

Revue ROUGE

SAISON 82/83

revue
mensuelle
de la
maison

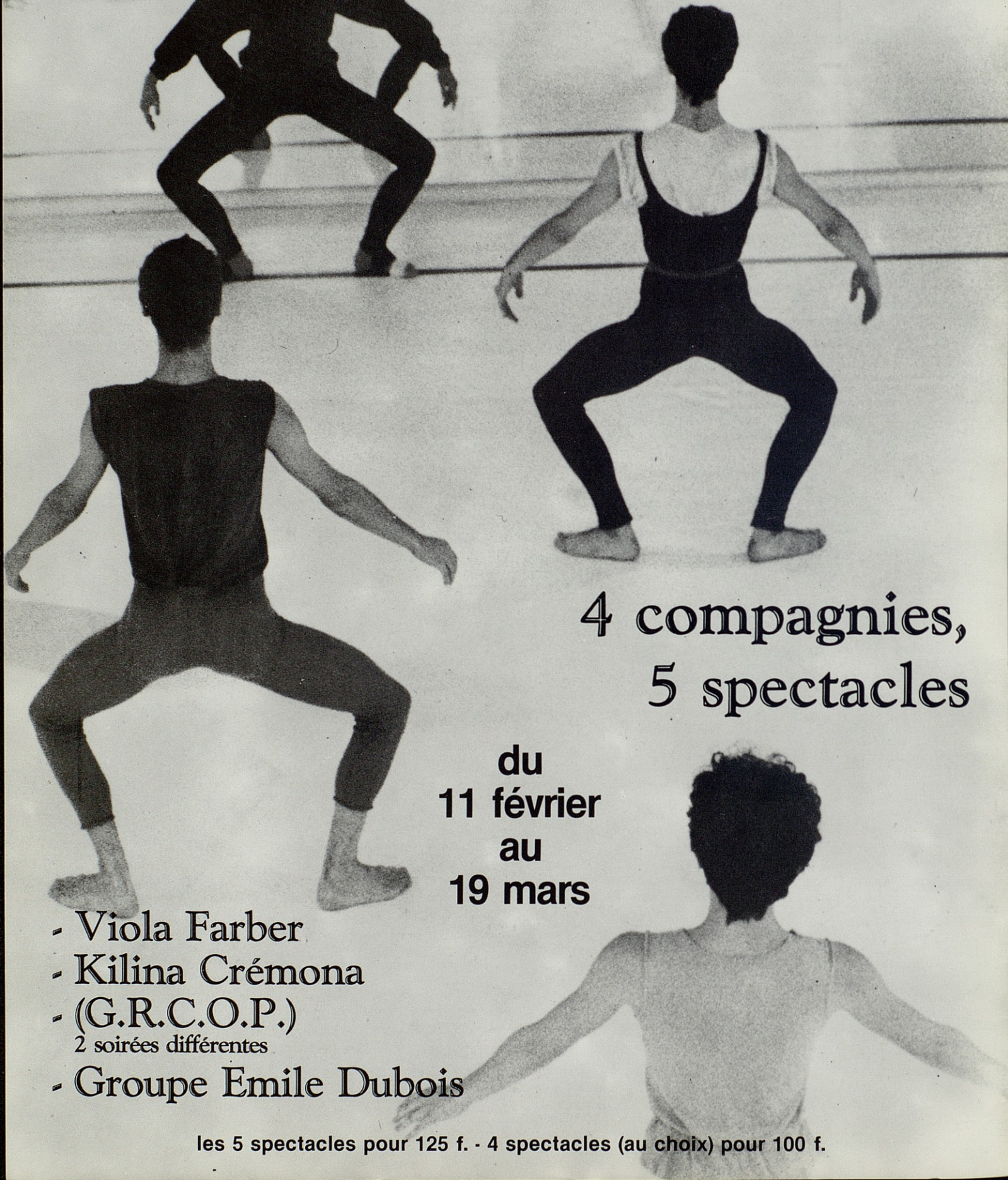
5

de la
culture
de grenoble
n° 127



tableau de Lucio Fanti, "Never worse than" (Maison de la culture)

UN ABONNEMENT SPÉCIAL DANSES



4 compagnies,
5 spectacles

du
11 février
au
19 mars

- Viola Farber
- Kilina Crémona
- (G.R.C.O.P.)
2 soirées différentes
- Groupe Emile Dubois

les 5 spectacles pour 125 f. - 4 spectacles (au choix) pour 100 f.

retour

sommaire

revue mensuelle de
la Maison de la culture
de Grenoble
saison 82-83: 5
février 83 - N° 127

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° 1597

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1983

Commission paritaire
des publications: 51-687

Tirage: 7 000 exemplaires
Le numéro: 10 F

Iconographie:

Lucio Fanti: couv. 1; p. 7;
Anne Nordmann: couv. 2;
Agnès Bret: p. 2; p. 10; p. 11; p. 28;
couv. 3;
Dan Newey: p. 8; p. 9;
Jean-Loup Sieff: p. 12;
Photos X: p. 12; p. 17; p. 26;
Guy Delahaye: p. 14; p. 19;
Marc Enguerand: p. 14;
Gian Paolo Barbieri: p. 15;
Marc Tulane: p. 20;
Marie-Françoise Sémenou: p. 28.

EDITORIAL

par Jacques Blanc

p. 3

UNE CREATION - LA NEIGE OU LE BLEU

Stendhal via Nietzsche (entretien avec Henri-Alexis Baatsch)
par Claude-H. Buffard

p. 4 à 11

p. 4 et 5

Passion (entretien avec Georges Lavaudant)
par Claude-H. Buffard

p. 6 et 7

"Never worse than *One*"
par Anne Haug

p. 8 et 9

Beyleville (reportage photographique)
d'Agnès Bret

p. 10 et 11

THEATRE - LES BLOUSES

Jérôme Deschamps: "Il n'y a pas forcément de quoi rire"
par Mireille Davidovici

p. 12 et 13

UN OPERA - LA TRAGEDIE DE CARMEN

Brook (travailler avec —)
(entretien avec Maurice Bénichou,
assistant à la mise en scène de "Carmen")
par Mireille Davidovici

p. 14 à 16

LE JOURNAL DU MOIS

p. I à IV

JAZZ - Johnny Griffin quartet et Chet Baker

Légende pour une photo de Chet Baker
par Alain Gerber

p. 17 et 27

"Le jazz est la musique de la rue..."
par Maurice Cullaz

DANSE - Aspects de la chorégraphie en France

Viola Farber
Kilina Crémona

p. 18 et 19

p. 18 et 19

p. 19

PHOTOGRAPHIE - Marc Tulane

"Tous les jours... la danse"

p. 20

RENCONTRES PHILOSOPHIQUES

Rencontre autour de la revue "Aléa"
par Jean-Christophe Bailly

p. 20 et 21

DOSSIER - 1 - ART / CULTURE

Le Nanterre de Patrice Chéreau (ouverture)

p. 22 et 23

DOSSIER - 2 - MÉMOIRE

"Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?"
par Aragon

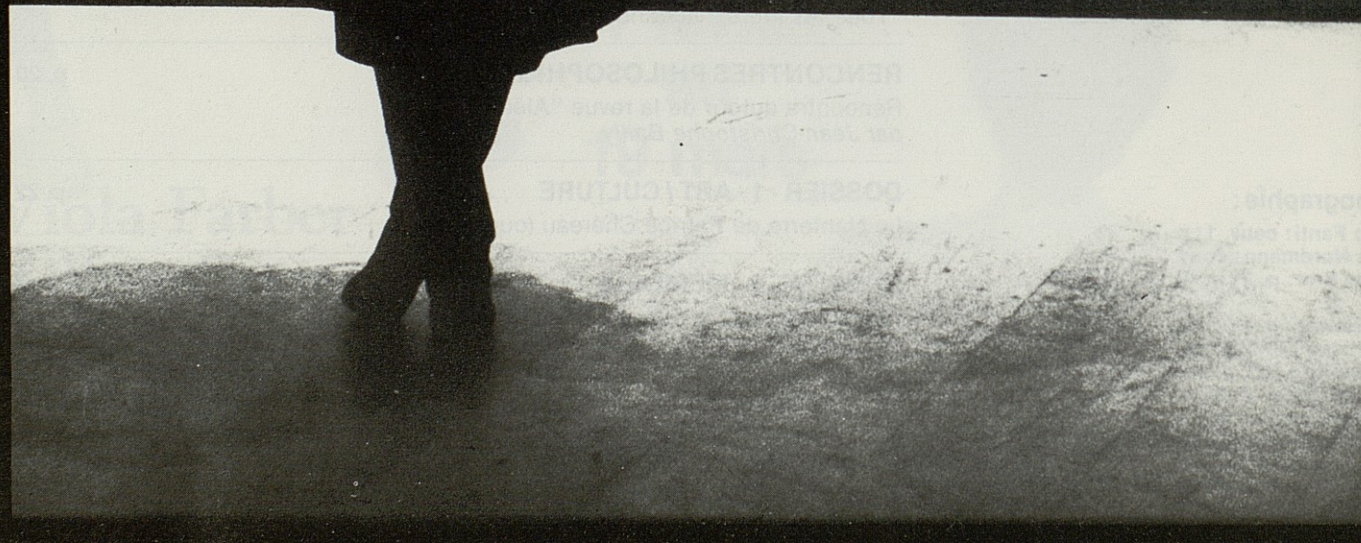
p. 23 à 26

"Autres Scènes"

p. 27

TRACES

p. 28



Une comédie, un tableau n'est qu'un beau mensonge.

La beauté est une promesse de bonheur.

La bonne musique rend plus claire la vue de ce monde.

Les plus doux moments de ma vie sans comparaison se sont passés dans les salles de spectacle.

Il faut que les arts tiennent au sentiment et non à un système.

Je sais qu'il est de mode parmi les artistes à l'eau de rose de ce siècle de blâmer Michel-Ange. Cela ne prouve pas qu'il ne soit pas grand, mais bien qu'ils sont petits.

Ma tête est une lanterne magique, je m'amuse avec les images folles ou tendres que mon imagination me présente.

Quand on a une mauvaise cause, il faut écrire en style obscur et surtout adopter le genre emphatique si respecté des sots. Les gens qui croient avoir raison ne sauraient trop être clairs et trop lucides.

Stendhal
pour La rédaction
et malgré lui, ce collage
irrespectueux de citations amalgamées
hors de leur contexte

"La neige ou le bleu", première pièce d'Henri-Alexis Baatsch, œuvre de commande, comme *Never worse than [Claix]*, toile du peintre Lucio Fanti, deux hommages à Stendhal, né il y a deux cents ans.

Célébration de Stendhal: susciter d'autres œuvres enfantées de sa lecture aujourd'hui, peut-être est-ce cela un art de commande et l'art de la commande ?

Enigme de la visibilité chez Lucio Fanti, les yeux de Stendhal derrière l'allée des tilleuls de Claix, dissimulation du regard, Belledonne éclatante, pas de clé à l'œuvre, voir le voir, "l'œil fenêtre de l'âme" (Léonard de Vinci) nature ou paysage intérieur.

Regard de Georges Lavaudant, de Jean-Pierre Vergier, des acteurs... sur l'homme, la vie, l'œuvre à travers l'écriture de H.-A. Baatsch, non pour en faire l'exhumation archéologique, "la reconstitution du passé se soumet à l'arbitraire poétique... j'ai voulu *toucher* c'est-à-dire aussi bien *blessar*". L'affaire de Stendhal fut d'écrire, écrire les romans de son temps.

"Pour avoir un roman, il faut une société. Or la société régresse... Il faut des caractères et des relations entre ces caractères. Si tout est égalité, il devient difficile de faire quelque chose" disait récemment Junger auteur des *Falaises de marbre* et grand lecteur de Stendhal.

"Les raisons d'écrire un livre peuvent être ramenées au désir de modifier les rapports qui existent entre un homme et ses semblables" écrivait Bataille cité par Jean-Luc Nancy dans le numéro 4 de la revue *"Aléa"* consacrée à la *communauté* avec des textes de Jean-Christophe Bailly – prochain auteur "créé" au C.D.N.A. – Jean-François Lyotard, Michel Deutsch, H.-A. Baatsch...

Le théâtre va avec un certain silence et une densité nocturne car il est intensification de moments de vie, sur scène, mais aussi dans la salle. Regarder, écouter. Illusion et jeu. Penser et sentir. Peter Brook s'est emparé de **"Carmen"** et en a tiré la substance tragique, par intensification de la fable et mise à l'écart de ses "scories"... C'est un choix, opéré sur une œuvre dont on a plutôt popularisé les "scories" que certains au contraire préfèrent à la fable. Tragédie de la passion ou/et arts populaires ? Deuxième opéra de notre saison après **Mozart**.

Aux antipodes **Jérôme Deschamps**, homme sur la planète des singes, qui fait semblant d'être comme eux et de ne pas les prendre au sérieux... pour les faire rire en les imitant. *"Pour se bidonner, c'est tout"* dirait-il. Un type épatant.

Et puis deux étapes essentielles de notre voyage dans la danse : **Viola Farber** et **Kilina Crémone**, de rares moments de plaisir.

"Mais ce qui nous est propre, il faut l'apprendre tout comme ce qui nous est étranger"
Hölderlin *"Aléa n° 4"*. ■

Jacques Blanc

jusqu'au 26 février

“La neige ou le bleu”

Stendhal via Nietzsche entretien avec Henri-Alexis Baatsch

Henri Beyle est allé chercher son nom d'auteur en Allemagne, son identité en Italie, sa mort à Paris. “On a le droit de choisir ses paysages” dit Henri-Alexis Baatsch, l'auteur de *La neige ou le bleu - une vie de Stendhal* qui estime que ce n'est pas forcément haïr sa ville natale que de ne point la tenir pour la plus belle du monde. Pour sa part, il parle de Stendhal, de

Grenoble, de son travail sur le premier au sein de la seconde, sans juger de leurs infidélités mutuelles, l'imagination toutefois contenue par ce personnage d'Henri Beyle “qui n'est pas un mythe” mais qu'il a essayé de hisser plus haut, entre Napoléon et Nietzsche, l'admiré et l'admirateur.

Tu es germaniste, tu as traduit entre autres Nietzsche et Grabbe, tu étais loin de Stendhal avant que Georges Lavaudant ne te passe cette commande. Quelle connaissance avais-tu de cet écrivain, quelle idée t'en faisais-tu ?

H.-A.B. : Il est cité avec beaucoup d'éloges dans les écrits posthumes de Nietzsche que j'ai traduits en partie. J'étais resté sur cette idée : un personnage que je ne connaissais pas bien qui avait éveillé un écho de séduction chez Nietzsche. M'était également restée l'idée d'“un Italien volontaire” si on peut dire... Enfin j'avais en tête ses *Chroniques italiennes* qui m'avaient séduit. Les romans, j'avais du mal à les lire, je les trouvais sans imagination, sans fantasmes. J'avais essayé deux ou trois fois de terminer *La Chartreuse de Parme... Le rouge et le noir*, même maintenant quand je le relis, ce n'est pas très convaincant, il y a une faille dans l'intrigue vers la fin... on peut difficilement dire que c'est réussi. En même temps, j'aimais bien Stendhal parce que j'aimais bien l'Italie, j'aimais l'époque, et quand Geo m'a demandé d'écrire une pièce sur lui, l'idée m'a plu de me colleter avec un personnage assez antipathique, trop sec, sans rêveries...

Sans rêveries ? N'a-t-il pas dit que la rêverie était ce qu'il avait préféré à tout ?

H.-A.B. : Oui, mais il s'agit là d'une rêverie française, c'est-à-dire une rêverie qui met en scène ce monde-ci avec seulement plus de facilités pour le manipuler. Il ne s'agit pas de la rêverie trouble à la germanique. Je sens moi-même la difficulté d'être Français, c'est-à-dire accepter cette rêverie qui n'est pas un véritable abandon. En même temps, cette impuissance à délirer permet à la société de tenir...

Un garde-fou...

H.-A.B. : Oui, un garde-fou contre les systèmes les plus dangereux.

Tu parlais de ce personnage antipathique et sympathique à la fois...

H.-A.B. : Je me suis rendu compte en l'approchant qu'il fallait vieillir pour le comprendre. Tout ce qu'il pouvait y avoir peut-être de passionné – au sens archaïque du terme – avait brûlé avec sa jeunesse. Quand on est plus vieux on peut comprendre la réelle beauté de l'écriture chez Stendhal, car on arrive à ce moment où tout ce qui fait les passions de la jeunesse a été emporté et où il reste la structure des événements. C'est en sentant que cette structure était belle que j'ai pensé qu'on pouvait en faire quelque chose dramatiquement.

Comment juges-tu ce style, cette manière “d'écrire tout de suite” comme s'il ne se relisait pas... ?

H.-A.B. : Les œuvres importantes de Stendhal sont écrites sans relecture parce qu'il y a relecture avant qu'il se mette à écrire. Il a tourné sept fois sa langue dans sa bouche.

Tu ne lui reproches pas son style...

H.-A.B. : Son style est concentré et pur mais il est vrai qu'on est toujours insatisfait quand il raconte. Il ne sait pas broder. L'imagination commencerait là où il la brise. Du point de vue de plaire c'est mal écrit, du point de vue de la justesse du style c'est très bien écrit. Il me semble que Stendhal écrit une histoire selon la meilleure éducation française du XVII^e et du XVIII^e. C'est un classique. Racine, de ce point de vue, est aussi “lamentable”... il ne sait pas embobiner. Et Pascal ne vaut guère mieux, et Nietzsche est un triste sire ! Stendhal a la volonté de ne pas se laisser aller à une fausse imagination à la manière de Chateaubriand. A la fin du Moyen-Age, on pleurait beaucoup. Philippe le Bon, duc de

Bourgogne avait la larme facile. Il y avait quelqu'un qui parlait sec, Villon, il nous est resté.

A l'époque de Stendhal, le goût de l'emphase primait. Quelqu'un qui parlait sèchement paraissait déplacé, de mauvais goût. De la même façon, Nietzsche, en brisant le ronron de l'idée de bourgeoisie, de progrès, etc., s'est heurté à une complète indifférence. Il y a une tendance à la grandiloquence à chaque époque mais c'était plus marqué lorsque la parole était le seul véhicule de l'expression. Cette notion d'“esprit” détonnait. Habituellement, on cherchait à se tailler un succès en société, Stendhal cherchait le succès au niveau des idées.

Quand il disait : “être lu en 1935...” rêvait-il où avait-il réellement conscience de cela ? Faisait-il lucidement cette analyse ?

H.-A.B. : Il avait compris que quelque chose de rigoureux ne peut jamais être perçu par des contemporains. Il est quelqu'un qui a bien réfléchi sur la question de l'ironie, qui devient *sens* cinquante ou cent ans après. Il n'a rien de quelqu'un qui se console... il *sait*.

Tu me souffles presque une question : est-il moderne ?

H.-A.B. : Si par distraction on s'amuse à poser la question, je dis qu'il est moderne, oui, dans le sens qu'il a la lucidité de ne pas se préoccuper de son vivant d'écrivain. Il joue avec le temps comme on doit jouer. Quand on crée, on doit faire front au fait que cette création n'est absolument pas nécessaire.

Cette aventure te fait-elle différent aujourd'hui ?

H.-A.B. : J'ai beaucoup appris sur le théâtre, sur le *comment faire passer un texte d'écrivain* mais fondamentalement ça ne m'a pas changé sur le cha-

pitre qu'il faut plus d'imagination. Il m'a guidé, m'a imposé son analyse des événements mais il n'a pas modifié mon état d'esprit. Il est plutôt un interlocuteur intéressant avec qui je débats du *comment écrire*. Il n'est pas un modèle.

Cette fréquentation assidue de Stendhal t'a-t-elle conduit à fondre ton style dans le sien pour écrire *La neige ou le bleu* ?

H.-A.B. : Je me suis fondu avec plaisir dans son style. Cette époque a façonné mon style quand j'écrivais la pièce.

Je me suis senti à l'aise dans ce moule. Je ne pense donc pas que cette pièce soit mon expression personnelle, elle est plutôt le travail d'élargissement d'une perspective de Stendhal.

J'ai essayé de donner une ampleur historique, philosophique à cette pièce en ce sens qu'elle nous concerne tous.

J'ai essayé de dilater quelqu'un qui s'est senti étouffer dans son époque.

Mais je ne me suis pas abandonné personnellement (ce n'était pas le projet).

Le personnage de Stendhal est trop petit pour exprimer une dramaturgie philosophique. J'ajoute tout de suite que c'est probablement le cas de tous les personnages d'écrivains.

Qui ne serait pas trop petit pour cela ?

H.-A.B. : Les mythes.

Napoléon ou Nietzsche ?

H.-A.B. : Oui, Nietzsche a été "sauvé" par sa folie. Autrement, il ne serait qu'un grand philosophe.

Pourquoi as-tu fait intervenir ces deux personnages dans ta pièce, si près de Stendhal (il y a même plusieurs scènes entre Stendhal et Napoléon) comme jamais ils ne le furent dans la réalité ?

H.-A.B. : Napoléon est un personnage dramatique que très peu d'auteurs ont mis en scène au théâtre. Grabbe l'a fait dans *Napoléon ou les 100 jours, drame allemand* (1)... Quant à Nietzsche, il intervient à travers l'image qu'il a gardé de Stendhal. Au bord de la folie, nostalgique, il voit une vie, celle de Stendhal, aussi pertinente au niveau des idées mais moins dangereuse que la sienne propre. Moins dangereuse parce que Stendhal ne s'est pas attaqué au monde mais au monde particulier dans lequel il vivait. Nietzsche s'est dit quelque chose comme : "J'aurais bien aimé vivre cette vie, elle aurait été moins terrible, mais je n'aurais pas déchu non plus.

Comment Nietzsche en est-il arrivé à "cristalliser" ainsi sur Stendhal ?

H.-A.B. : Nietzsche cherchait quelqu'un à opposer aux mythes germaniques qui ait à voir avec l'Italie mais qui n'appartienne pas au folklore italien. Il a trouvé cet esprit vagabond, rôdant en Italie, avec des réflexions sur la conduite de la vie telles qu'il les aimait, lui permettant de lutter de toutes ses forces contre l'obscurantisme pangermaniste, au niveau des idées.

Nietzsche aimait l'italien en Stendhal, Stendhal a aimé l'italien en lui-même jusqu'à la tombe. S'est-il voulu italien par amour pour l'Italie ou — il faut y venir — par haine de Grenoble ?

H.-A.B. : Par amour pour l'Italie. Cette inscription sur sa tombe "*Arrigo Beyle,*

milanese" cela veut dire : "*Fondamentalement, j'ai aimé Milan*", cela veut dire : "*si on veut résumer ma vie, voilà*", c'est tout. Je pense qu'il n'y a aucune haine particulière de Stendhal envers Grenoble. C'est le refus des origines comme chez tous les gens qui ont fait quelque chose dans leur vie. La haine de Grenoble c'est une idée universitaire qui permet de faire de belles thèses...

Certains poètes ou écrivains n'ont-ils pas chanté leur terre natale ?

H.-A.B. : Rarement les grands esprits !

Toi, qu'en penses-tu de cette ville dans laquelle tu arrives ?

H.-A.B. : Je la connais à peine. J'ai l'impression tout de même que c'est une ville où on a l'air de s'activer beaucoup pour faire des choses ... mais je suis toujours entre la gare, l'hôtel et la Maison de la culture.

Le Grenoblois que je suis se demande si c'est tout à fait par hasard... n'est-ce pas une manière d'être indifférent ?

H.-A.B. : Pas du tout. J'aime le site, je trouve l'Isère belle. Et puis il y a cela qu'on y est proche de l'Italie !

Aïe...

H.-A.B. : Non, ce n'est pas de l'ironie, Grenoble est une ville de France où on ne se sent pas dépossédé de Paris. C'est une ville européenne parce qu'elle ne réfère pas obstinément à une capitale. Si j'étais à Nuremberg ou à Ratisbonne, je penserais la même chose.

Grenoble est vide de la présence de Stendhal...

H.-A.B. : C'est très bien qu'on l'ignore. Il n'y a rien de plus désagréable que de voir par exemple en Allemagne Schillerstrasse, Goethestrasse, etc. Baptiser systématiquement une grande avenue, c'est ridicule ! Rien n'a davantage dévalorisé De Gaulle que de lui attribuer la place de l'Etoile... J'ai vu qu'à Grenoble il y a une petite rue Beyle-Stendhal avec un café Stendhal, c'est beaucoup mieux comme ça... sinon, on serait dans un tombeau ! La question de la célébration des ancêtres est ici heureusement tranchée ! Ce qui est regrettable c'est que Milan n'ait rien fait pour lui...

Tu parles de célébration, que penses-tu de la commémoration du bicentenaire de sa naissance ?

H.-A.B. : On célèbre bien tous les jours le soldat inconnu ! On célèbre continuellement les pires abjections... Et en même temps s'il n'y avait pas de célébrations, il n'y aurait sans doute pas de communauté nationale. On commémore parce que l'on a besoin de repères... Alors si au milieu, il y a un personnage intéressant...

Je viens de saisir une petite scène de travail entre Georges Lavaudant et toi, tu réécrites une scène pour ce soir alors que le texte est déjà publié. Tous les grands auteurs de théâtre ont travaillé de cette façon...

H.-A.B. : Les grands auteurs se sont toujours préoccupés du travail concret sur la scène. Ce qui reste par écrit est la plupart du temps préfacé. La pièce est précédée d'un "*j'ai voulu montrer que...*" comme si elle toute seule

n'était pas suffisante. Moi, j'ai voulu que mon texte puisse être saisi à la fois dans le temps de représentation et dans celui de la lecture. Or, pour des raisons de pure dramaturgie, le texte imprimé n'est pas satisfaisant. A la lecture s'il faut dix phrases il ne faut peut-être qu'un mot sur scène pour dire la même chose. C'est pourquoi j'ai travaillé sans regrets à une réécriture d'autant qu'à Grenoble des coupures ont été nécessaires pour des raisons de temps.

Le texte imprimé doit servir à d'autres mises en scène. Il faut proposer un texte complexe, difficile à mettre en scène quand on est auteur car le complexe peut se simplifier, l'inverse est beaucoup plus difficile.

En définitive, qu'auras-tu appris sur ce Stendhal que tu aimais par ricochet avant cette rencontre avec Geo ?

H.-A.B. : La question du style. Ce n'est pas une prétention lorsqu'il dit que le Beau littéraire a été l'objet de toute sa vie. Il oblige à réfléchir là-dessus et il envoie à l'école beaucoup d'écrivains modernes. Il est presque aussi tyrannique sur cette question qu'André Breton (en moins profond). J'ai appris aussi comment il était devenu écrivain par nécessité intérieure, c'est-à-dire comment il s'est aperçu qu'être écrivain était la meilleure façon pour lui de vivre dans le présent, de concilier l'avalanche des événements historiques avec sa recherche personnelle du bonheur.

Entre H.B. et H.A.B. peu de points communs... je n'en chercherais pas à tout prix, pourtant entre Stendhal et Baatsch peut-il y avoir un même amour des voyages ?

H.-A.B. : J'aime beaucoup les vagabondages, je ne me sens bien qu'en voyage. Ce qui est toujours un peu troublant c'est de trouver des points fixes, des endroits où des gens travaillent assidûment. Cela me met en situation d'infériorité. C'est un peu ma situation à Grenoble. Simple voyageur, j'y serais plus à l'aise. Je crois que le voyage disparaît là où il y a travail.

Voyages-tu pour les mêmes raisons que Stendhal : trouver plus beau ailleurs ?

H.-A.B. : Absolument. La recherche du beau voyage — au sens large du terme — est l'objet de mes voyages. La recherche du sublime, le côtoyer, puisqu'on ne peut être dedans.

Il y a un siècle et demi, Stendhal voyageait en calèche. A-t-on inventé depuis le moyen de se déplacer idéal ? As-tu trouvé, toi, le bon rythme du voyage ?

H.-A.B. : Ce sont les haltes qui importent. Il faut laisser son âme arriver après soi, la laisser nous rattraper. Ne pas se rendre directement, procéder par étape. La question des moyens importe peu. Retrouver si l'on veut *l'esprit* de la calèche. Voyager c'est l'art de faire des étapes basées sur la nécessité de se faire rattraper par son âme. ■

propos recueillis
par Claude-H. Buffard

(1) Henri-Alexis Baatsch a traduit deux pièces de Grabbe. *Don Juan* et *Faust* sera monté en avril 83 au Théâtre de Gennevilliers par Yvon Davis.

Passion

entretien avec Georges Lavaudant

A un bon siècle près, Henri Beyle et Georges Lavaudant auraient pu se croiser du côté de la place Grenette. L'écrivain et le metteur en scène ont en commun un centre-ville — par hasard — et une Italie

— par amour de l'art et de la belle lumière. C'est là tous les rapprochements que l'on peut faire. Le reste est circonstances.

Geo, aurais-tu déjà dû t'intéresser à Stendhal ?

G.L. : Cela serait absurde de considérer qu'il faut prioritairement s'intéresser à ceux qui sont nés dans la même ville que soi, pour cette seule raison. J'ai déjà renié la notion de *localisme*. Pour un artiste, il n'y a pas de devoir de commémoration. Imagine qu'après Stendhal il me faille commémorer Barnave, Champollion, Vaucanson, etc. Cela ne veut pas dire non plus qu'il faut se désintéresser de cela, y prêter attention oui... J'ai véritablement horreur du localisme, ériger le hasard de la naissance en nécessité de rencontres artistiques est stupide ! Pour Stendhal, il s'avère que la rencontre était stimulante, simplement.

Monter un spectacle dans le cadre des fêtes du Bicentenaire, n'est-ce pas accepter son "devoir de commémoration" ?

G.L. : Comme directeur de la Maison de la culture, je crois qu'il n'est pas possible de jouer soit l'excessive servilité soit l'indifférence révoltée face à cet événement. Notre travail d'artiste est d'essayer de faire un geste contemporain, d'apporter notre propre réponse artistique, c'est le meilleur hommage que nous puissions rendre à Stendhal. Donc, si on s'inscrit dans le cadre de ce Bicentenaire, le geste artistique demeure prioritaire.

Ce qui peut te rapprocher de Stendhal, c'est l'Italie. Or, la dernière fois que tu as mis en scène ce pays, dans *Travaux pratiques II*, tu semblais dire qu'il t'inspirait peu...

G.L. : Ce spectacle-là était bien particulier. Il était basé sur le livre de Gianfranco Sanguinetti *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*. C'était une Italie précise, celle des années 70, l'Italie de Fellini et de Pasolini, des vespas et des paparazzi, des familles à sept ou huit dans la même pièce, des bonnes sœurs... une Italie déjà imaginaire mais sur son versant contemporain exclusivement. Avec Stendhal, c'est l'Italie qu'on a commencé à rencontrer au XVI^e siècle, qui permet de rêver, qui

touche profondément, avec sa luminosité particulière. Si quelque chose me rapproche de Stendhal, c'est ça... En Italie, il y a en permanence les deux aspects, c'est ce que j'aime. L'Histoire n'y est pas dans des réserves, le pays est truffé de tombeaux, l'Histoire se présente par couches, par sédimentations... il n'y a pas des villes modernes d'un côté, des villes anciennes de l'autre. Il n'y a pas de coupures, toutes les villes sont et modernes et anciennes.

Dis-tu vraiment comme Stendhal que c'est là le pays du Beau ?

G.L. : Tout dépend de l'humeur. Disons que c'en est un, mais un vrai. Le fait

d'en parler, tiens, si je m'écoutais, je partirais maintenant pour Venise... (regard vers la fenêtre qui trace un éblouissant rectangle de neige et de bleu).

Tu n'avais lu que deux ou trois romans de Stendhal jusqu'ici, qu'as-tu découvert en l'approchant de plus près ?

G.L. : A travers ses œuvres plus intimes (comme les *Correspondances*) j'ai rencontré un Stendhal d'une grande modernité...

J'ai posé la même question à Henri-Alexis Baatsch, peux-tu préciser cette notion de modernité ?

G.L. : C'est une manière d'être à la fois

"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

régie générale :

Jean-Jacques Lafond

éclairages et régie lumière :

Raoul Tartaix

bande sonore et régie son :

Jacques Berne

accessoires : Bernard Pitzalis

régie costumes et réalisation : sous la

direction de Brigitte Tribouilloy ;

Monique Avon, Raphaëlle Lomanto,

Fanny Mandonnet, Frédérique Payot,

assistées de Monique Maingault,

Stellia Paraboschi, Anne Versel

ateliers :

Jacques Beaujoin, Etienne,

Marthe Mikol - Paris

perruques : Daniel Blanc

réalisation du dispositif scénique :

sous la direction de Gabriel Fayolle ;

Vincent Balducci, Michel Devidal,

Jacques Giglio, assistés de Jean-

Pierre Costanziello, et Karim Youkana

aide-décorateur :

Alain Hecquard

assisté de Denis Janon

administration : Lynda Hybord

secrétariat :

Monette (secrétaire de direction),

Renée Ronzano, Nicole Serpolet

relations publiques :

Jean-Claude Champesme

avec la participation des équipes techniques de la Maison de la culture construction :

François Brun, Serge Cérardi, Roland Mounier, Christian Piette

plateau :

Guy Nicolas, Alain Brun,

Pascal Porchedu,

Jean-Louis Rinnaud,

Jean-Louis Tronel

lumière :

Jacques Albert, Hélian Colmagro,

Jean-Louis Guerra, Bernard Rue

son :

Max Amalric, Patrick Najean

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, Carbonaro II

Comte Nello, Michelangelo,

Overbeck

Sylvie Milhau : La Dame de la

Loge, Mme du Deffand, Métilde,

Mme Pasta, Giulia

Gabriel Monnet : Stendhal II

Charles Schmitt : Caulaincourt,

Pastoret, Maréchal des logis,

Nietzsche

Marie-Paule Trystram : Babet,

Angela Pietragrua, Camilla, Lamiel

Jean-Claude Wino : Antommarchi,

L'Abbé de Pradt, La Cantatrice,

Carbonaro I, Fedor

dans l'événement et hors de lui, de vivre l'enthousiasme et la déception dans le même mouvement, trouver le détail juste d'emblée, le cerner de telle façon qu'on se dit que ce que Stendhal a trouvé là c'est une chose définitive, éternelle, tant elle est juste.

Il ne t'est pas apparu plus ou moins antipathique...

G.L.: Non, je n'ai à proprement parler pas fait de découverte. Il n'est évidemment ni tout noir ni tout blanc, il a pu vivre l'épouvantable comme le sublime... je dirais plutôt que j'ai été touché par cette façon obstinée de toujours vouloir être authentique et on sait que plus on tend à ça plus cet effort vers l'authenticité se retourne contre soi, cette recherche pouvant être perçue par les autres comme une affectation, par exemple.

Cette quête d'authenticité est-elle compatible avec son goût pour les masques ?

G.L.: Je le comprends tout à fait. Il doit y avoir un très grand ennui à être toujours le même. La meilleure manière d'être soi c'est d'accepter le jeu des masques.

Beyle-Stendhal avance masqué (y compris sur l'affiche du spectacle), la pièce La neige ou le bleu joue-t-elle le même jeu ?

G.L.: Dans le spectacle, il y a deux masses d'égale importance : la période napoléonienne (la neige) et la période italienne (le bleu) avec pour finir un dernier mouvement qui pourrait être le feu. Le déroulement de la pièce est logique, il montre dans les grandes lignes une vie de Stendhal. Cela n'interdit pas bien sûr les rêveries, les rencontres imaginaires (avec Michel-Ange par exemple) mais les étapes de sa vie sont respectées dans le mouvement dramatique.

C'est la première fois que tu mets en scène un personnage historique. Le traites-tu comme un personnage de fiction ?

G.L.: Pareil ! C'est une rêverie sur une vie.

Le spectateur a-t-il l'occasion d'apprendre de l'Histoire ?

(H.-A.B. — On apprend beaucoup sur l'imagination de l'Histoire.)

G.L.: C'est ça. On fait œuvre — même si le mot est pompeux — de poètes. Et puis à travers la rêverie, il y a une réelle connaissance, équivalente à celle de l'érudition. Nous n'apportons pas de preuves démontrables comme des universitaires mais ce serait tuer le mouvement de la vie. Je caricature mais je crois profondément que pour parler de la passion on ne peut que parler passionnément. Il faut accepter d'y croire. Si tu n'y crois pas, tu ne verras jamais rien. D'ailleurs les grands chercheurs scientifiques avancent comme ça !

Dans quel état d'esprit aimerais-tu que soit le spectateur en sortant ?

G.L.: Oh, il y a autant de réponses que de spectateurs... Il faudrait qu'il ait envie de se faire une philosophie de vie, de se promener en Italie, d'aimer les montagnes de Grenoble avec plus de passion, de "compter les bourgeons

des arbres". Il n'y a pas de message mais j'aimerais que le spectacle leur dise : "Lancez-vous dans cette vie !" Qu'ils sortent en voulant faire de leur vie une œuvre d'art !

N'est-ce pas le "message" de tous tes spectacles ?

G.L.: Si... mais ça l'est un peu plus pour celui-là... peut-être parce qu'on parle d'un personnage qui a existé.

Henri-Alexis Baatsch considère que le personnage de Stendhal est un peu étroit pour supporter le mythe...

G.L.: On l'a réinventé et je le trouve tout à fait à l'aise dans ces dimensions. Moi, cela ne me gêne pas, c'est probablement une preuve supplémentaire de sa modernité que de ne pas se prêter à la mythification.

Il y a deux Stendhal dans la pièce, le jeune (Marc Betton) et le vieillissant (Gabriel Monnet)...

G.L.: Oui, et cela n'empêche pas de croire au personnage, peut-être parce que le support est un personnage vivant. Il ne serait qu'un personnage de théâtre ce serait peut-être choquant. Là, dans l'idée des masques, des ruptures, cela passe bien. Tout d'un coup, je crois même que c'est l'inverse qui me choquerait. Les deux acteurs se passent le relais : "A toi de faire !"

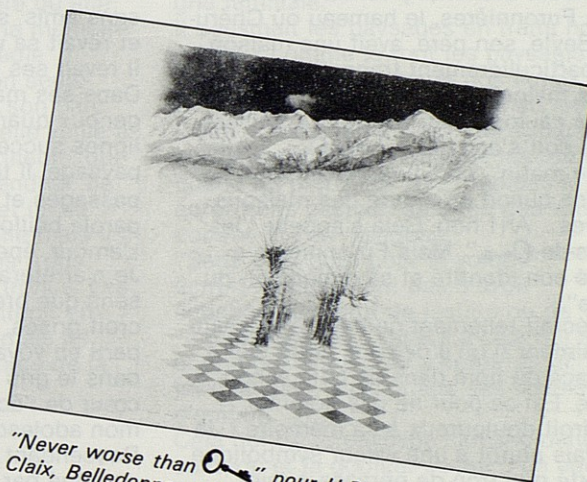
Je remarque qu'avec Les géants de la montagne, La neige et le bleu et bientôt Les Céphéides, tu marches, ces derniers temps "le nez en l'air"...

G.L.: C'est qu'on ne privilégie pas nos comptes d'apothicaires ! C'est vrai qu'on mange, qu'on boit, qu'on paie des impôts, qu'on se rase, mais il n'y a pas que ça ! Avancer en regardant tout ce qui n'est pas du strict ordre de la quotidienneté c'est tout le contraire d'avoir le nez en l'air ! Si la vie se résume aux problèmes de boutons sur le nez, quelle tristesse ! Il y a des auteurs qui s'attachent (Peter Handke par exemple) à l'autopsie de cette vie-là, c'est aussi une manière de se passionner, je n'ai rien à redire... nous on est allé vers les grandes passions, car c'est aussi ça la vie. C'est vrai que nous disons : il y a aussi les étoiles... eh bien c'est vrai, elles sont là tous les jours, elles occupent même la moitié de notre temps de vie... si des gens ne veulent pas comprendre, c'est dommage mais il y a une dimension autre de la vie, au-delà des petites choses du quotidien.

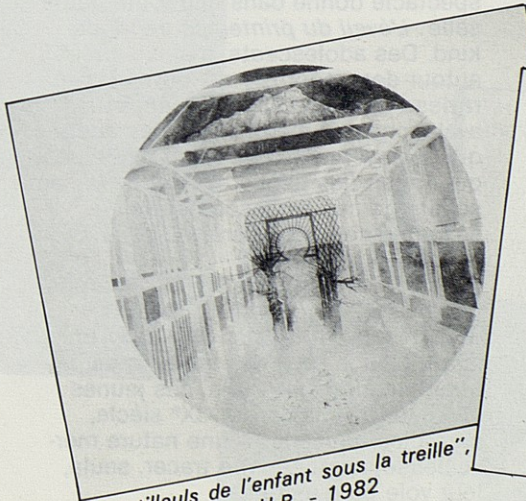
(H.-A.B. — Ce n'est pas un refus de prendre en compte le réel. Le réel, c'est ça aussi.)

Nous ne sommes que les continuateurs de la Renaissance italienne, du Romantisme allemand. Prendre en compte ce qui est non identifiable. La vie sans cela n'aurait aucun intérêt. C'est s'obliger à tenir compte et de la mouche sur sa main et des étoiles. ■

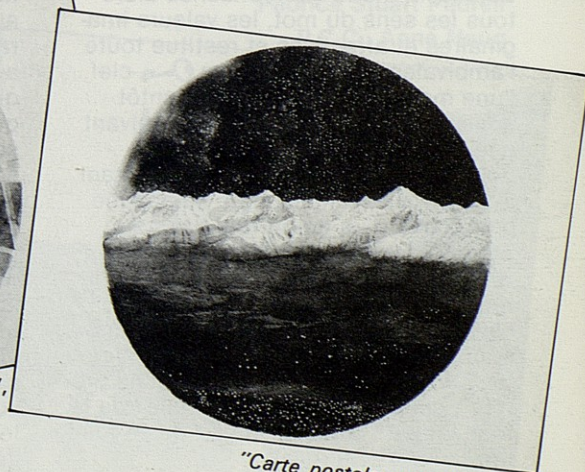
propos recueillis par Claude-H. Buffard



"Never worse than O" pour H.B. Claix, Belledonne et les tilleuls. - 1982

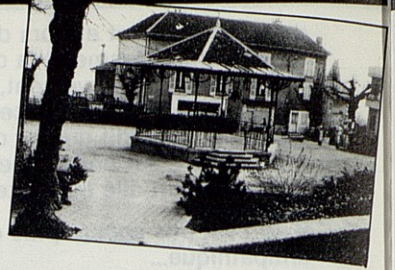


"Les tilleuls de l'enfant sous la treille", à Grenoble pour H.B. - 1982



"Carte postale pour H.B.", à Grenoble - décembre 1982

"never worse than...






une dérivation sentimentale

[[Extrait du carnet de bord de Fabrice Stuart Pedrell, chroniqueur à "Horizonte", revue culturelle née clandestinement sous le franquisme et toujours très présente en Catalogne (politique, sociologie et événements contemporains).


Fabrice S. Pedrell était parti de Barcelone pour l'Italie en voyage mi-privé mi-professionnel. Connue pour sa prédilection pour les romans et nouvelles de Stendhal il a laissé, c'était prévisible, son voyage prendre les traces de Henri Beyle.]]

routes

Depuis Marseille, j'ai compris que ce voyage, hypocritement annoncé comme "au hasard", allait me faire remonter les routes de Stendhal. D'ailleurs une voiture louée, plutôt que le train...

C'est bien pour prendre les chemins de traverse et faire cette halte à ... Dans la lumière d'hiver l'atmosphère est douce sur les coteaux du Vercors, printemps et automnes doivent y être délicieux. Stendhal y venait l'été, surtout. Furonnières, le hameau où Chérubin Beyle, son père, avait une maison est particulièrement tranquille, silencieux malgré ce "village" tout neuf, genre gai-logis bâti à côté. Ce lotissement doit s'appeler "super ", ou "clai-r-matin", comme souvent en France quand on ajoute des maisons neuves... Ah! non. Cela s'appelle "les hauts-de-". Mais Furonnières a gardé son identité et sa dimension du "clos".

Il exérait tellement ce lieu (le haïssait-il vraiment?) qu'il dessine cette clef à la place du nom dans sa note vengeresse. Est-ce pour ne pas nommer l'endroit douloureux à sa mémoire? Je croirais plutôt à une valeur symbolique si forte que trop de phrases à faire pour l'énoncer auraient étiré l'image venue de l'enfance.

Le dessin d'une clef condense alors tous les sens du mot, les valeurs imaginaires et affectives et restitue toute l'ambivalence attachée à ce -clef. "une maison... qui me paraît tantôt sublime tantôt triste à la mort suivant que le vent souffle..."

Sous l'un de ses dessins représentant le site il note: "maison de campagne qui joua le plus grand rôle dans son enfance" et, feuilletant *La vie de Henri Brulard* je vois sous ses dessins où il représente la vie, "Au moment de la naissance", et "routes prises à 7 ans souvent à notre insu". Parmi ces "routes" où l'on trouve celle "des bons pré-fets", celle "de l'argent" et celle "de la folie" il y a "la route de l'art de se faire lire".

Savait-il lui à clé, assis, là dans l'un de ces champs, que l'écriture serait son salut, sa route? Il regrettera, écri-

vant *Henri Brulard*, qu'on ne lui ait pas donné assez tôt le conseil, reçu plus tard, d'écrire deux heures par jour par tous les temps et toutes les humeurs. Enfant, adolescent opprimé ici comme à Grenoble ("qui est comme le souvenir d'une abominable indigestion"), obligé de mentir pour se préserver, contraint de se dissimuler pour rêver, pour lire; assailli par les discours inintelligents et obsessionnels d'un père étriqué et ceux, tous secs et répétitifs, d'un méchant abbé, cet enfant-là était seul sans amis, sans enfants autour de lui et rêvait sa vie.

Il rêvait ses routes et rêvait de l'amour. Dans ses mains nouées autour des genoux quand il s'asseyait face aux lignes successives des collines dans le paysage, il tenait, serrée, la clef de ses passages et de ses voyages. L'écriture, parole bâillonnée puis déferlante. L'amour, éperdument. Jusqu'à la mort. Je n'arrêterai jamais de m'étonner du sens que prennent les routes que l'on croit grises, plates et utiles. Je suis parti en voyage pour l'Italie et me voilà dans le gris bleu d'un Dauphiné au cœur de l'écrivain qui a le plus pétri mon adolescence.

Descendant dans la ville j'ai été entraîné par une amie journaliste à un spectacle donné dans une toute petite salle: *L'éveil du printemps* de Wedekind. Des adolescents, mains serrées autour des genoux, y découvrent avec ravissement et crainte l'amour et les avalanches de maux venus des adultes qui ne savent pas que leur grande peur, qui en fait des geôliers, vient de la sexualité de ces adolescents dont la sexualité serait subversive si elle n'était brimée.

Cent ans après Henri Beyle, qui a pris le nom de Stendhal sur une carte d'Allemagne et qui écrivait *Henri Brulard* à 50 ans pour des lecteurs de cinquante années plus loin, ces jeunes allemands de la fin du XIX^e siècle, parmi les feuillages d'une nature merveilleuse, apprennent à tracer, seuls, leur voie ou à mourir.

Je m'étonne et je me rappelle. A 17 ans: "que ferai-je de ma vie?... et Rimbaud: "On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans..."




horizons, paysages

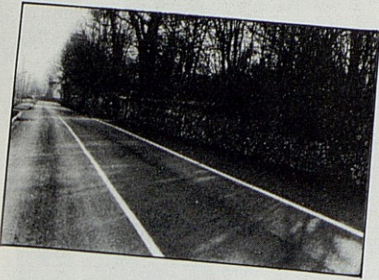
Mais la nature, feuilles, mousses, promenades, lichens et chants d'oiseaux, est sensible et présente, toujours, dans ces adolescences.

Stendhal se promène, chasse et foule l'herbe à Claix. Il se déchausse avec ravissement sur les rochers de Comboire.

La nature est essentielle dans ces adolescences.

Elle seule est à la mesure de la démesure des rêves et Stendhal qui dit: "Never worse than ", dessine et redessine le paysage et le plan des champs et les coupes du site.

J'avance dans un chemin bordé de murs de pierres. Mes pas résonnent sur le sol gelé. Depuis l'enfance cela frappe mon observation: il y a des moments dans les saisons où les pas deviennent plus présents, à la fin de l'hiver quand on ne porte plus de lourdes chaussures et que le cheminement s'inscrit dans l'espace sonore et sensible; au début de l'hiver quand les graviers et la terre sont gelés et où, quand on s'avance, cela crisse et résonne.



J'avance vers la maison de Stendhal. Je sais que je vais sonner à une porte réelle et que je ne navigue pas dans l'histoire mais je suis ému, intimidé, mon pas se ralentit et je regarde. Tout est si tranquille, immobile. Les pentes du Vercors, tout près, sont gelées. Trois, quatre maisons ont fermé leurs volets. Une drôle de construction (je saurais après que c'est une démolition) à côté d'un bassin où l'eau coule pour personne présente des créneaux, des décrochements, des murs qui ne servent à rien mais ont été ornementés... C'est une maison construite sur les dépendances de la maison de Stendhal. Les bergeries ont été démolies par le propriétaire actuel qui a gardé le souvenir, sans doute, de quelque chose puisque, dans l'annuaire des postes, cette maison-là s'appelle "château Stendhal"...

Passant à côté d'une piscine en plastique bleu-roi installée dans le vide laissé par la démolition de la bergerie, je note avec amusement que ceux-là qui ont utilisé l'annuaire des P.T.T. pour s'intituler "château Stendhal" l'ont fait sur un nom qui n'existe pas, sur un lieu qu'ils ont démolit et à propos d'un endroit que personne, jamais, n'a appelé "château".

Les châtelains du "Stendhal-télécom" auraient-ils été épinglés par l'observation féroce de Henri Beyle? Ou bien se serait-il contenté de répéter, dans son journal: "vivre à Paris en faisant des comédies comme Molière"?

En face de cet improbable château, une grille. C'est la maison, la voilà.

trouvant "changée en une superbe maison, image de l'utilité et du commerce"... ici, ce danger-là est écarté.

Sévère, solide et entourée d'un parc fastueux avec une belle ligne d'horizon au Sud, cette maison, entre Stendhal et son père, s'inscrit comme une chose qu'on peut voir doublement. Pierres solides et champs productifs pour le père, chambre donnant sur l'horizon, paysage émouvant dans sa beauté et odeurs d'herbes et de tilleuls pour le fils.

Il devait l'aimer cet endroit-là, j'en suis intimement persuadé. N'était-ce son père il en aurait volontiers fait son lieu de référence aux souvenirs d'enfance et d'adolescence. Quoi d'autre qu'une "campagne" pour alimenter la mémoire qui, sinon "se meurt de maladie"? Madame Manuel voudrait non seulement préserver la maison et son parc mais recréer la charmille et elle veille à la survivance de l'allée des tilleuls, qui abritaient les lectures de Stendhal. Ils sont bien vieux maintenant et ils se meurent de mort très naturelle mais ils sont beaux encore malgré les trous que l'âge creuse dans leurs troncs. Les Manuel essaient de les maintenir en vie, les taillent les soignent mais ils s'effaceront du paysage comme de la mémoire...

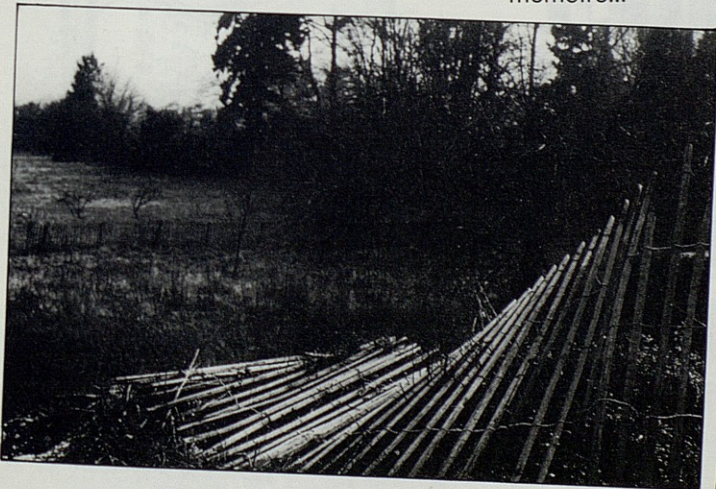
Ce sont, pourtant, des arbres qui vivent très longtemps et traversent les générations. Est-ce pour cela ou pour la douceur de leur ombrage et de leur fragrance que Stendhal les portait dans son cœur tellement qu'à Paris il repéra les tilleuls des jardins du Ministère de la guerre? "Enfin j'avais des amis à Paris"... Il va les contempler, note la pousse des bourgeons, les voit prendre des feuilles. Il rêvait de Paris et de libre parcours hors du Dauphiné et le voilà, à 17 ans dans la capitale regardant blondir puis rougir les tilleuls d'un ministère, lui nostalgique de ce qu'il détestait le plus: la maison de campagne familiale.

Il dessinait les paysages en traits horizontaux comme le font les paysagistes d'aujourd'hui pour tracer nos lignes d'horizon de demain. Il dessinait les villages et les chemins comme apparaissent à nos yeux les cités et les routes quand on prend les voies rapides et les autoroutes passant au large des villes comme si l'on naviguait.

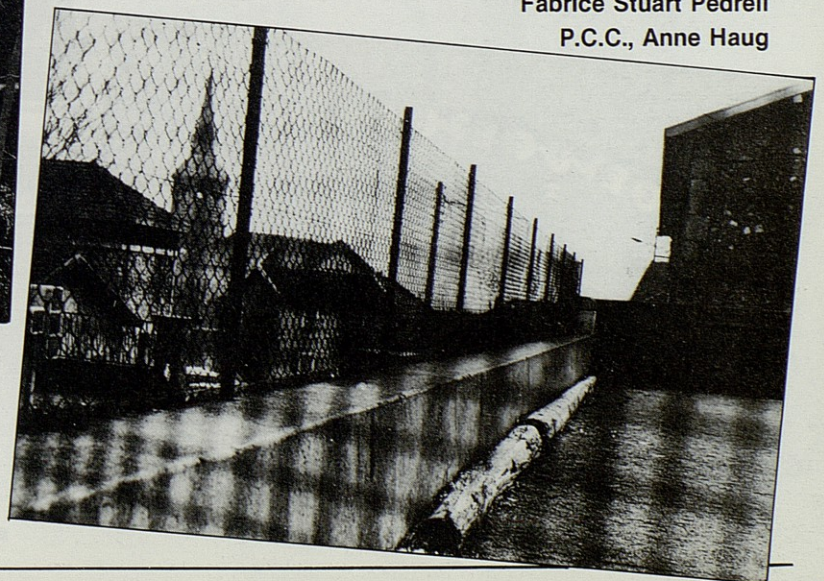
"Sans mon goût pour la volupté..." écrit-il ne regrettant pas d'avoir échappé au statut de jésuite ou de "coquin gracieux" grâce à cela qui lui donna des ailes pour s'enfuir et se faire blesser, aussi, dans ses envois d'amour.

Cela qui fut le paysage caressé dans la solitude et la douleur sèche d'un adolescent endeuilé et altéré d'amour. ■

janvier 1983 Grenoble
Fabrice Stuart Pedrell
P.C.C., Anne Haug



Je sonne et je rencontre Madame Manuel la maîtresse des lieux. Elle me conduit, en quelques pas dans l'univers des étés de Stendhal. La maison est restée elle-même et je songe à lui, Stendhal, "fou de la nouvelle Héloïse" allant voir à Genève la maison où Jean-Jacques Rousseau naquit en 1712 et la



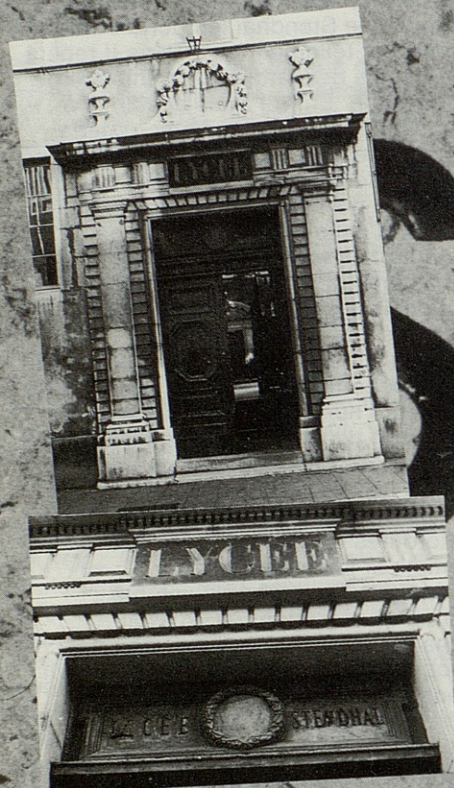
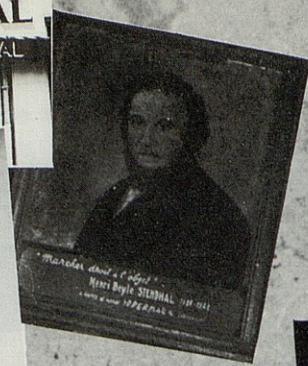


RUE BEYLE-STENDHAL
ÉCRIVAIN

BAR

Snack

Salade Stendhal	10.00
Comaguine	18.00
Croque Monsieur	8.00
Mad...	
Hamburger Frites	
Saucisson Frites	
Poillon de Frites	
Omelette 3 œufs	
+ Cl...	
Omelette au fromage	
Avantelle Anglaise	
etc.	

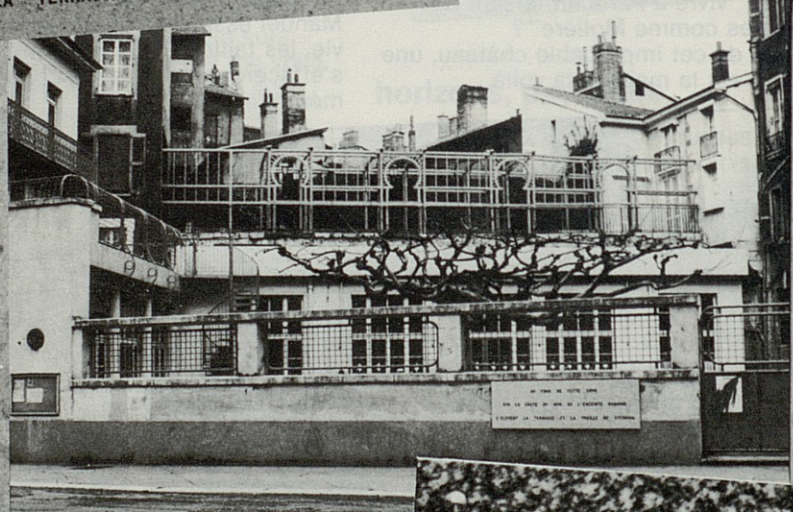


BEYLEVILLE

STENDHAL



AV FOND DE CETTE COVR
SVR LA CRETE DV MVR DE L'ENCEINTE ROMAINE
S'ELEVENT LA TERRASSE ET LA TREILLE DE STENDHAL



APPARTEMENT
DU DR GAGNON
GRAND-PÈRE DE
STENDHAL

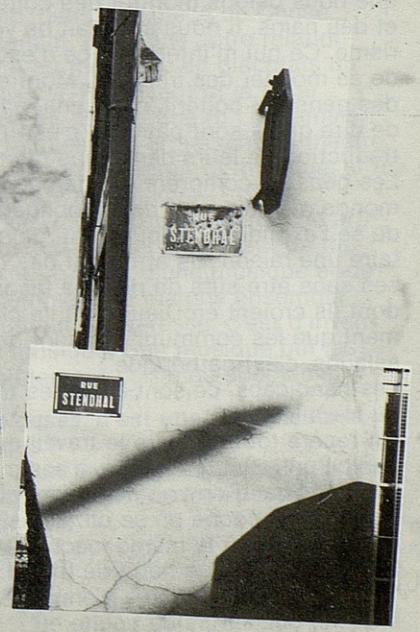


LIBRAIRIE

librairie stendhal



MUSEE STENDHAL



du 9 au 12 février

Jérôme Deschamps

"il n'y a pas forcément de quoi rire"

Il dit que le théâtre est fait pour faire plaisir, qu'il ne vise personne, qu'il travaille en artisan, qu'il dit toujours la même chose... en réalité ses spectacles sont peu bavards et Jérôme Deschamps ne parle pas tant que ça. Il s'occupe plutôt à marcher seul sur son

chemin de halage, mais entraînant Chaplin, Beckett, Tati ou Devos à sa suite. Entraînant également une foule d'objets à se comporter en hommes qui pensent à leur trajectoire, c'est-à-dire en langage chose, qui se soucient d'abord de leur carrière balistique.

Bien que vos spectacles soient difficiles à raconter, puisqu'ils jouent davantage sur une atmosphère que sur une "histoire" comment caractériseriez-vous *Les blouses* ?

Les blouses, ce sont trois personnages en blouse de nylon qui arrivent là après un cataclysme, mais on ne sait pas exactement ce qui s'est passé; ils s'efforcent de survivre comme ils peuvent au milieu des objets qui sont là. Michèle Guigon joue une naine très gaie, comme le sont souvent les infirmes, sûrement pour compenser, donner le change. Yves Robin est un petit personnage très curieux qui boîte, moi, je fais une mémère à la maison.

Il y a beaucoup de handicapés dans vos spectacles...

Quand nous avons joué à Strasbourg, un député belge a voulu porter plainte au nom des Droits de l'homme parce que nous osions montrer des boiteux et des nains. Il nous accusait de voyeurisme. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de se moquer des infirmes. Montrer des gens qui boitent, c'est une manière de dire qu'ils sont paumés, c'est une traduction de leurs handicaps mentaux. Les gens ne comprennent rien au monde mais ils sont dans l'obligation de se l'expliquer logiquement, de se faire une raison; ils affirment des choses sans être sûrs de rien. La façon dont ils croient en Dieu, dont ils claquent que les communistes sont des salauds, c'est pathétique. Les handicaps, ce sont aussi les traces du travail.

On repère tout de suite le travail que quelqu'un a fait à ses tics, à ses mutilations. Quand on voit deux gars qui ont le doigt coupé on se dit: tiens, ils ont travaillé sur la même machine. La blouse, c'est un habit de travail. Yves Robin a des restes d'employé modèle, une lampe de poche, etc.

Michèle fait la vaisselle, mais elle ne sait pas exactement pourquoi. Les personnages ne travaillent pas vraiment, ils cherchent à boire un coup de temps en temps, mais tout ce qu'ils font, c'est avec les gestes du travail. Un gars qui a été quarante ans chef d'atelier dans la plomberie, par exemple, tout ce qu'il fait, il le fera avec des gestes de plombier, des gestes magnifiques, mais déplacés et c'est ça qui m'intéresse, de voir, dans ses actes quotidiens, les traces de quarante ans de travail. Le spectacle fonctionne complètement sur la mémoire de ce qui n'est plus. On ne sait pas ce que ces personnages font là, s'ils continueront ou pas, sur quoi tout cela débouche. Les gens sont là sans savoir pourquoi, dans une espèce de fin de parcours, de bout de route de la vie.

Fin de parcours, fin de partie...

On compare souvent votre univers à celui de Beckett.

C'est vrai, beaucoup font ce rapprochement. Mais je n'y ai jamais pensé en montant mes spectacles. J'aime bien Beckett, mais je n'ai jamais eu l'intention de le monter. Il y a trop de mots. Il existe peut-être une parenté d'univers: des gens perdus dans un monde où il ne reste plus rien que quelques objets. Mais les choses ne se racontent pas du tout de la même manière. Je crois que, dans le fond, mes spectacles sont de nature différente.

Dans *Les blouses*, il n'y a pas de texte, seulement quelques phrases qui sont là au même titre que les objets, une prière chantée en anglais, la même que dans *La famille Deschiens*. D'un spectacle à l'autre, les mêmes objets reviennent, comme une obsession — le vin rouge, la poussette, les chaises, l'accordéon, la ficelle, des mots. Ce qui m'intéresse, c'est la situation des personnages par rapport à ces objets. Ces

derniers ont une vie autonome; ils vont beaucoup mieux que les personnages. Dans *Les blouses*, les objets volent, traversent la scène à cent à l'heure. Bien sûr, on a répété cent fois avant de trouver la place de la bouteille pour qu'elle atterrisse, quand on la pousse, dans la main du personnage assis de dos, trois mètres plus loin; mais il faut qu'on ait l'impression qu'on l'a poussée parce qu'elle gênait. Les objets ont une vie balistique parfaite alors que les personnages sont complètement perdus, ne comprennent rien au monde, ne savent pas pourquoi ils sont là.

En somme il n'y a ni avant, ni après, ni motivations psychologiques ?

Au théâtre, en général, on raconte toujours trois ou quatre fois la même chose. Si, dans le texte un personnage a froid, l'acteur dit: "J'ai froid", puis, dans son jeu, il indique qu'il grelotte; le costumier lui demande de mettre une écharpe et un imperméable et le décorateur a l'idée formidable de faire tomber de la pluie des cintres. Nous essayons, au contraire, de procéder par touches, de mettre en place des moments évocateurs qui font appel à l'imagination, à la mémoire des spectateurs: à eux de faire leur cuisine; nous ne fléchons pas, nous ne racontons pas ce qu'ils doivent penser, nous ne leur donnons ni leçon ni explication. On travaille un peu comme au cinéma

"Les blouses"

date et lieu de création:
15 novembre 1982 à Strasbourg
distribution: Michèle Guigon,
Yves Robin, Jérôme Deschamps
réalisation: Jérôme Deschamps
assistante de réalisation:
Macha Makeieff
musique: Michèle Guigon



Photo-montage d'après "Photo de mode pour Harper's Bazaar", Hollywood, 1962, de Jean-Loup Siefert

ou au music-hall, bien que le produit reste du théâtre. On part d'une idée de spectacle, — ici, cet après cataclysme — et on fait des provisions d'instant. On essaie des choses avec une ficelle, un quart de rouge, et on garde ce qui fait écho à l'idée qu'on a du spectacle. On fait le casting des actions: une toux, un dérapage, un plat de purée qui se renverse, puis une fois qu'on a tout en vrac — actions, musique, mots — on procède au montage. Tout ça doit s'enchaîner comme une série d'incidents, sans que rien n'ait l'air d'être fait exprès. Ce qui caractérise les trois acteurs des *Blouses*, c'est qu'ils sont restés des gens: ils ne doivent pas avoir l'air d'acteurs professionnels.

Tout notre travail consiste à faire des choses très précises sans qu'elles paraissent réglées d'avance. Très souvent, au théâtre, les acteurs montrent qu'ils jouent la comédie, comme si, dès qu'ils entrent en scène, ils voulaient dire au public: "Coucou, je ne suis pas dupe, c'est du théâtre". Nos personna-

ges, eux, sont plutôt des gens qui se seraient trompés de porte: ils se retrouvent sur la scène et il leur arrive une série de choses.

Vous utilisez beaucoup de gags. Vous définiriez-vous comme comique?

Les gags ne sont pas là pour faire rire à tout prix. Bien sûr moi ça me fait rire de raconter des choses comme ça; en répétition on s'amuse comme des fous, mais le propos est souvent tragique, du moins tristounet. On n'a jamais eu l'intention d'accumuler 250 gags: on ne raconterait plus rien, on ne serait plus que des professionnels du rire et les spectateurs riraient trente fois, puis attendraient le gag suivant.

Une partie de la presse nous annonce comme comiques alors qu'il n'y a pas forcément de quoi rire. On n'a pas joué une seule fois sans que des gens sortent de la salle pendant la représentation parce qu'ils étaient dérangés. Il y a une tendance simplificatrice de la critique qui s'est retournée contre nous, mais nous ne nous sommes jamais

présentés comme des enfants de Keaton ou de Chaplin.

Je ne cherche à imiter personne, ce qui m'importe, c'est de trouver les moyens les plus appropriés à ce que je veux raconter. Il est vrai pourtant que je suis troublé par l'économie des moyens d'expression des grands comiques, alors qu'au théâtre, il y a au contraire une débauche de signes.

Votre travail actuel s'inscrit-il en réaction au théâtre que vous avez pratiqué par le passé?

J'ai commencé le théâtre au groupe théâtral du lycée Louis le Grand avec l'équipe de Vincent et Chéreau. Chéreau, qui faisait la plupart des mises en scène, avait des positions très dures vis-à-vis des acteurs: "un comédien, c'est comme un tonneau sur la scène, ce n'est pas plus important qu'un objet".

Voulant apprendre mon métier de comédien, j'ai quitté ce groupe, je suis entré au Conservatoire, puis à la Comédie-Française (où je suis resté trois ans). Là, j'aurais voulu être un acteur comique, jouer dans des Feydeau, comme à la grande époque d'Hirsch et Charon. Pas de chance, je suis tombé sur une équipe de "progrès" socio-artistique qui montait des spectacles sous-planchoniens redoutables: l'objectif n'était pas la création artistique, mais la production d'un discours socio-historique: par exemple on essayait de montrer que les gens au XVII^e siècle étaient sales, malades, dégénérés.

En sortant de la Comédie-Française, je me suis dit: je vais monter ce qui me passe par la tête. J'ai créé *Blanche Alcata*, l'histoire d'une pauvre fille-mère sans papa ni maman, telle qu'on en voit dans les films de Chaplin: un spectacle complètement tragique, mais qui faisait rire. Puis il y a eu *La famille Deschiens*: la presse est sortie à temps et ça a très bien marché. Depuis, j'ai monté cinq spectacles. Et tout à coup, je me suis rendu compte que je réalisais un rêve d'enfant, que c'était pour provoquer cette émotion-là, ce rire-là que j'avais eu envie de faire du théâtre, qu'avant je n'étais qu'un professionnel faisant un boulot très chouette, jouant avec Machin, dans une pièce de Chose... Maintenant, c'est une autre relation que j'ai au théâtre. J'en discutais un jour avec J.-P. Vincent et je lui ai demandé: "Est-ce que tu t'es jamais posé la question, en faisant du théâtre, de savoir quelle serait ta musique, si tu écrivais de la musique?" Il m'a répondu: "Pas du tout, je suis un artisan, ce qui m'intéresse, c'est de rapprocher un texte d'une musique et de voir comment ça marche ensemble". Moi, ce qui m'intéresse, c'est d'inventer la musique. Une musique qui fasse complètement partie du spectacle.

Les blouses, c'est une référence à la musique?

Il y a là un jeu de mot. Ça parle du mal à vivre, comme tous les spectacles que je monte. ■

interview réalisée
pour *Rouge et Noir*
par Mireille Davidovici

du 22 au 26 février

“La tragédie de Carmen”

Maurice Bénichou



Peter Brook, Marius Constant, Jean-Claude Carrière

Brook (travailler avec-)

entretien avec Maurice Bénichou, assistant à la mise en scène de “Carmen”

C'est une *Carmen* décapée de tous les ornements et espagnolades accumulés depuis un siècle que nous présente Peter Brook, revenant aux sources de l'œuvre : Mérimée, Bizet.

L'opéra le plus joué au monde, le plus fredonné (il contient plus de “tubes” qu'un hit-parade de radio périphérique), le plus dévoyé aussi nous revient sous un jour nouveau, dans toute sa violence. Simplicité et efficacité de la mise en scène, adaptation du livret d'où disparaissent chœurs et personna-

ges secondaires, réduction de l'orchestre et dépouillement de la musique, cette nouvelle économie de l'œuvre tire l'opéra vers une théâtralité dont Brook a le secret. Nous avons tenté d'en pénétrer les arcanes avec la complicité de Maurice Bénichou qui travaille depuis plusieurs années avec Peter Brook. Nous lui avons demandé de parler de son expérience en tant qu'acteur dans la compagnie et plus particulièrement de *Carmen* où, cette fois-ci, il se trouvait de l'autre côté du plateau, en tant qu'assistant à la mise en scène.

l'acteur dans sa nudité

Quand, après des années de théâtre avec des metteurs en scène comme Maréchal, Chéreau, Vincent, on travaille avec Peter Brook, on est obligé de remettre en question les valeurs installées du métier d'acteur. On ne travaille plus par référence, mais on invente son jeu au fur et à mesure des improvisations.

C'était à la fois angoissant et passionnant de ne plus se sentir soutenu par une mise en place rigoureuse, un point de vue théorique sur les personnages, un décor, des costumes, des lumières. L'acteur est là dans sa nudité. L'acteur qui travaille dans cet esprit doit devenir inventif, produire lui-même son rôle; il se sent responsable de la globalité du spectacle, ce qui existe rarement ailleurs parce que les acteurs aiment bien et ont l'habitude de se laisser porter, diriger, à l'intérieur d'un canevas donné.

Là, c'est différent dans ce sens que tout le travail d'improvisation, de relation entre les personnages est plus long, plus souple, on va dans toutes les directions pour ouvrir au maximum. Le premier spectacle que j'ai fait avec Brook était *Timon d'Athènes*: je débarquais dans un monde que je ne connaissais pas du tout, on faisait toutes sortes d'exercices, toutes sortes de recherches sur le mot: la qualité d'un mot, sa chair, son rayonnement. Pour moi, ça a été très important, ça a complètement renouvelé mon énergie

alors que j'étais fatigué d'un certain style de théâtre.

laisser la porte ouverte

On ne part cependant pas comme ça à l'aventure: il y a une réflexion préalable sur la pièce, mais jamais de théorisation définitive, de point de vue unique; telle chose peut vouloir dire ceci mais aussi cela et encore cela etc. si bien qu'avec des pièces aussi riches que celles de Shakespeare ou de Tchekhov,

on voit très bien que c'est à l'infini, qu'on peut chercher pendant des années, qu'on est vraiment dans un puits donc qu'il ne faut pas fermer les portes.

Brook donne des directions qui ne sont pas autoritaires parce que jamais définitives et laisse avant tout parler l'instinct et l'intelligence de l'acteur. Il y a des expériences, des improvisations autour des personnages et chacun doit inventer et proposer pas seulement des trucs de jeu mais tout son monde, et échanger avec les autres. C'est un travail soudé où chacun participe à une entreprise collective avec son individualité, où l'équipe est ce qu'il y a de plus important. Sans elle rien n'existe-

(suite page 16)

Peter Brook

A vingt-deux ans, il est metteur en scène permanent au Covent garden de Londres. A cette époque déjà il juge la mise en scène de *Carmen* vieillotte et entreprend de la rajeunir. Mais son travail de décapage ne coïncide pas exactement aux désirs, voire aux caprices des divas.

Il monte encore quelques opéras: *La Bohème*, *Boris Godounov*, *Les noces de Figaro*, *Faust* et s'en va. Il s'installe à Paris, crée en 1970 le Centre international de recherche théâtrale et en 1974 le Centre international de création théâtrale. Avec des comédiens venus de partout il travaille l'artisanat de l'acteur, étudie le son, le rythme, emmène sa troupe en Afrique. Son parcours initiatique débouche sur *Les Iks* aux Bouffes du Nord.

Il approfondit l'étude de la voix et de la phrase et crée des Shakespeare mémorables comme *Timon d'Athènes* et *Mesure pour mesure*.

“La tragédie de Carmen”

d'après Georges Bizet, Prosper Mérimée, Meilhac et Halévy

adaptation: Marius Constant, Jean-Claude Carrière et Peter Brook

éléments scéniques et costumes: Chloé Obolensky

collaboration à la mise en scène: Maurice Bénichou

conseiller artistique: Bernard Lefort

co-réalisation entre le Théâtre national de l'Opéra de Paris et le Centre international de créations théâtrales avec la participation d'Alpha-Fnac

cahiers du jour

Antoine Vitez met en scène **"Hamlet"** à Chaillot, dans des décors de Yannis Kokkos avec dans le rôle titre Richard Fontana. La version *intégrale* de la pièce la plus longue de l'œuvre de Shakespeare est jouée sur une durée de cinq heures et demie. La pièce est proposée certains soirs dans une version abrégée de quatre heures.

* * *

Robert Gironès qui fut directeur du Théâtre du 8^e arrondissement à Lyon, crée en France une pièce de Kaiser, auteur expressionniste allemand, tirée d'une trilogie intitulée *De l'aube à minuit*. Il mettra en scène ensuite une pièce de Jean Magnan sur *La guerre d'Algérie* à la Comédie de Saint-Etienne que dirige Daniel Benoin. Cette période de notre histoire a été très absente de nos scènes à quelques exceptions près : *Patte blanche* de Roger Planchon, *Les paravents* de Jean Genêt, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Guyotat par Antoine Vitez... et quelques autres assez rares depuis 20 ans.

* * *

Un projet Maison de la culture au Festival d'Avignon est à l'étude avec un spectacle de **Jean-Claude Gallotta** à Villeneuve-lès-Avignon, des **concerts Gérard Maimone** Salle Benoît XII, des plasticiens, un parcours philosophique dans des lieux et des moments insolites... et une création de **Georges Lavaudant** dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, dont le titre n'est pas encore dévoilé.

Georges Lavaudant s'y retrouverait en bonne compagnie, en alternance avec Jean-Pierre Vincent et le Théâtre national de Strasbourg qui jouerait *La peste* de Bernard Chartreux d'après le *Journal de la peste* de Daniel Defoe, décor de Jean-Paul Chambaz. Autres invités dans la Cour d'Honneur : Pina Bausch et Carolyn Carlson.

Tout ceci au conditionnel, le

projet est à l'étude, car l'importance d'un déplacement de la Maison de la culture au Festival d'Avignon est tout à fait considérable.

* * *

Cinq jours de jazz et de musiques, dernière semaine de mars, à la Maison de la culture

Les cinq jours sont en préparation. Ces premiers cinq jours seraient une première étape vers un nouveau projet. Quelques noms sont avancés qu'il faut accueillir avec la prudence que l'on se doit, qui iraient de **Sun Râ à Ghedalia Tazartès** (l'inventeur du "jazz juif", c'est sa propre appellation), de **Mac Coy Tyner à Peter Gordon, Winston Tong, John Hassel...** L'affiche serait de **Guy Pellaert**. Ceci sous toute réserve, ce ne sont que des rumeurs indiscrètes.

* * *

De nouveaux visages apparaissent à la Maison de la culture : le nouveau directeur technique s'appelle Jacques Wenger, il est jeune, la trentaine, a fait ses classes à l'école d'art dramatique de Strasbourg, puis du côté de Théâtre Ouvert dirigé par Lucien Attoun à Paris. Le directeur de l'accueil vient de Chamrousse où il avait la responsabilité de l'Office du tourisme, il s'appelle Pierre Osella et prendra bientôt ses fonctions. Nous reviendrons sur les nouvelles personnalités qui vont constituer l'équipe professionnelle de la Maison de la culture.

* * *

"La société sans joie". Hans Jürgen Syberberg, *Editions Bourgois*.

Nous avons présenté *Parsifal* de Wagner qui a dû battre les records de fréquentation à la Maison de la culture de Grenoble (malgré un échec public en France) et une rétrospective des films de Syberberg. *"Les cahiers du cinéma"* lui avaient consacré un passionnant numéro spécial.

Voici de nouveaux écrits qui

s'ouvrent sur ces quelques extraits : "qu'on en finisse avec la domestication de l'art comme serviteur de la politique... L'art comme la seule opposition, vraie et totale". (...)

(...) "Les démocraties de notre temps ne sont-elles pas les systèmes politiques les plus hostiles à l'histoire qu'ait connus l'histoire humaine?" (...)

(...) "J'ai trouvé mon mythe, le mythe du souvenir, base de l'imagination, chance salvatrice de la dernière minute et résistance opiniâtre d'une espèce

particulière, d'intérêt général, et aussi la possibilité de devenir productif, soi-même et malgré tout, justement. Et vous? (...)

(...) Encore une fois, vivre l'art — du souvenir... pour la vie — cette vie? (...)

(...) La seule qui lui restait et dont il voulait, lui qui se noyait dans la poussière et le chaos — à tout prix? L'art du souvenir — Mais aussi le souvenir de l'art".

notes rédigées
par Malcom Vacataire

brèves

• **Le groupe Emile-Dubois** est en tournée. Le 1^{er} février à Brest, le 4 à Caen. A partir du 19, une création vidéo dans les murs de la Maison. En mars, la deuxième partie d'Yves P. (*Les survivants*).

• Le texte de la pièce de **Henri-Alexis Baatsch** "*La neige ou le bleu, une vie de Stendhal*" vient de paraître chez Bourgois. De cette pièce restera-t-il aussi "un souffle qui emporte les draps de l'histoire, qui lève en nous l'amour"?

• Un numéro spécial de la revue **"Actuels"** (masculin pluriel) est paru en décembre sur Stanislas Rodanski (*La victoire à l'ombre des ailes*) avec des contributions de Jean-Christophe Bailly, Bernard Noël, Alain Jouffroy et treize autres écrivains. (*"Actuels"* — Henri Poncet éditeur/Sur les roches, Clermont-74720-Frangy)

• **L'annuel du Théâtre, saison 82-83** est diffusé par les *"Presses Universitaires de France"*, 30, rue de la Belgique-92120-Meudon (Prix : 98 F)

• **Armand Gatti** a tenu à protester contre certains propos

qu'un journal "*Les affiches de Grenoble*" lui attribuait, propos très désobligeants envers la Maison de la culture. Gatti se demande avec nous quelles peuvent être les raisons d'un tel article. Quant à l'équipe de la Maison de la culture qui entretient des liens très amicaux avec Gatti, elle ne peut qu'en rire.

• **Ouverture de Nanterre** le 22 février 1983 avec *Combat de nègres et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. *Les paravents* de Jean Genêt seront créés au mois de mai par la même équipe. Patrice Chéreau fera appel ensuite à trois metteurs en scène : André Engel, Luc Bondy, Jean-Hugues Anglade.

"Le Magazine Littéraire" consacre un dossier de plus de 30 pages à Stendhal dans son numéro de janvier 1983. On y trouve entre autres un article de Gérard Rannaud, animateur du Centre d'études Stendhaliennes à l'Université de Grenoble, un de Jean-Jacques Brochier sur *La neige ou le bleu* plus une interview de Henri-Alexis Baatsch et de Georges Lavaudant. Pour clore ce dossier, deux pages sur "*la culture dans la ville*". Avec cette phrase : "Il doit y avoir une connivence secrète entre Grenoble et la modernité".

mardi 1 ^{er}	<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 Salle d'exposition et Mini galerie
mercredi 2	ciné-jeunes <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	à partir de 12 h Grand'Place 20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
jeudi 3	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
vendredi 4	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> Johnny Griffin quartet et Chet Baker expositions Fanti et balades grenobloises	20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Grande Salle 50 F; adh.: 30 F
samedi 5	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
dimanche 6	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	15 h Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
mardi 8	réunion publique d'information avec J.C. Gallotta et le Groupe Emile Dubois <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti et balades grenobloises	18 h 30 Théâtre Mobile 19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
mercredi 9	ciné-jeunes <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Les blouses</i> de et par Jérôme Deschamps expositions Fanti et balades grenobloises	à partir de 12 h Grand'Place 20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Théâtre Mobile 50 F; adh.: 30 F
jeudi 10	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Les blouses</i> expositions Fanti et balades grenobloises vernissage <i>Tous les jours... la danse</i> de Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 19 h 30 Théâtre Mobile 50 F; adh.: 30 F
vendredi 11	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Les blouses</i> Viola Farber (danse) expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Théâtre Mobile 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Grande Salle 50 F; adh.: 30 F
samedi 12	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>Les blouses</i> Viola Farber (danse) expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 19 h 30 Théâtre Mobile 50 F; adh.: 30 F 19 h 30 Grande Salle 50 F; adh.: 30 F
dimanche 13	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	15 h Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
mardi 15	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
mercredi 16	ciné-jeunes <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	à partir de 12 h Grand'Place 20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
jeudi 17	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
vendredi 18	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> Kilina Crémona (danse) expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Théâtre Mobile 50 F; adh.: 30 F
samedi 19	rencontre autour de la revue "Aléa" et avec Jean-Christophe Bailly <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	16 h 30 Théâtre Mobile (Entrée libre) 19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
dimanche 20	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	15 h Petite Salle 50 F; adh.: 30 F
mardi 22	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>La tragédie de Carmen</i> d'après G. Bizet ; mise en scène Peter Brook expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 19 h 30 Grande Salle 90 F; adh.: 60 F
mercredi 23	ciné jeunes <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>La tragédie de Carmen</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	à partir de 12 h Grand'Place 20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Grande Salle 90 F; adh.: 60 F
jeudi 24	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>La tragédie de Carmen</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 19 h 30 Grande Salle 90 F; adh.: 60 F
vendredi 25	<i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> <i>La tragédie de Carmen</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	20 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F 20 h 30 Grande Salle 90 F; adh.: 60 F
samedi 26	<i>La tragédie de Carmen</i> <i>La neige ou le bleu, une vie de Stendhal</i> expositions Fanti, balades grenobloises et Marc Tulane	15h-19h30 Grande Salle 90 F; adh.: 60 F 19 h 30 Petite Salle 50 F; adh.: 30 F

en mars

Concert de l'Orchestre Philharmonique de Varsovie : le **8**

Le Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris — (G.R.C.O.P.) — les **11** et **12**

Les survivants Yves P. 2^e partie par le Groupe Emile Dubois du **15** au **19**
Bashung : le **19**

Jazz/musiques : du **22** au **27**

Le cirque Gruss : du **29** mars au **9** avril

Maison de la culture

directeurs : Jacques Blanc
Georges Lavaudant

administrateur : Jean-Luc Larguier

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.

danses

Un abonnement est proposé pour 5 spectacles :

Viola Farber
(11 ou 12 février)

Kilina Crémona
(18 février)

Groupe de Recherche

Chorégraphique de

l'Opéra de Paris (deux

programmes différents

les 11 et 12 mars)

Groupe Emile Dubois :

***Les survivants* d'Yves P.**

(du 15 au 19 mars)

(4 spectacles : 100 F ou

5 spectacles : 125 F)



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





*Felicitas Boch, 1982, Milan
de Gian Paolo Barbieri*

rait. Il y aurait quelqu'un qui fait un spectacle : Brook est très doué pour faire des spectacles à l'intérieur de l'institution, il l'a assez prouvé. Mais ce n'est pas son but. Ce n'est jamais un maître qui donne des leçons à des gens qui obéissent, bien qu'il ait une pensée lumineuse sur le théâtre — la façon de le faire et de le vivre.

Carmen : loin du star system

Le travail avec les chanteurs a été différent : il fallait surtout qu'ils arrivent à jouer la comédie alors qu'ils ne l'avaient jamais fait.

Ces chanteurs ne sont pas des stars de l'opéra, sans quoi il aurait été impossible de travailler avec eux pendant deux mois huit à dix heures par jour (on sait bien que les vedettes ont des calendriers tellement chargés qu'ils viennent deux jours avant la générale, se font remplacer par des doublures-lumière chantent le temps des représentations et repartent pour d'autres contrats). Eux étaient complètement disponibles.

Nous leur avons fait faire des exercices pour libérer leur énergie, pour qu'ils ne se sentent pas enfermés dans une mise en scène organisée d'avance. Des exercices très physiques, très gymniques, même des combats, pour qu'ils apprennent à tomber, se relever, à bouger normalement, pas comme des chanteurs mais comme des êtres humains qui marchent, se tournent, regardent, baissent les yeux, sortent ou entrent par une porte. Il fallait qu'ils puissent faire plusieurs choses à la fois : pas seulement chanter ou s'asseoir en chantant, mais s'asseoir sur un autre rythme que celui de la musique, comme le personnage qu'ils jouaient pourrait s'asseoir dans une situation donnée. Rien de moins évident pour un chanteur que de bouger lentement sur un chant au tempo rapide ou vice-versa. La plupart des répétitions se faisaient en chantant. Nous n'avons pas pour autant laissé de côté le travail sur les personnages, leur passé, leur psychologie, mais c'est venu plus tard : nous ne pouvions définir, dès le premier jour qui était Carmen, pourquoi elle se comportait de telle manière ; nous avons cherché moment après moment, pour essayer de trouver un fil conducteur.

Carmen nouvelle manière

L'adaptation de *Carmen* a été faite par Marius Constant, Jean-Claude Carrière et Peter Brook. Ils ont supprimé les chœurs et les personnages secondaires avec la volonté de tirer l'essentiel de l'œuvre. Ils sont également revenus à la nouvelle de Mérimée plus violente, plus abrupte que le livret de Meilhac et Halévy. On sent très bien que Bizet voulait raconter quelque chose sur la destinée, la mort, la liberté et que le décorum de l'époque masque tout ça non seulement dans le but de l'atténuer, mais aussi par goût pour l'exotisme, l'espagnolade.

Toutes les scories ont donc été éliminées ; ne subsistent que les airs les plus connus, les plus beaux, ceux qui marchent le mieux, les tubes en quel-

petite histoire

Malgré toutes les précautions prises par Meilhac et Halévy dans leur livret, pour enrober, édulcorer, expurger la nouvelle de Mérimée, la critique de 1875 n'apprécia guère la création de *Carmen* à l'Opéra comique :

"C'est un délire de tortillements provocateurs (...) de danses de Saint-Guy graveleuses plus encore que voluptueuses (...). Il faudrait pour le bon ordre social (...) la bâillonner et mettre un terme à ses coups de hanche effrénés, en l'enfermant dans une camisole de force après l'avoir rafraîchie d'un pot à eau versé sur la tête. L'état pathologique de cette malheureuse, vouée sans trêve et merci aux ardeurs de la chair est un cas fort rare heureusement, plus fait pour inspirer la sollicitude des médecins que pour intéresser d'honnêtes spectateurs venus à l'Opéra comique en compagnie de leurs femmes et de leurs filles", s'indigne Comettant, un critique renommé de l'époque.

Pour Achille de Lauzières qui sévit dans la Patrie, Carmen est "La fille dans la plus révoltante acceptation du mot... une fille folle de son corps... en un mot, la véritable prostituée de la bourbe et du carrefour".

Quand on pense que dans les écoles primaires aujourd'hui les enfants apprennent tant bien que mal la célèbre Habanera, le grand air par lequel Carmen séduit Don José !

que sorte. Dès lors que les commentaires et les intermèdes ont été supprimés, il apparaît plus clairement que *Carmen* est une œuvre construite comme une succession de numéros. Cette *Carmen* résulte d'une tentative d'entrer de plain-pied au cœur d'une œuvre sans tenir compte de la tradition de l'opéra, de découvrir l'expression théâtrale de la "forme opérée" en remettant en question les éléments habituels de l'opéra, en travaillant en dehors du cadre institutionnel, à l'intérieur duquel quoiqu'on fasse (et on ne peut guère que changer les décors, les costumes, la mise en place), on reproduit toujours la tradition. La convention est si forte qu'on tourne autour de l'œuvre sans jamais y pénétrer, sans

Carmen a-t-elle tué Bizet ?

La mort prématurée de Bizet, — il avait trente-trois ans — à la 33^e représentation de *Carmen* a donné naissance à toute une légende. Alors qu'il a certainement succombé à la maladie, certains avancent qu'il s'est supprimé.

D'aucuns imputent cette mort à l'accueil peu chaleureux que reçut son opéra, d'autres pensent qu'il aurait été victime des charmes de la Galli-Mari, interprète du rôle titre ; d'autres encore évoquent une liaison entre sa femme et le pianiste Delaborde...

Le mystère reste complet, les protagonistes ayant emporté leur secret dans la tombe.

modifier les rapports entre les chanteurs, entre la scène et le public. Nous avons essayé, au-delà de la convention du XIX^e siècle et des interprétations ultérieures de *Carmen* de remonter à la source Bizet qui a mis toute sa passion dans cette musique, et, en amont, à Mérimée. Nous avons fait, avec les chanteurs, un bon nombre d'improvisations autour de la nouvelle de Mérimée, et le spectacle en est proche dans la mesure où le livret réintroduit des éléments qui avaient disparu dans la version de Meilhac et Halévy, comme le personnage de Garcia. Pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté, le titre a été changé, car il s'agit d'un travail à part, un travail de recherche sur l'opéra en passant par le théâtre.

qui est Carmen ?

Carmen est un personnage passionné qui séduit un homme, puis un autre, et meurt d'avoir suivi ses pulsions.

L'action se situe en Espagne plutôt que dans un autre pays non seulement pour sacrifier à la mode de l'époque, mais aussi parce que c'est le pays où la passion et la rigueur catholique sont les plus fortes.

Or, dans cette Espagne, Carmen est une bohémienne, c'est-à-dire déjà en marge de la société. Une délinquante en quelque sorte. De plus, elle agit selon son instinct sans mesurer les conséquences de ses actes et elle fait voler en éclat toutes les valeurs sur lesquelles est fondée la société. Elle a un instinct de liberté extraordinaire "Carmen est née libre et libre elle mourra", dit-elle. C'est ce principe qu'elle défend jusqu'au bout.

Carmen est un personnage extravagant, une très jeune fille, très belle, une putain, une maman, une sublimation de la femme par Mérimée et Bizet. C'est pour cela qu'on s'intéresse à elle. Si elle était laide et banale, elle épouserait un cordonnier ou un ingénieur et élèverait ses enfants dans son H.L.M. sans histoire.

Don José tombe dans le piège de sa séduction ; lui est très traditionneliste, avec sa mère, son village, son passé. Carmen, elle ne revient jamais sur son passé.

Carmen et Don Juan

Don Juan est espagnol un peu pour les mêmes raisons que Carmen. Lui non plus ne revient pas sur son passé. Chacun a sa façon, ils suivent elle ses pulsions, son désir de liberté, lui ses idées ; ils les défendent jusqu'à la mort. Ce sont deux anarchistes à leur manière et la société ne les tolère pas, car ils sont intolérables, aujourd'hui encore.

Ce sont des personnages exemplaires — héros ou anti-héros —. N'est-ce pas le rêve de toute femme d'agir comme Carmen, et de tout homme de pouvoir être Don Juan.

Ils meurent jeunes de la violence de leur combat. Ils n'auraient pas pu vieillir car ils transportent avec eux la jeunesse. C'est en quoi ils sont impérissables. ■

propos recueillis
pour *Rouge et Noir*
par Mireille Davidovici

Johnny Griffin Quartet et Chet Baker

le 4 février

Entre le saxophoniste Johnny Griffin, "the little giant" et le trompettiste Chet Baker, un autre géant, une même fougue passionnée pour une musique authentique et intransigeante. Alain Gerber brosse ici un portrait sensible de ce soliste exceptionnel.

légende pour une photo de Chet Baker

« Nous écouterons encore une fois le silence de la terre et de l'ombre » (Thomas Wolfe)

Comme un paysan du vieux Sud, il reviendra, mon ami, vêtu de toile et d'invisible poussière ancestrale, avec un chapeau et des rêves de ce temps-là, rêves aussi morts et scintillants que sa musique, et des rides d'Indien sur sa face. Comme un rêve, il reviendra, mon ami, une trompette à la main, — la sienne il l'aura lancée la veille sur l'autoroute, projetant ses mains loin de lui dans la lumière des phares apeurés, tandis que des ivrognes applaudiront son nom sans le connaître, à quelques pas de lui et de sa fin. Il sera là, dans cette autre lumière malheureuse, cherchant sur les visages l'énigme familière, et ne la trouvant plus. Ce sera dans un autre pays, mon ami ne saura dire lequel.

Il aura d'autres pensées, d'autres souvenirs, et dans sa tête, il chantonnera quelque chose de très étrange et très doux, où il sera question de notre histoire. Il ne sera venu que pour ça, mon ami, ramasser son argent et chanter, devant tout ce monde la vieille romance d'autrefois, de naguère et de toujours. Comme un trouvé du Tennessee, comme un aveugle des chemins. Aussi vieux que les plus vieux bluesmen, aussi usé que les plus vieilles romances. Immobile devant tous, et muet, il prendra la fuite dans sa tête et déclamera des vers oubliés, éclairer, étranger. Chère Valentine, si amusante, cher clair de lune dans le Vermont, chère madame de mon effroyable enfance, qu'on disait vagabonde, l'enfance et la dame, les deux chimères évanouies... La tête penchée, un peu, pour écouter les routes, et ces rythmes perdus dans d'autres hémisphères. Il sera dupe de tout cela, lui seul, au bord de cette estrade solitaire. Suspendu avec elle dans l'espace déserté, plus rien ne l'atteindra.



Son pied marquera la mesure hypnotisant ses accompagnateurs terrorisés. Ça ne pourra pas continuer comme ça. Indéfiniment, malgré tout, il scandera le silence du bout de sa bottine : un, deux, trois, quatre... un, deux, trois, quatre... chère Valentine, cher Bernie, pitoyables fantômes. C'était, voyons, en 1952. Nous avions les cheveux en brosse et nous étions les rois.

(suite page 27)

Johnny Griffin : saxophone ténor
Ronnie Mathews : piano
Ray Drummond : basse
Kenny Washington : batterie
Chet Baker : trompette

“Le jazz est la musique de la rue...”

« Ce qui est particulièrement excitant chez Griffin c'est qu'il possède un style d'une originalité totale, reconnaissable dès les deux ou trois premières notes, mais que tout en jouant "son truc", il fait passer, devant vos yeux "intérieurs", les images fugitives de Parker, de Price et d'autres figures immenses de la musique négro-américaine. Mais tout est bien à lui, uniquement à lui. Cette version du thème célèbre (cette fameuse "rengaine" de Franz Lehár) suffirait, si on ne l'avait entendue pour la première fois et qu'une seule première fois, sans connaître quoi que ce soit d'autre de Griffin, à nous amener à le classer comme un des très grands saxophonistes ténor de notre époque.

Aucun sentimentalisme, aucune sensibilité chez Johnny, mais quelle tendresse, quelle sensibilité, disons-le tout net, quel amour... dans l'improvisation ».

Maurice Cullaz

Chet Baker

Trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain, né à Yale, Oklahoma, en 1929. Il se produit à Los Angeles aux côtés de Dexter Gordon, Stan Getz et Charlie Parker (1952), et devient populaire lorsqu'il s'associe avec Gerry Mulligan. Le premier quartet dissous, il fonde un orchestre en compagnie du pianiste Russ Freeman, puis part pour l'Europe, où il connaît des fortunes diverses.

Révéle par les œuvres réalisées en contrepoint avec Mulligan, Chet Baker s'affirme comme un disciple de Miles Davis ; sa sonorité est pure et dénuée de vibrato. Comme Davis, il joue aussi du bugle.

Johnny Griffin

Saxophoniste américain né à Chicago en 1928. En 1957, il fait partie des Jazz Messengers d'Art Blakey, puis se produit au Five Spot, à New York, auprès de Thelonious Monk (1958). Il dirige ensuite une petite formation avec Eddie Davis (1960). Travaillant, une fois terminée cette association, comme « free lance », il décide de partir pour l'Europe avec Art Taylor (1963). Il retourne aux U.S.A. en 1978 après 15 ans d'absence.

Sa violence permet de le considérer comme le ténor le plus représentatif de la tendance « hard bop ».

danse

aspects de la chorégraphie en France

Jean-Claude Gallotta et la Maison de la culture ont présenté en juin 1982 quelques aspects de la chorégraphie en France en accueillant six jeunes chorégraphes et leurs compagnies.

En février 83, la venue de Viola Farber et de Kilina Crémone s'inscrit dans la même démarche.

Viola Farber a d'abord été danseuse chez Cunningham. En venant remplacer

Nikolaïs à Angers, elle a entrepris "de montrer aux Français ce qu'est la discipline américaine", dit Jean-Claude Gallotta qui se souvient: "elle donnait des cours merveilleux. Elle est exceptionnelle pour l'apprentissage du danseur. Sa danse, qu'on peut appeler déjà classique, est très virtuose".

Kilina Crémone, elle aussi, est une "post-cunninghamienne". Elle fut l'une

des premières à aller travailler chez Merce Cunningham à une époque, il y a 11-12 ans, "où, dit Jean-Claude Gallotta, ce n'était pas encore la mode". Son art est ascétique. "Travail, travail, travail" commente-t-il. Kilina Crémone est depuis quelques années à Lyon. Dominique Bagouet, à Montpellier, lui a permis de présenter récemment son travail sur scène.

les 11 et 12 février

Viola Farber

Pendant les cours, qu'est-ce qui vous guide ?

Viola Farber: Il y a deux choses : si c'est un cours pour la Compagnie, je travaille toujours sur une chorégraphie qui n'est pas tout à fait réglée avec précision, ou sur des enchaînements qui m'intéressent pour le ballet que je prépare au moment. Mais je travaille aussi les choses dont je crois qu'ils ont besoin, les petites choses, un peu faibles et qu'il faut acquérir ou perfectionner.

Et puis je ne fais jamais tout à fait la classe que j'ai prévue. On ne sait jamais ce que vont faire les élèves avec ce qu'on leur propose. Surtout avec les stagiaires. Quelquefois je me dis: "je vais leur faire faire ça, c'est facile, léger, ça va les amuser". Puis ça devient lourd, parce qu'ils ne peuvent pas l'apprendre. D'autres fois, je me dis: "ça va être bien difficile pour eux". Et puis ça marche tout seul.

Donc j'ai toujours une idée avant de ce que je veux faire... et puis je suis ce qui arrive dans la classe. Je ne crois pas qu'il faille absolument suivre son planning. Il faut regarder ce qui se passe et réagir sur le moment.

Vous avez travaillé longtemps avec Merce Cunningham. Quels sont ses principes ? Et vous, qu'avez-vous ajouté ?

V.F.: Je crois que ce qui est le plus frappant dans ce qu'il fait, c'est qu'il travaille beaucoup avec le hasard. Il réglait ses ballets par le hasard. S'il hésitait

entre deux enchaînements, il choisissait par "pile ou face". Moi je ne fais pas ça. Ce qui m'intéresse, c'est que les danseurs sont aussi des personnes. Je crois que je ne travaille pas avec le hasard, mais, disons avec l'aléatoire, avec ce qui se produit au moment du travail où les danseurs ont des choix de ce qu'ils feront avec les mouvements donnés. Ils peuvent les faire rapides ou lents. Ils peuvent quelques fois choisir dans quel espace ils le feront. Si c'est un enchaînement par couple, ils peuvent choisir leur partenaire. Ça n'est pas vraiment le hasard, mais ce n'est pas totalement prévu quand même.

On a l'impression que le côté hasardeux, aléatoire, c'est, en fait, la relation humaine qui existe entre les gens présents.

V.F.: Oui, je crois. Mais c'est difficile de parler de la différence entre ce que je fais et ce que Merce Cunningham fait maintenant, parce que je n'ai pas travaillé avec lui depuis dix-sept ans. Et il change beaucoup, toujours, et moi aussi je change toujours — je l'espère ! Tout ce que je peux dire, c'est que, je crois, mes principes esthétiques ne sont pas les siens.

Est-ce que vous pouvez définir un peu les vôtres ?

V.F.: Ce qui m'intéresse, c'est la différence entre les choses. Il y a une multitude de formes infinies. Dans un ballet tous les gens ont des corps, des bras, des jambes, des visages différents. Il

n'y en a pas deux semblables. Dans la nature c'est pareil. C'est ça qui m'intéresse. J'aime me servir de cela. C'est-à-dire que je suis tout le contraire de l'«Art minimal». C'est un mouvement très très fort et très beau. Mais moi, ça ne m'intéresse pas. Ce que je trouve intéressant, c'est les différences entre les danseurs, leurs différentes façons de réaliser un mouvement. Je ne veux pas dire qu'il faille qu'ils soient indisciplinés, anarchiques, qu'on fasse tout ce qu'on veut dans le ballet. Mais il faut faire "sortir" les gens, comme danseurs et comme personnalités. ■

Ce texte est extrait de la Revue "Danse et Enseignement" publié et dirigé par Jean Serry

Centre national de danse contemporaine Angers

directeur artistique: Viola Farber
administrateur: Anne-Marie Chaulet
attaché de direction: Patrick Le Leve
relations publiques: Geneviève Vincent
secrétariat de direction: Michèle Bouveur
secrétariat artistique: Pascale Bouvier
régie: Didier Ponchon, Alain Manceau, Stéphane Poumeyrol
pianiste de la compagnie: Dominique Lofficiel

la compagnie:
Anne Koren, assistante-répétitrice
Didier Deschamps, Jean-François Duroire, Chantal de Launay, David Liebart, Joël Luecht, Nadège Macleay, Mathilde Monnier, Sylvain Richard, Claire Verlet

programme
Oiseaux-pierres,
créé à Nantes en novembre 82;
Cinq pour dix et Etudes
créés à Angers en avril et décembre 1982

Un abonnement est proposé pour les 5 spectacles programmés en février et en mars

Viola Farber (11 ou 12 février)

Kilina Crémone (18 février)

Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris (deux programmes différents les 11 et 12 mars)

Groupe Emile Dubois: Les survivants, 2^e partie d'Yves P. (du 15 au 19 mars)

soit 4 spectacles: 100 f.
ou 5 spectacles: 125 f.

le 18 février
**Kilina
Crémona**

“Cette drôle de bonne femme échappe à tous les clichés du temps: le chic toc, cette nouvelle unité du savoir-faire publicitaire, ne risque pas même de frôler son travail. A la séduction, elle préfère l'induction, à l'apparence, la transparence. De cristal et d'acier, ses chorégraphies sont faites pour résister. Résister aux regards endormis, au mol ennui et à l'indifférence. Ces combinaisons de pas épurés, cette architecture visible de l'espace entre les corps, toute cette «syntaxe du mouvement et du rythme» comme dit Kilina, déclenche en nous une sensibilité fraîche et pointue. L'émotion naît de la justesse et de l'ambition des figures (voyez la virtuosité et la présence en scène de Roger Méguin, le danseur magnifique!), elle naît aussi des rapports clairs et brillants entre les danseurs, de la perfection des détails en même temps que du souffle qui traverse le plateau. *Alphard*, présenté cet été au festival de Montpellier est certainement la plus achevée des danses de Kilina Crémona. Cette danse à nom

Viola Farber



d'étoile force l'attention, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, et lorsqu'elle drape et déploie le mouvement selon une dynamique ininterrompue, elle nous renvoie simplement aux rythmes essentiels, battements du cœur et pulsions de l'univers. Avec une obstination rare, Kilina et ses danseurs échappent au superflu, à l'accessoire, au tape à l'œil. Il ne veulent pas “plus” mais “mieux”. Reste que cet art définitivement hors mode est justement moderne en ce qu'il est à la fois structure et comportement. La question — esthétique et éthique — agite nombre d'artistes contemporains. Kilina Crémona et Roger Méguin la vivent tous les jours, dans leur travail pédagogique et dans leurs spectacles. Ne manquez pas *Alphard*, la beauté s'y met nue”. ■

Christine Rodes
in “*Lyon Poche*”
(décembre 82)

Kilina Crémona



**“Alphard”
(version Grenoble)**

chorégraphie : Kilina Crémona
danseurs : Josianne Charriau,
Marie-Pierre Chavel,
Florence Blanchard,
Michèle Ettori,
Roger Méguin,
Kilina Crémona

musicien : Lubomyr-Melnyk
costumes : Agnès Hardy
lumières : Denis Rousseau

photographie

du 10 février au 19 mars

Marc Tulane

"tous les jours... la danse"

Voici soixante-dix images de danseuses et de danseurs "hors danse". Marc Tulane présente bientôt à la Maison de la culture des photographies qui disent l'avant-danse, l'après-danse, l'ailleurs du spectacle. Qui disent le chorégraphe, rêveur appliqué, en salle de répétition; la danseuse attentive ou en attente; le danseur quand il – oh! – bavarde sur le seuil de sa loge. Qui disent ainsi la vie commune, et la vie commune à tous les danseurs. Qui montrent finalement l'effort la fatigue, le travail le plaisir, la discipline le repos, le corps la pensée.

Marc Tulane traque la beauté de la danse là où les danseurs croient seulement qu'ils la préparent. Car elle est aussi dans le sourire de Diane Grumet, dans l'accoutrement de Deborah Salmirs, dans le regard à l'écoute de la Compagnie Michel Hallet. Ce qu'on aime de cet art est souvent déjà là au moment où les danseurs ne se soucient pas encore d'abattre le quatrième mur qui donne sur le regard des autres. Merci à Marc Tulane d'élargir pour nous le cadre de scène. Pas comme un qui guetterait fébrile les f(aib)esses de la danseuse. Mais comme un qui nous apprendrait l'amour de l'art, le respect des magiciens. ■

C.-H.B.



Mirjam Berns,
Maison
de la culture
Grenoble

Marc Tulane

Né le 5 mai 1950 à Paimpol (22)
Membre de l'agence Rapho-Paris.
Membre de l'Association nationale
des reporters photographes
illustrateurs (A.N.R.P.I.)

1974: Débute professionnellement avec un grand intérêt pour le reportage documentaire. Prise de contact avec l'agence Rapho qui depuis distribue ses photographies.

1976: Chargé d'un cours à l'université de Provence, centre St-Charles Marseille, département photographie et audio-visuel.

Entreprenant un long programme de reportages sur les fêtes rurales en Provence.

1978: Participe aux Rencontres internationales de la Photo à Arles; à l'exposition: "Photographes de la région Provence, Alpes, Côte d'Azur".

Participe avec J. Dieuzaide et L. Clergue à un stage pour enseignants de l'Education nationale, R.I.P. Arles.

1979: Attribution d'une bourse par la Fondation nationale de la photographie et participe au tournage des *Suaires de Véronique*, réalisé pour la S.F.P.

1980: Partage une exposition sur Frédéric Mistral avec Lucien Clergue, Maître de Stage, aux Rencontres internationales de la photo à Arles, pour des étudiants de la Parsons school de New York.

1981: Commandes d'illustration pour Gallimard (*L'univers des formes*) et Julliard.

expositions personnelles

1969: Miramas le Vieux (Provence)

1981: Nancy et Marseille

1982: Arles, Montpellier, Lyon, Calais, Angers

expositions de groupe

1973: Musée Réattu, Arles

1975: Galerie Clich Paris (groupe Rapho)

1978: Rencontres internationales de la photo, Arles

1979: Fondation nationale de la photo, Lyon

Rencontres internationales de la photo, Arles

1980: Rencontres internationales de la photo, Arles

1982: Martigues, Istres

B.P.I. centre G. Pompidou *Les Français en vacances* Centre G. Pompidou, 6 photographes dans la Maison.

rencontres philosophiques

rencontre

En 1981, Jean-Christophe Bailly fondait une revue intitulée *Aléa* éditée par Ch. Bourgeois. Dans le numéro 1, *Aléa* se proposait une tâche urgente et illimitée: prendre conscience que "ce qui domine notre monde, c'est la séparation de la connaissance en modes distincts voire hostiles les uns aux autres" et tenter d'y remédier par une réflexion transversale et néanmoins constitutive. Travail de décloisonnement des genres, des secteurs de recherche et des savoirs établis, "s'avancer vers un genre des genres" où philosophie et poésie pourraient enfin "dépasser leur rivalité et établir des chaînes de relations sans fin, modulées sur le devenir". Cet apparent retour à la tentative d'Iéna vise à réactiver l'image d'un monde à la fois "lié et décentré", "d'un seul monde", mais si pluriel, si finement aléatoire en son buissonnement d'ordre et de mesure que se révèle très vite grossière et inopérante toute tentative de lecture univoque, de clôture systématique, de dogmatisation métaphysique ou de syncrétisme mystique. "Champ unitaire de la pensée" peut-être, mais en forme de "réseau étoilé", de "système ouvert de tension et de relais", aussi réfractaire à toute hétéronomie idéologique qu'à la nostalgie d'une transcendance divine. Cette nécessité de penser, selon Heidegger, le "rapport de tous les rapports", sur fond d'une nouvelle "science de l'être", Jean-Christophe Bailly la présente comme un "mouvement vers l'encyclopédisation", avatar d'une "idée ancienne du lien et du devenir des liens – qui est la forme fragmentaire de l'intuition théorique telle qu'elle a pris forme au sein du romantisme allemand".

A.D.

Un homme marche sur un chemin, deux hommes parlent à la terrasse d'un café, une femme sort d'un hôtel, une foule dense avance, des grappes se défont, se forment. Ces images ne représentent pas la communauté – qui n'est pas représentable – ce sont des scènes, des "vedute". Disposons-nous d'autre chose? Le nombre n'est imageable que sous forme réduite (même une foule immense, encore, est petite) et c'est déjà, dans le discours, une politique: un village paisible, son clocher, autant dire

Jean-Christophe Bailly

Né à Paris le 3 mai 1949. Vit à Paris.

Premières publications en 1973.

Dirige les revues "*Fin de siècle*" (1974-1977) et "*Aléa*". A notamment publié *Défaire le vide* (poème, 1974), *La légende dispersée* (anthologie du romantisme allemand, 1976), *L'étoilement* (fragments, 1979) et *Le 20 janvier* (essais, 1980) – ainsi que de nombreuses études sur des artistes contemporains (Monory, Kowalski, Recalcati, Pommereulle, Max Ernst entre autres).

autour de la revue "Aléa"

samedi 19 février

rien. Au commencement, mais vers la fin déjà d'un long parcours, bien après les cavernes et les temples, nous avons été européens. Aujourd'hui nous serions mondiaux: comment l'ignorer, mais qu'en faire?

J'ai compté, selon l'espérance moyenne de vie proposée à un Occidental, le nombre de secondes dont celui-ci dispose de sa naissance à sa mort: le chiffre est d'environ deux milliards deux cents millions. Autrement dit, il y a à l'heure actuelle deux fois plus d'habitants sur la terre que de secondes dans une vie. Ce calcul "idiot" se règle sur les secondes, mesure du temps palpable et dense, proche de ce qui bat avec le sang. Mesure qui donne une échelle: si la communauté est la totalité de tous les êtres humains vivants, chaque être humain pris séparément comme unité représentative en temps réel la valeur d'une demi-seconde pour la pensée. C'est ainsi. Le temps de la pensée n'est pas le temps réel et le concept de communauté n'a pas à s'embarasser de chiffres. Peut-être.

Mais la question ouverte par ce compte demeure: d'autant plus que la communauté au départ est toujours restreinte et que le discours politique, celui de la fondation d'un sujet collectif, est toujours parti de cette clause restrictive — de la donnée d'un tiers, souvent immense, exclu. Parvenant à l'universel, ce discours demeure en vérité tribal, reconduit la tribu sous la forme déracinée d'une armée d'opérateurs ayant charge d'accomplir l'universalité telle qu'on la pense en un point. Que serait, au-delà, une communauté des êtres, un universel sans armée, que serait la paix perpétuelle, que serait l'ordre fondateur d'une polis polychrome et complète achevée?

Tout cela vient vite: rafales de questions, de vieilles questions à repenser entièrement. Vu du pont, le monde bouge. Brooklyn: cela: la politique comme règlement de ces masses. Plus loin les déserts, les communautés apeurées, réduites. Villages et réserves. Ce qui reste d'un monde perdu. Ce qui se perd du monde qui reste. Et nous dedans, pensant, devant penser à tout cela.

Soit, les valeurs fondatrices des civilisations ont été élaborées dans des cercles qui, depuis, ont éclaté. Il arrive qu'ici et là ces valeurs se maintiennent: formes sans contenu, pures références. Mais il n'y a plus cette identité du cercle à la vie qui s'y tient. Communautés pensables, réelles, où les quantités gérées correspondaient à des gestes quotidiens, à une rythmique, à des ensembles et sous-ensembles de pratiques déjà diversifiées mais dont l'entendement pouvait encore se saisir. De ce point de vue,

L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert, moins qu'un livre fondateur, nous apparaît aujourd'hui comme un adieu: dernier geste paysan, dernier engrangement à l'aube d'une explosion, mémoire déjà fabuleuse, mais possible encore. Cela n'est plus pensable. Le local doit se définir comme retraits au sein d'une masse qui l'enserme. Mais les ponts sont tendus, ils viennent. Ce qu'est le local, le repli sur soi de la communauté hors du monde, celui de l'individu ou des amants hors de la communauté, c'est ce qui reste de la part échappant aux formes dominantes de l'échange: réseau secret, sacré proféré dans le silence des dieux morts.

Hors de ces secrets domine une masse, une masse malgré tout effrayante — que l'entendement peut certes concevoir, mais où il voit aussitôt tant de forces organiques déchaînées, et tant de valeurs écroulées resurgissant qu'il se sent éconduit. Ce qu'il veut, le monde le lui renvoie sans répondre. Utopie. Désastre.

Le panorama des règlements de comptes est affligeant. Grande est la tentation de refermer les cercles: elle compose toute la nostalgie, du tribalisme, de l'intimité, du religieux. Peut-on dire qu'il faut à la nostalgie inévitable la force d'une conversion? Peut-on dire qu'au-delà de tous les cercles défaits et sans idée de retour se soupçonne un bonheur, au moins pour la pensée? C'est la question de la tolérance, des seuils repoussés. Tout prendre, ne rien laisser. Déployer les liens hors de leurs réserves, délirer. Est-ce possible? Est-ce déjà une "politique" ou plus sérieusement la conséquence ultime, en nous, de la conscience de soi de la communauté? Difficile balancement, où l'extrémité atteinte est en même temps la moindre des choses. La marque babylonienne des grandes villes, la force de certains maintiens, le fait de l'auto-engendrement de la société civile, dans cet espace, et malgré la violence, sont des encouragements. Si une "communauté des êtres rationnels" n'est pas vide, n'est pas la faiblesse composite d'un vœu pieux, comment commencer à l'approcher? En regardant en arrière et de tous côtés, en voyant comment cela se passe, s'est passé. Comment était le village amazonien, le monde, pour l'indien qui vivait là, inentamé, comment était Florence pour Dante, ce qu'était la cité pour le citoyen grec, comment s'est faite la genèse de la république, de l'universel abstrait qui la règle, ce que furent vraiment les voyages, les colonies, ce que sont les exodes, les racines, et quelles sont les conditions de transport des messages, et comment se déploie et se replie sans fin, du sujet au "monde" les cercles concentriques d'identités ou d'identifications qui forment, ferment et

ouvrent la question de la communauté, et quel est le jeu entre ces cercles.

Questions qui sont toutes au départ, même si un matériel immense les nourrit, questions qui ne sauraient toutes être abordées à la fois* et qui ne peuvent l'être aussi qu'avec prudence. On sait trop bien que le terrain là est labouré sans fin par les histrions, les prophètes, les pleureuses — on sait que là, c'est la criée. Si une ferveur est possible, elle ne peut pas vouloir d'effets. Or il y a un horizon d'effets, et peu de sens. (Par exemple, et il faut presque s'excuser d'avoir à en venir là, ce retour à la théologie: comme si c'était pensable pour qui a jamais cherché à comprendre le grand ensemble symbolique du monde médiéval, d'où la théologie se détache comme un fruit mûr, mais qui n'est mûr que là, dans cet ensemble.)

Questions grandes ouvertes. Fragments et intuitions convergeant en faisceaux, loin de l'assèchement.

Ce numéro 4 d'Aléa sera donc "consacré" à la question de la communauté — des quantités humaines pensables, au rapport du religieux (de la sauvegarde d'un sacré) à ces quantités puisque au-delà d'un certain seuil, on le constate, les dieux, le langage de l'origine, disparaissent. Reviennent forcément dans cet espace de grandes pensées, de grandes percées de la pensée dans cette nuit: notamment Rousseau, Kant, Bataille, l'anthropologie.

Revient aussi l'écho d'une voie s'échappant, mais qui est peut-être là tout à fait au centre: la poésie ou la "Dichtung" (il faut dire le mot allemand dans la mesure où pour nous il se dérobe à une faiblesse) ainsi comprise: comme fonctionnement de l'autonomie, comme chant de la finitude — comme mode de l'échange où le refus des formes inertes de l'échange est admis, et joué. C'est à cela que s'ouvrira le numéro à venir d'Aléa, entièrement dans le profil que projette celui-ci, contre un mur. ■

Jean-Christophe Bailly

* Et que ce numéro d'Aléa ne prétend pas poser: en donnant une telle liste, je ne peux qu'indiquer le champ où il se place sans prétendre bien sûr qu'à lui seul il puisse en éclairer davantage que quelques bords. Le long texte de Jean-Luc Nancy comme celui de Jean-François Lyotard situant toutefois la proximité de ce champ à celui qu'ils explorent avec d'autres au sein du Centre de recherches et d'études philosophiques sur le Politique (Cf. *Rejouer le politique*, éditions Galilée, Paris, 1981).

samedi 19 février 1983, à 16 h 30, aura lieu une rencontre-débat qui réunira, autour de Jean-Christophe Bailly, Philippe Lacoue Labarthe, Jean-François Lyotard, Henri-Alexis Baatsch, Michel Deutsch, Gilbert Vaudey et Christian Bourgois, éditeur d'Aléa, à l'occasion de la parution du numéro 4 de cette revue. La première demi-heure sera consacrée à la lecture de textes choisis, auxquels prêteront leur voix les comédiens du C.D.N.A. Entrée libre.

le Nanterre de Patrice Chéreau

Le vingt-deux février mille neuf cent quatre-vingt-trois, le théâtre des Amateurs de Nanterre dirigé par Patrice Chéreau et Catherine Tasca ouvre ses portes. Les mots-clés des trois saisons à venir: auteurs, metteurs en scène, savoir, plaisir, réflexion, secret, hospitalité, événements. Ce projet est une alternative à l'ancienne Maison de la culture de Nanterre, "une alternative ou plutôt un détournement" dit Patrice Chéreau dont nous publions ici le texte défricheur.

Voici maintenant quelque dix années passées à monter des spectacles différents dans différents pays. A chaque fois il nous fallait découvrir de nouvelles personnes, de nouvelles méthodes; il nous fallait apprendre, rencontrer de nouveaux collaborateurs, les faire participer à nos émotions les plus secrètes, les entraîner avec nous à chaque aventure, les faire habiter un domaine que nous faisons nôtre.

Changer de pays, se construire chaque fois une nouvelle maison, puis l'abandonner pour d'autres projets dans des territoires inconnus, l'avions-nous choisi, nous l'étions-nous imposé pour nous préserver d'une apparente sécurité, d'un apparent confort matériel et moral? Nous n'en savons rien. Si nous avions eu un théâtre, un endroit dont nous aurions été les techniciens attirés, nous aurions monté des spectacles se succédant les uns aux autres, usant et abusant des mêmes gens, des mêmes trucs, et au bout de toutes ces années, nous nous serions sans doute retrouvés fatigués, vides d'idées, de désirs et d'émotions. Alors cette façon souvent inconfortable et éclectique de travailler était bien la seule possible, car elle nous a appris le métier, elle nous l'a fait comprendre et nous a fait savoir ce qu'il fallait y aimer, ce qu'il fallait en rejeter, et peut-être ce qu'il fallait faire pour continuer à l'aimer. Cela, après Milan, Rome, après Spolète, Villeurbanne ou Bayreuth, après Paolo Grassi et les autres, notre mémoire le sait et ne veut pas l'oublier.

Mais il y a un temps pour une création nomade et un temps pour rassembler les énergies, la sienne propre et celle des autres, celle de tous ceux qui vous entourent sans les capacités de travail et d'affection desquels on n'est rien et auxquels on est resté fidèle au cours

des années. Et puis cette façon que nous avons eue de travailler, au coup par coup, elle est dangereuse car elle condamne à la réussite automatique, elle astreint au coup d'éclat permanent, à toujours et encore donner des preuves.

Cette situation, on ne peut pas dire non plus que nous l'avions voulue, elle s'est imposée à nous, mais en retour, elle a constitué l'équipe que nous sommes.

La proposition de s'établir à Nanterre semble donc arriver au moment où chacun de nous ressent pour un temps le besoin d'avoir un lieu où l'on utilise des techniques et des expériences de travail et de production nouvelles, un lieu où les exigences artistiques sont primordiales, un lieu traversé par les autres et replié sur lui-même. Il faudra que ce soit un lieu d'apprentissage, un réservoir d'interrogations, le réceptacle arbitraire de nos envies et de nos désirs, en tous cas l'affirmation humble ou hautaine, comme on voudra, de nos subjectivités, car nous savons qu'un tel lieu n'existe que s'il suit impérieusement la propre nécessité de tous ceux qui le font vivre.

Nous allons donc tenter de proposer une idée un peu neuve et différente. Nous nous disons: où en sommes-nous après ce travail des années accumulées, à quoi pouvons-nous servir? Et puis aussi, pour nous tous ici qui venons aujourd'hui d'horizons différents: de quoi avons-nous besoin pour avancer et apprendre encore dans les années à venir, comment savoir ou anticiper sur la connaissance de ce dont ces années-là seront faites? Comment être au service d'un auteur, d'une histoire, d'une idée, d'une morale, d'une chose à dire, à découvrir, à apprendre?

L'essentiel de notre travail, c'est raconter des histoires à nos contemporains, celles que nous ont transmises les générations précédentes, celles que nous retravaillons à notre sensibilité, celles que nous dictent le monde dans lequel nous vivons et le regard que nous savons ou non porter sur lui.

Il y a plusieurs façons de les raconter, mais toutes ont besoin d'un plateau, plateau de théâtre, plateau de cinéma. Nous voulons d'un lieu où l'on fera les deux: il y a des histoires qu'on ne peut dire que par le film, d'autres qui ne prennent leur signification que sur une

scène. Aujourd'hui, nous voulons raconter les deux.

Dès lors penser un tel lieu veut dire y inclure une part de risque et de danger. Nous disons aujourd'hui: imaginons un lieu qui sera un théâtre en ordre de marche, un lieu de recherche, un théâtre traversé d'aventures et d'individus différents, mais qui sera aussi une société de production de films, un lieu où l'on écrira, où l'on remettra sur le métier, où l'on expérimentera l'écriture: on y jouera des pièces et on y travaillera à des scénarios, on les filmera aussi. Un lieu où le cinéma et le théâtre s'épauleront ou s'ignoreront, comme on voudra: qu'ils se rejoignent ou se contredisent, peu importe, mais qu'ils coexistent et se nourrissent mutuellement.

Cette maison, elle aura donc une partie émergée, publique, et il y en aura une autre, secrète, souterraine, et cette partie sera aussi importante que l'autre. Et puis, il y aura une école, un atelier plutôt, un atelier permanent. On va dire: encore une école, mais ce ne sera pas une école nationale, un conservatoire de plus, plutôt la possibilité donnée à un certain nombre de personnes jeunes de travailler, à un groupe d'acteurs de produire secrètement, et de se former, en côtoyant dans le travail tous ceux qui seront là, qui façonneront cette maison et tous ceux aussi qui ne feront qu'y passer. Un atelier où pourront se développer en toute liberté — c'est-à-dire dans une grande astreinte — des travaux de recherche, des travaux formateurs dont l'unique instrument sera l'acteur. Un atelier qui aura sa propre programmation, secrète, sans exclure les possibilités d'en montrer les travaux au grand jour, un lieu de travail, d'échange d'idées, où des écrivains, des metteurs en scène, des acteurs, des réalisateurs viendront témoigner, des philosophes donneront des cours, des cinéastes viendront se confronter pour chercher de nouvelles voies. Un endroit très habitable, en somme.

Et ce travail souterrain, comme toute la partie immergée de notre projet, de notre idée, ce sera un peu le moteur de notre bateau: sans lui il n'avancera pas. De la même façon, certains projets de théâtre ou de cinéma ne produiront leurs fruits que plus tard. Au fond, c'est peut-être là l'essentiel: pouvoir travailler, être débarrassé de l'obligation de prouver

(ouverture)

qu'on existe à chaque première – s'y prêter bien sûr, mais pouvoir s'y soustraire.

A travailler ainsi, à longue échéance, des projets auront lieu, des histoires seront dites, des œuvres naîtront, pour d'autres que nous, par d'autres que nous, des rencontres se feront, des audaces que l'on ignore en nous ou chez les autres se découvriront qui n'auraient pas existé si ce lieu, lui, n'existait pas. Donc, voici le projet: un théâtre, une école, un studio, une production de films. Cela n'a pas de nom, mais il s'agit là de tout ce qui peut se faire, se dire, se rêver, se désirer, avec des auteurs, des acteurs, des techniciens, des peintres, et bien sûr, des metteurs en scène et un public, à faire, à retrouver, à créer. Ce ne sera pas là un lieu voué à une production frénétique, les événements publics n'y seront pas excessivement nombreux, mais l'incitation devra y être la plus grande. Et maintenant, pensons ce lieu dans une ville, Nanterre, dans une région – tout près et loin de Paris – et dans un département, les Hauts-de-Seine. Il sera une alternative à l'ancienne Maison de la culture, une alternative ou plutôt un détournement: nous croyons tous que ce n'est que lorsque le projet artistique est fort et la création violente qu'on peut s'occuper du public, mieux, que les rapports avec le public ne sont vivants et nécessaires que si la création est forte, ou brutale. La collaboration avec le public ne commence que lorsque quelque chose est dit, quelque chose qui rassemble ou qui divise, mais que l'on dit sur le plateau même si ce plateau est à l'occasion autre chose – un ailleurs, ailleurs.

Au fond, ce projet c'est allier deux choses: un lieu fixe où l'on aurait envie de se poser et un lieu mobile qui serait le même voyage que celui que nous avons fait en toutes ces années parcourues. Un lieu, Nanterre, le département, qui serait à sa façon Milan, Bayreuth, Villeurbanne et Boulogne, un endroit fixe et déraciné où l'on apprendra autant des étrangers qui le traverseront, qui le feront leur, puis qui l'abandonneront, que des amis qui travailleront et du public.

C'est peut-être une idée nouvelle et c'est à coup sûr la seule dont nous ayons envie. Sinon, à quoi bon? Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre? ■

Patrice Chéreau
in "Ouverture"

“qu'est-ce que l'art Jean-Luc Godard?”

Aragon disparu, demeurent sa présence et son actualité. Pour preuve, cet article paru dans "Les Lettres Françaises" en septembre 1965: *Pierrot le fou* venait de sortir sur les écrans, diversement apprécié...

Aragon témoigne ici d'une "reconnaissance" – Godard filmant la réalité avec les yeux de l'art, comme Delacroix nous apprenant l'invisible – essence même de l'art. Signe que rien n'est fini, que tout recommence, et que cela se ressemble.

Qu'est-ce que l'art? Je suis aux prises de cette interrogation depuis que j'ai vu le *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, où le Sphinx Belmondo pose à un producteur américain la question: *Qu'est-ce que le cinéma?* Il y a une chose dont je suis sûr, aussi puis-je commencer tout ceci devant moi qui m'effraie par une assertion, au moins, comme un pilotis solide au milieu des marais: c'est que l'art d'aujourd'hui, c'est Jean-Luc Godard. C'est peut-être pourquoi ses films, et particulièrement ce film, soulèvent l'injure et le mépris, et l'on se permet avec eux ce qu'on n'oserait jamais dire d'une production commerciale courante, on se permet avec leur auteur les mots qui dépassent la critique, on s'en prend à l'homme.

L'Américain, dans *Pierrot*, dit du cinéma ce qu'il pourrait dire de la guerre du Vietnam, ou plus généralement de la guerre. Et cela sonne drôlement dans le contexte – l'extraordinaire moment du film où Belmondo et Anna Karina, pour faire leur matérielle, jouent devant un couple d'Américains et leurs matelots, quelque part sur la Côte, une pièce improvisée où lui est le neveu de l'oncle Sam et elle la nièce de l'oncle Ho... *But it's damn good, damn good!* jubile le matelot à barbe rousse... parce que c'est un film en couleur, imaginez-vous. Je ne vais pas vous le raconter, comme tout le monde, ceci n'est pas un compte rendu. D'ailleurs ce film défie le compte rendu. Allez compter les petits sous d'un milliard!

Qu'est-ce que j'aurais dit, moi, si Belmondo, ou Godard, m'avait demandé: *Qu'est-ce que le cinéma?* J'aurais pris autrement la chose, par les personnes. Le cinéma, pour moi, cela a été d'abord Charlot, puis Renoir, Bunuel, et c'est aujourd'hui Godard. Voilà, c'est simple. On me dira que j'oublie Eisenstein et Antonioni. Vous vous trompez: je ne les

oublie pas. Ni quelques autres. Mais ma question n'est pas du cinéma: elle est de l'art. Alors il faudrait répondre de même, d'un autre art, un art avec un autre, un long passé, pour le résumer à ce qu'il est devenu pour nous: je veux dire dans les temps modernes, un art moderne, la peinture par exemple. Pour le résumer par les personnes.

La peinture, au sens moderne, commence avec Géricault, Delacroix, Courbet, Mariet. Puis son nom est multitude. A cause de ceux-là, à partir d'eux, contre eux, au-delà d'eux. Une floraison comme on n'en avait pas vue depuis l'Italie de la Renaissance. Pour se résumer entièrement dans un homme nommé Picasso. Ce qui, pour l'instant, me travaille, c'est ce temps des pionniers, par quoi on peut encore comparer le jeune cinéma à la peinture. Le jeu de dire qui est Renoir, qui est Bunuel, ne m'amuse pas. Mais Godard, c'est Delacroix.

D'abord, par comment on l'accueille. A Venise, paraît-il. Je n'ai pas été à Venise, je ne fais pas partie des jurys qui distribuent les palmes et les oscars. J'ai vu, je me suis trouvé voir *Pierrot le fou*, c'est tout. Je ne parlerai pas des critiques. Qu'ils se déshonorent tout seuls! Je ne vais pas les contredire. Il y en a pourtant qui ont été pris par la grandeur: Yvonne Baby, Chazal, Charpier, Cournot... Tout de même, je ne peux pas laisser passer comme ça l'extraordinaire article de Michel Cournot: non pas tant pour ce qu'il dit, un peu trop uniquement halluciné des reflets de la vie personnelle dans le film, parce qu'il est comme tous, intoxiqué du cinéma-vérité, et que moi je tiens pour le cinéma-mensonge. Mais, du moins, à la bonne heure! voilà un homme qui perd pied quand il aime quelque chose. Et puis, il sait écrire, excusez-moi, mais s'il n'en reste qu'un, à moi, ça m'importe. J'aime le langage, le merveilleux langage, le délire du langage: rien n'est plus rare que le langage de la passion, dans ce monde où nous vivons avec la peur d'être pris sans verd, qui remonte, faut croire, à la sortie de l'Eden, quand Adam et Eve s'aperçoivent nus, avant l'invention de la feuille de vigne.

Qu'est-ce que je raconte? Ah! oui (1); j'aime le langage et c'est pour ça que j'aime Godard. Qui est tout langage.

(1) Pour les amateurs de tics: ceci est, chez moi, un tic. Cette note en fait un *auto-collage* (suite page 24)

Non, ce n'est pas ça que je disais: je disais qu'on l'accueille comme Delacroix. Au Salon de 1827, ce qui vaut bien Venise, Eugène, il avait accroché *La mort de Sardanapale*, qu'il appelait son *Massacre n° 2*, car c'était un peintre de massacres, et non un peintre de batailles, lui aussi. Il avait eu, dit-il, de nombreuses tribulations avec MM. les très-ânes membres du jury. Quand il la voit au mur (*Ma croûte est placée le mieux du monde*), à côté des tableaux des autres, cela lui fait, dit-il, *l'effet d'une première représentation où tout le monde sifflerait*. Cela avant que ça ait commencé. Un mois plus tard, il écrit à son ami Soulier: *Je suis ennuyé de tout ce Salon. Ils finiront par me persuader que j'ai fait un véritable fiasco. Cependant je n'en suis pas encore convaincu. Les uns disent que c'est une chute complète que "La mort de Sardanapale" est celle des romantiques, puisque romantiques il y a; les autres comme ça, que je suis inganno (2), mais qu'ils aimeraient mieux se tromper ainsi que d'avoir raison comme mille autres qui ont raison si on veut et qui sont damnables au nom de l'âme et de l'imagination. Donc, je dis que ce sont tous des imbéciles, que ce tableau a des qualités et des défauts, et que s'il y a des choses que je désirerais mieux, il y en a pas mal d'autres que je m'estime heureux d'avoir faites et que je leur souhaite. Le globe, c'est-à-dire M. Vitet, dit que quand un soldat imprudent tire sur ses amis comme sur ses ennemis, il faut le mettre hors les rangs. Il engage ce qu'il appelle la jeune Ecole à renoncer à toute alliance avec une perfide dépendance. Tant il y a que ceux qui me volent et vivent de ma substance crieraient haro plus fort que les autres. Tout cela fait pitié et ne mérite pas qu'on s'y arrête un moment qu'en ce que cela va droit à compromettre les intérêts tout matériels, c'est-à-dire the cash (l'argent)...*

Rien ni le français n'a beaucoup changé depuis cent trente-huit ans. Il se trouve que j'avais été revoir *La mort de Sardanapale* il y a peu de temps. Quel tableau que ce "massacre"! Personnellement, je le préfère de beaucoup à *La liberté sur les barricades* dont on me casse les pieds. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il s'agit de ce que l'art de Delacroix ici ressemble à l'art de Godard dans *Pierrot le fou*. Ça ne vous saute pas aux yeux? Je parle pour ceux qui ont vu le film. Cela ne leur saute pas aux yeux.

Pendant que j'assistais à la projection de *Pierrot*, j'avais oublié ce qu'il faut, paraît-il, dire et penser de Godard. Qu'il a des tics, qu'il cite celui-ci et celui-là, qu'il nous fait la leçon, qu'il se croit ceci ou cela... enfin qu'il est insupportable, bavard, moralisateur (ou immoralisateur): je ne voyais qu'une chose, une seule, et c'est que c'était beau. D'une beauté surhumaine. Physique jusque dans *l'âme et l'imagination*. Ce qu'on voit pendant deux heures est de cette beauté qui se suffit mal du mot *beauté* pour se définir: il faudrait dire de ce défilé d'images qu'il est, qu'elles sont simplement sublimes. Mais le lecteur d'aujourd'hui supporte mal le superlatif.

Tant pis. Je pense de ce film qu'il est

d'une beauté sublime. C'est un mot qu'on n'emploie plus que pour les actrices, et encore dans le langage des coulisses. Tant pis. Constamment d'une beauté sublime. Remarquez que je déteste les adjectifs.

C'est donc, comme *Sardanapale*, un film en couleur. Au grand écran. Qui se distingue de tous les films en couleur par ce fait que l'emploi d'un moyen chez Godard a toujours un *but*, et comporte presque constamment sa critique. Il ne s'agit pas seulement du fait que c'est bien photographié, que les couleurs sont belles... C'est bien photographié, les couleurs sont très belles. Il s'agit d'autre chose. Les couleurs sont celles du monde tel qu'il est, comment est-ce dit? Il faudrait avoir bien retenu: *Comme la vie est affreuse! mais elle est toujours belle* (3). Si c'est avec d'autres mots, cela revient au même. Mais Godard ne se suffit pas du monde tel qu'il est: par exemple, soudain, la vue est monochrome, toute rouge, ou toute bleue, comme pendant cette soirée mondaine, au début, qui est probablement le point de départ de l'irritation pour une certaine critique (ça me rappelle cette soirée aux Champs-Élysées, à la première d'un ballet d'Elsa, musique de Jean Rivier, chorégraphie de Boris Kochno, décors de Brassai, *Le réparateur de radios*, avec le déchaînement de la salle, les sifflets à roulette parce que l'on voyait danser les gens du monde dans une boîte de nuit, et qu'est-ce que vous voulez, tout de suite le Tout-Paris se sentait visé!). Pendant cette soirée-ci, le renoncement au polychromisme sans retour au blanc et noir *signifie* la réflexion de J.-L. Godard en même temps sur le monde où il introduit Belmondo et sa réflexion technique sur ses moyens d'expression. D'autant que cela est presque immédiatement suivi d'un effet de couleur qui s'enchaîne sur une sorte de feu d'artifice, des éclatements de lumière qui vont se poursuivre sans justification possible dans le Paris nocturne où s'enflamme la passion du héros pour Anna Karina, sous la forme arbitraire de pastilles, de lunes colorées qui traversent en pluie le pare-brise de leur voiture, qui grèlent leur visage et leur vie d'un arbitraire comme un démenti au monde, comme l'entrée de l'arbitraire délibéré dans leur vie. La couleur, pour J.-L.G., ça ne peut pas n'être que la possibilité de nous faire savoir si une fille a les yeux bleus ou de situer un monsieur par sa Légion d'honneur. Forcément, un film de lui qui a les possibilités de la couleur va nous montrer quelque chose qu'il était impossible de faire voir avec le noir et blanc, une sorte de *voix* qui ne peut retentir dans le *muet* de couleurs.

Dans la palette de Delacroix, les rouges, vermillon, rouge de Venise et laque rouge de Rome ou garance, jouant avec le blanc, le cobalt et le cadmium, est-ce de ma part une sorte particulière de daltonisme? éclipsent pour moi les autres teintes, comme si celles-ci n'étaient mises là qu'afin d'être le fond de ceux-là.

Ou faut-il rappeler le mot du peintre à Philarète Chasles, touchant Musset: *C'est un poète qui n'a pas de couleur... etc. Moi, j'aime mieux les plaies béantes et la couleur vive du sang...* Cette phrase

qui m'est toujours restée me revenait naturellement à voir *Pierrot le fou. Pas seulement pour le sang. Le rouge y chante comme une obsession. Comme chez Renoir, dont une maison provençale avec ses terrasses rappelle ici les Terrasses à Cagnes*. Comme une dominante du monde moderne. A tel point qu'à la sortie je ne voyais rien d'autre de Paris que les rouges: disques de sens unique, yeux multiples de l'on ne passe pas, filles en pantalon de cochenille, boutiques garance, autos écarlates, minium multiplié aux balcons des ravalements, carthame tendre des lèvres et, des paroles du film, il ne me restait dans la mémoire que cette phrase que Godard a mise dans la bouche de Pierrot: *Je ne peux pas voir le sang...* mais qui, selon Godard, est de Federico Garcia Lorca, où? qu'importe, par exemple dans la *Plainte pour la mort d'Ignacio Sanchez Mejias* (4), je ne peux pas voir le sang, je ne peux pas voir, je ne peux, je ne... Tout le film n'est que cet immense sanglot, de ne pouvoir, de ne pas supporter voir, et de répandre, de devoir répandre le sang. Un sang garance, écarlate, vermillon, carmin, que sais-je? le sang des *Massacres de Scio*, le sang de *La mort de Sardanapale*, le sang de juillet 1830, le sang de leurs enfants que vont répandre les trois *Médée furieuse*, celle de 1838 et celles de 1859 et 1862, tout le sang dont se barbouillent les lions et les tigres dans leurs combats avec les chevaux... Jamais il n'a tant coulé de sang à l'écran, de sang rouge, depuis le premier mort dans la chambre d'Anna-Marianne jusqu'au sien, jamais il n'y a eu à l'écran de sang aussi voyant que celui de l'accident d'auto, du nain tué avec des ciseaux, et je ne sais plus, *je ne peux pas voir le sang. Que ne quiero verla!* Et ce n'est pas Lorca, mais la radio qui annonce froidement cent quinze maquisards tués au Vietnam... Là, c'est Marianne qui élève la voix: *C'est pénible, hein, ce que c'est anonyme... On dit cent quinze maquisards, et ça n'évoque rien, alors que pourtant, chacun, c'étaient des hommes, et on ne sait pas qui c'est: s'ils aiment une femme, s'ils ont des enfants, s'ils aiment mieux aller au cinéma ou au théâtre. On ne sait rien. On dit juste cent quinze tués. C'est comme la photographie, ça m'a toujours fasciné...* Ce sang qu'on ne voit pas, sa couleur. On dirait que tout s'ordonne autour de cette couleur, merveilleusement.

Car personne ne sait mieux que Godard peindre l'ordre du désordre. Toujours.

Dans *Les carabiniers*, *Vivre sa vie*, *Bande à part*, ici. Le désordre de notre monde est sa matière, à l'issue des villes modernes, luisantes de néon et de formica, dans les quartiers suburbains ou les arrière-cours, ce que personne ne voit jamais avec les yeux de l'art, les poutrelles tordues, les machines rouillées, les

(3) Je ne cite pas, moi: toutes ces phrases du film,

(2) Dans l'erreur. ce sont des rêves de sourd.

(4) Dans le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* (1935), la phrase n'est pas ainsi formulée: c'est dans le second morceau du poème intitulé *La sangre derramada* (Le sang prodigue) qu'il y a ce refrain: *Que no quiero verla!* (Comme je ne veux pas le voir!). Godard me disait: "C'est de Lorca, mais ça pourrait ne pas être de Lorca..."

déchets, les boîtes de conserves, des filins d'acier, tout ce bidonville de notre vie sans quoi nous ne pourrions vivre, mais que nous nous arrangeons pour ne pas voir. Et de cela comme de l'accident et du meurtre il fait la beauté. L'ordre de ce qui ne peut en avoir, par définition. Et quand les amants jetés dans une confuse et tragique aventure ont fait disparaître leurs traces, avec leur auto explosée aux côtés d'une voiture accidentée, ils traversent la France du nord au sud, et il semble que pour effacer leurs pas il leur faille encore, toujours, marcher dans l'eau, pour traverser ce fleuve qui pourrait être la Loire... plus tard dans ce lieu perdu, de la Méditerranée où, tandis que Belmondo se met à écrire, Anna Karina se promène avec une rage désespérée d'un bout à l'autre de l'écran en répétant cette phrase comme un chant funèbre: *Qu'est-ce que je peux faire? Je ne peux rien faire... Qu'est-ce que je peux faire? Je ne peux rien faire...* A propos de la Loire...

Ce fleuve au moins, avec ses flots et ses sables, j'ai pensé en le regardant que c'est celui qui passe dans le paysage à l'arrière de la *Nature morte aux homards* qui est au Louvre, que Delacroix a peinte, dit-on, à Beffes, dans le Cher près de la Charité-sur-Loire. Cet étrange arrangement (ou désordre) d'un lièvre, d'un faisan avec deux homards cuits vermillon sur le filet d'un carnier de chasse et un fusil devant le vaste paysage avec le fleuve et ses îles, on peut m'expliquer qu'il l'a fait pour un général habitant le Berry, il n'en demeure pas moins un singulier carnage, ce *Massacre n° 2 bis*, qui est à peu près contemporain de *La mort de Sardanapale*, et paraîtra aux côtés de ce tableau au Salon de 1827 (5). C'était l'essai d'une technique nouvelle où la couleur est mélangée avec du vernis au copal. Toute la nature de *Pierrot le fou* est ainsi vernie avec je ne sais quel copal de 1965, qui fait que c'est comme pour la première fois que nous la voyons. Le certain est qu'il n'y a de précédent à la *Nature morte aux homards*, à cette rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur la table de dissection du paysage, comme il n'y a d'autre précédent que Lautréamont à Godard. Et je ne sais plus ce qui est le désordre, ce qui est l'ordre. Peut-être que la folie de *Pierrot*, c'est qu'il est là à mettre dans le désordre de notre temps l'ordre stupéfiant de la passion. Peut-être. L'ordre désespéré de la passion (le désespoir, il est dans *Pierrot* dès le départ, le désespoir de ce mariage qu'il a fait, et la passion, le lyrisme, c'est la seule chance encore d'y échapper).

L'année où Eugène Delacroix, brusquement, part pour le Maroc traversant la France par la neige et une gelée de chien... une bourrasque de vent et de pluie, 1832, il n'y avait pu avoir de Salon au Louvre à cause du choléra à Paris.

Mais en mai une exposition de bienfaisance remplace le Salon, où cinq toiles de petit format prêtées par un ami représentent l'absent. Trois d'entre elles semblent avoir été faites coup sur coup, et probablement en 1826-1827: l'*Etude de femme couchée* (ou *Femme aux bas blancs*) qui est au Louvre, la *Jeune femme caressant un perroquet* qui est au musée de Lyon, et *Le Duc de Bourgogne*

montrant le corps de sa maîtresse au Duc d'Orléans, qui est je ne sais où (6).

C'est dans le plein temps de sa liaison avec Mme Dalton, mais il est impossible de savoir qui sont au vrai les femmes nues de ces trois tableaux, si c'est la même. Sans doute, la *Jeune femme au perroquet* a-t-elle les paupières lourdes qu'on voit à la *Dormeuse* qui est, paraît-il, Mme Dalton. Mais ni l'une ni l'autre ne ressemblent au portrait de cette dame par Bonington. Dans le *Journal* d'Eugène, il passe beaucoup de jeunes femmes qui viennent poser, et à propos desquelles il inscrit dans son carnet une très particulière arithmétique. Quoi qu'il en soit, on tient *Le Duc de B. etc.*, pour la suite de ces deux études, et personne ne doute qu'il y ait coïncidence de strip-tease entre le tableau et la vie, Eugène pouvant bien être le Duc de Bourgogne et son ami Robert Soulier, le Duc d'Orléans. On sait comment Mme Dalton passa de l'un à l'autre. Mais la perversité du peintre n'est pas ici en question: dans *Pierrot le fou*, c'est Belmondo qui joue avec un perroquet. Je ne dis tout ceci que pour montrer comment si je le voulais, moi aussi, je pourrais m'adonner au délire d'interprétation. Et d'ailleurs n'est-ce pas là réponse à la question d'où j'étais parti? L'art, c'est le délire d'interprétation de la vie.

Si je voulais aussi, j'aborderais J.-L.G. par le rivage des peintres pour chercher origine à l'une des caractéristiques de son art dont on lui fait le plus reproche. La citation, comme disent les critiques, les collages comme j'ai proposé que cela s'appelle, et il m'a semblé voir, dans des interviews, que Godard avait repris ce terme. Les peintres ont les premiers usé du collage au sens où nous l'entendons, lui et moi, dès avant 1910 et leur emploi systématique par Braque et Picasso: il y a, par exemple, Watteau dont *L'enseigne de Gersaint* est un immense collage, où tous les tableaux au mur de la boutique et le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaut qu'on met en caisse sont cités comme on se plaît à dire. Chez Delacroix, il suffit d'un tableau de 1824, *Milton et ses filles* pour trouver la "citation" en tant que procédé d'expression. Il y avait quelque provocation à prendre pour sujet de peinture un homme qui ne voit point afin de nous montrer la pensée: l'aveugle pâle est assis dans un fauteuil appuyant sa main sur un tapis de table brodé, dont ses doigts palpent les couleurs devant un pot de fleurs qui lui échappe.

Mais au-dessous de ses deux filles assises sur des sièges bas, l'une prenant la dictée du *Paradise lost*, la seconde tenant un instrument de musique qui s'est tu, il y a une toile non encadrée au mur où l'on voit Adam et Eve fuyant le Paradis perdu devant le geste de l'Ange qui les chasse sans verd, nus et honteux. C'est un collage, destiné à nous apprendre l'invisible, la pensée de l'homme aux yeux vides. Le procédé ne s'est pas perdu depuis. Vous connaissez ce tableau de Seurat, *Les poseuses*, où dans l'atelier du peintre, trois femmes déshabillées, l'une à droite en train d'enlever des bas noirs, se trouvent à côté du grand tableau de *La grande jatte*, "cité" fort à propos pour que ceci soit autre chose que ce que nous appelons un strip-tease. Et Courbet, quand il

fait collage de Baudelaire dans un coin de son *Atelier*, hein? De même, dans *Pierrot*, Godard avant d'envoyer la lettre l'affranchit d'un Raymond Devos: comme il avait fait du philosophe dans *Vivre sa vie*, Brice Parain. Ce ne sont pas là des personnages de roman, ce sont des pancartes, pour apprendre comment Adam et Eve furent chassés du paradis terrestre.

Au reste, s'il y a dans ce domaine une différence entre *Pierrot* et les autres films de Godard, c'est dans ce qu'on ne manquera pas de considérer ici comme une surenchère. Voilà plusieurs années que ce procédé est reproché à l'auteur du *Mépris* et du *Petit soldat* comme une manie dont on attend qu'il se débarrasse.

Les critiques espèrent l'en décourager et sont tout près d'applaudir Godard qui simplement cesserait d'être Godard, et ferait des films comme tout le monde. Ils n'y réussissent pas très bien à en juger par ce film-ci. Si quelqu'un devait se décourager, c'est eux. L'accroissement du système des collages dans *Pierrot le fou* est tel qu'il y a des parties entières (des chapitres, comme dit Godard), qui ne sont que collages. Ainsi toute la réception mondaine du début. Eh bien, non. Ils continuent, ils ont reconnu (parce que Belmondo tient l'Elie Faure de poche en main) que le texte par quoi commence toute l'histoire, sur Velasquez, est d'Elie Faure. Ils n'ont pas très bien compris pourquoi, plus tard, *Pierrot* lit la récente réimpression des *Pieds-nickelés*. Dans une histoire où Belmondo brandit un livre de la Série Noire pour dire voilà ce que c'est qu'un roman! Moi, je me rigole, messieurs: quand j'étais enfant on ne me disait rien si on me trouvait à lire Pierre Louys ou Charles-Henry Hirsch, mais ma mère m'interdisait les *Pieds-nickelés*.

Qu'est-ce qu'elle m'aurait passé, si elle m'avait pincé avec *L'épatant*, où ça paraissait! Je ne sais pas de quoi ça a l'air pour les jeunes blousons noirs, nos cadets, mais, pour les gens de ma génération qui n'ont pas encore la mémoire tout à fait cartilagineuse la ressemblance entre les *Pieds-nickelés* et les types de "l'organisation" dans le jeu compliqué de laquelle est tombé *Pierrot* saute aux yeux: si bien que toute cette affaire, quand Belmondo lit *Les pieds-nickelés*, prend un sens légèrement plus complexe qu'il ne semble à première vue.

L'essentiel n'est pas là: mais qu'il faut bien au bout du compte se faire à l'idée que les collages ne sont pas des illustrations du film, qu'ils sont le film même. Qu'ils sont la matière même de la peinture, qu'elle n'existerait pas en dehors d'eux. Aussi tous ceux qui persistent à prendre la chose pour un truc feront-ils

(5) Et pourquoi au premier plan y a-t-il une guivre bleue? Animal de blason qu'on trouve dans les légendes du Berry. Mais ce chasseur qui avait fait cuire ses homards!

(6) Il s'agit de Louis 1^{er} de Bourgogne, amant de la reine de France Isabelle de Bavière, et de son oncle d'Orléans, Philippe le Hardi. On peut comprendre que ces trois tableaux n'aient pas été montrés avec *Sardanapale* en 1827 et qu'il ait fallu l'absence de Delacroix pour que "l'ami" qui les possédait, probablement Robert Soulier, les envoyât à l'exposition de 1832. On imagine le scandale qu'ils représentaient, en plein choléra.

mieux à l'avenir de changer de disque. Vous pouvez détester Godard, mais vous ne pouvez pas lui demander de pratiquer un autre art que le sien; la flûte ou l'aquarelle. Il faut bien voir que Pierrot qui ne s'appelle pas Pierrot, et qui hurle à Marianne: *Je m'appelle Ferdinand!* se trouve juste à côté d'un Picasso qui montre le fils de l'artiste (Paulo, enfant) habillé en pierrot. Et en général la multiplication des Picasso (7) aux murs ne tient pas à l'envie que J.-L. G. pourrait avoir de se faire prendre pour un connaisseur, quand on vend des Picasso aux Galeries Lafayette. L'un des premiers portraits de Jacqueline, de profil, est là pour, un peu plus tard, être montré la tête en bas parce que dans le monde et la cervelle de Pierrot tout est *upside down*. Sans parler de la ressemblance des cheveux peints, et des longues douces mèches d'Anna Karina. Et la hantise de Renoir (Marianne s'appelle Marianne Renoir). Et les collages de publicité (*il y a eu la civilisation grecque, la civilisation romaine, maintenant nous avons le civilisation du cul...*), produits de beauté, sous-vêtements.

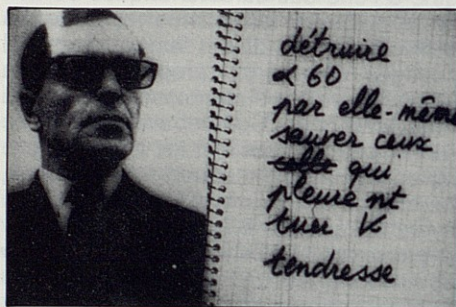
Ce qu'on lui reproche surtout, à Godard, ce sont les collages parlés: tant pis pour qui n'a pas senti dans *Alphaville* (qui n'est pas le film que je préfère de cet auteur) l'humour de Pascal cité de la bouche d'Eddie Constantine devant le robot en train de l'interroger. On lui reproche, au passage, de citer Céline. Ici *Guignol's band*: s'il me fallait parler de Céline on n'en finirait plus. Je préfère Pascal, sans doute, et je ne peux pas oublier ce qu'est devenu l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, certes. N'empêche que *Le voyage*, quand il a paru, c'était un fichement beau livre, et que les générations ultérieures s'y perdent, nous considèrent comme injustes, stupides, partisans. Et nous sommes tout ça. Ce sont les malentendus des pères et des fils. Vous ne les dénouez pas par des commandements: "Mon jeune Godard, il vous est interdit de citer Céline!". Alors, il le cite, cette idée.

Pour ma part, je suis très fier d'être cité (collé) par l'auteur de *Pierrot* avec une constance qui n'est pas moins remarquable que celle qu'il apporte à vous flanquer Céline au nez. Pas moins remarquable, mais beaucoup moins remarquable par MM. les critiques, ou parce qu'ils ne m'ont pas lu, ou parce que ça les agace autant qu'avec Céline, mais n'ont pas avec moi les arguments que Céline leur donne, alors il ne reste que l'irritation, et le passé sous silence, l'irritation pire d'être muette. Dans *Pierrot le fou* un grand bout de *La mise à mort...*, bien deux paragraphes, je ne connais pas mes textes par cœur, mais je les reconnais, moi, au passage... dans la bouche de Belmondo m'apprend une fois de plus cette espèce d'accord secret qu'il y a entre ce jeune homme et moi sur les choses essentielles: l'expression toute faite qu'il la trouve chez moi, ou ailleurs, là où j'ai mes rêves (la couverture de *L'âme* au début de *La femme mariée*, *Admirables fables* de Maïakovski, traduit par Elsa, dans *Les carabiniers*, sur la lèvre de la partisane qu'on va fusiller). Quand Baudelaire eut dans *Les phares* collé un *Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges...*, le

vieux Delacroix lui écrivit: *Mille remerciements de votre bonne opinion: je vous en dois beaucoup pour Les fleurs du mal: je vous en ai déjà parlé en l'air, mais cela mérite tout autre chose...* Quand, au Salon de 1859, la critique exécute Delacroix c'est Baudelaire qui répond pour lui, et le peintre écrit au poète: *Ayant eu le bonheur de vous plaire, je me console de leurs réprimandes. Vous me traitez comme on ne traite que les grands morts. Vous me faites rougir tout en me plaisant beaucoup: nous sommes faits comme cela...*

Je ne sais pas trop pourquoi je cite, je colle cela dans cet article: tout est à la renverse, sauf que oui, dans cette petite salle confidentielle, noire, où il n'y avait qu'Elsa, quand j'ai entendu ces mots connus, pas dès le premier reconnu, j'ai rougi dans l'ombre. Mais ce n'est pas moi qui ressemble à Delacroix. C'est l'autre. Cet enfant de génie.

Voyez-vous, tout recommence. Ce qui est nouveau, ce qui est grand, ce qui est sublime attire toujours l'insulte, le mépris, l'outrage. Cela est plus intolérable pour le vieillard. A soixante et un ans, Delacroix a connu l'affront le pire de ceux qui distribuent la gloire. Quel âge a-t-il Godard? Et même si la partie était perdue, la partie est gagnée, il peut m'en croire.



Comme j'écrivais cet article, il m'est arrivé un livre d'un inconnu. Il s'appelle Georges Fouchard, et son roman, *De seigle et d'étoiles* (8), ce qui est un titre singulier. Je l'ai lu d'une lampée. Je ne sais pas s'il est *objectivement* un beau livre.

Il m'a touché, d'une façon bizarre, et qui avait trait à Delacroix. On sait de celui-ci que tous les ans, avec deux amis (J.-B. Pierret et Félix Guilemardet), depuis 1818, il fêtait, à tour de rôle chez l'un chez l'autre, la Saint-Sylvestre. On imagine ce que ces réunions périodiques, dont il nous est resté des dessins de Delacroix, supposaient d'espoirs, de projets, de confidences, de discussions... Guilemardet meurt en 1840, Pierret en 1854. Ni l'un ni l'autre ne sont devenus grand chose. Delacroix finira seul cette vie, sans ses amis de jeunesse.

Or, dans *De seigle et d'étoiles*, le roman tourne autour de trois amis, Bouju, Gellier et Frédéric, qui ont formé une sorte de groupe à trois, *Mach 3*, qu'ils appellent. Le roman, c'est ce que cela devient et ce que cela ne devient pas. Tout recommence, je vous dis. L'anecdote varie, et c'est tout. Votre jeunesse, jeu-

nes gens, c'est toujours la mienne. Et Bouju écrira, presque pour finir, cette lettre, ce désespoir de lettre, parce qu'après tout *Mach 3*, c'est simplement trois pauvres types inadaptés. Drôle ce chiffre trois, pour Delacroix, pour moi. Et Bouju écrit tout de même, sans doute pour optimiser, comme il dit... quel âge a-t-il, Bouju, à cette minute-là? Et Fouchard lui, il a trente-cinq ans quand paraît son premier roman, comme dit le prière d'insérer. J'insère. Mais Bouju qui s'intitule *le braillard de l'anti-système* dit encore: *Vingt, vingt-cinq bouquins nous écrivons si c'est nécessaire pour réveiller ce petit déclin qui marque des soubresauts dans les foules de tous les pays.*

Si vous ne comprenez pas, allez donc faire de la bicyclette, ça vous fera des mollets...

Quel rapport, ceci qui vient après une sorte de bilan de la destinée d'un Rimbaud, quel rapport cela a-t-il avec *Pierrot le fou*, avec Godard? Combien y a-t-il déjà de films de Godard? Nous sommes tous des Pierrot le fou, d'une façon ou de l'autre, des Pierrot qui se sont mis sur la voie ferrée, attendant le train qui va les écraser puis qui sont partis à la dernière seconde, qui ont continué à vivre. Quelles que soient les péripéties de notre existence, que cela se ressemble ou non. Pierrot se fera sauter, lui, mais à la dernière seconde il ne voulait plus. Voyez-vous, tout cela que je dis paraît de bric et de broc: et ce roman qui s'amène là-dedans comme une fleur... Si j'en avais le temps je vous expliquerais (9). Je n'en ai pas le temps. Ni le goût d'optimiser. Mais pourtant, peut-être, pourrais-je encore vous dire que tant pis pour ce qu'on était et ce qu'on est devenu, seulement le temps passe, un jour on rencontre un Godard, une autre fois un Fouchard. Pour la mauvaise rime. Et voilà que cela se ressemble, que cela se ressemble terriblement, que cela recommence, même pour rien, même pour rien. Rien n'est fini, d'autres vont refaire la même route, le millésime seul change, ce que cela se ressemble...

Je voulais parler de l'art. Et je ne parle que de la vie. ■

Aragon

in "Les Lettres Françaises"
n° 1096, 9.15 sept. 1965

(7) Des Picasso... l'industrialisation de l'image d'art est un fait sociologique nouveau. Et que vous pouvez avoir au mur (moins grand que nature), par exemple *Guernica*, comme une explication permanente de l'Algérie, du Vietnam, de Saint-Domingue, du conflit indo-pakistanaï (remarque *up to date*)... Le snobisme est dépassé. Un Picasso, ça signifie quelque chose et c'est pris par le spectateur de masse pour ce que ça raconte: on est en plein *Mas-sacres de Scio*, en plein *Sardanapale*.

(8) *Mercurie de France*.

(9) Parce que Frédéric était devenu un assassin: il a tué à la sortie de quelque cabaret (Montagne Sainte-Geneviève... tiens, *Maldoror* c'était boulevard Edgar-Quinet) quelqu'un qui avait insulté la poésie. Ce Pierrot le fou-là s'est livré à la police. Tout va bien. Les deux autres de *Mach 3*... puis on découvre le vrai tueur, Frédéric s'était accusé pour quelque raison à lui. La lettre de Bouju vient après cette déconvenue. Mais il y a dans ce livre une Française, une "Française mariée" comme chez Marcel Prévost: a-t-elle aimé Frédéric et pourquoi Frédéric... Si Bouju est l'*anti-système*, Française qui est mariée (et plus Pierrot, et pas Frédéric) est l'*anti-Marianne*. Vous saisissez? Tant pis.

(suite de la p.17)

légende pour une photo de Chet Baker

Nous allions aux concerts, dans nos automobiles, traversant nuitamment l'inhumaine Amérique sans rien voir. Nous jouions partout pour des gens qui nous ressemblaient comme des frères et qui hurlaient nos noms. (...)

(...) Nous pensions être les fous du Jazz: nous n'avions que des habitudes. Des manies, déjà. Le monde tournait et nous restions immobiles, à marquer du bout de la semelle une mesure archaïque: un, deux, trois, quatre... un, deux, trois, quatre... — pétrifiés sur les estrades de Paris, Stockholm, Hambourg, Frisco, New York. Jetant sur notre propre et muette désolation de terribles regards morts, ou traqués, que les photographes saisissaient. Nous qui étions musiciens, à ce qu'on disait, nous avions cessé d'apprendre la musique. Nous avions cessé de l'entendre. Nous soufflions et nous bougions nos doigts en regardant leurs visages: nos esprits étaient vides, parfaitement vides et indisponibles. (...)

(...) Voilà l'histoire sans histoire de mon ami, sa longue course blanche, absente et outragée à travers le monde, quand il aurait pu être jeune. Des années plus tard, on le retrouva inanimé dans les toilettes d'une station-service, entre l'aube et le crépuscule. Il était musicien, tout le monde dit que ça devait arriver. On ramassa son corps, sur le carrelage souillé, et il passa des mois entiers en prison. C'est à peu près à cette époque qu'il perdit sa trompette. Un beau jour, on n'entendit plus parler de lui. Mon ami était retourné dans son pays, pour y aimer Valentine en silence en regardant tomber la neige, posté tout au long du jour dans l'embrasure d'une fenêtre très haute et très longue à New York, Frisco, Yale (Oklahoma) ou Poughkeepsie, — tomber la neige et passer toutes les autres jeunes filles sur des traîneaux d'un autre temps, emmitoufflées dans des fourrures, tourbillonnant follement dans leurs rires frais et radieusement insensibles à toute la musique du monde, — immobile derrière la vitre, mon ami, tout au long du jour, chantonnant dans sa tête quelque chose d'étrange et de très doux que lui-même n'entendait pas vraiment, marquant du pied la mesure à son insu: un, deux, trois, quatre... — et n'ayant pas encore compris pourquoi Valentine était morte sans lui. Et le temps passera quand même dans cette éternité immobile, les heures et les saisons, pareilles d'abord à une procession de spectres taciturnes, puis se mettant peu à peu à bruir et à tanguer, et alors il reviendra, mon ami, un jour il reviendra. Je sais de quoi il aura l'air, je l'imagine déjà. Comme un paysan du vieux Sud, comme un Indien ridé, comme un rêve qu'on assomme. Vêtu de grosse toile bleue, une trompette à la main. Il reviendra et nous écouterons ensemble, encore une fois, toujours encore pour cette ultime fois de nos vies consumées, le silence de la terre et de l'ombre. ■

Alain Gerber
“Jazz-Mag”, (janvier 76)

à l'Hexagone

Maria Carta

«Minérale, avec des éclats aigus, dure, avec des accents de fureur, ou de passion, Maria Carta chante en sarde. “Ce n'est pas un dialecte, c'est une langue; chaque région en Italie a la sienne. La mienne est proche du provençal”. Maria Carta chante des chants sardes. Issus de la tradition populaire, ou du chant grégorien. “Le chant grégorien influence en majeure partie le chant populaire, il en est le fil conducteur. Il faut savoir que la Sardaigne est la dernière région italienne à s'être convertie au catholicisme (un pape avait même dit des habitants de la Barbagia, un coin de Sardaigne: “Ce sont des barbares, il faut les convertir”...). Mon pays, à cause de son isolement, a toujours subi toutes sortes de dominations. Les Sardes disent que toutes les tragédies viennent de la mer, parce que nous avons souvent été envahis... Mais l'Eglise, elle, nous a apporté le chant grégorien. Et celui-ci montre qu'une forme musicale ecclésiastique peut devenir populaire, la plus haute forme populaire qui soit”. L'Ave Maria ou le Dies Irae en sarde ont effectivement une force, une majesté impressionnante, unique.

Quant au chant traditionnel sarde, “il est le plus vieux, et le plus difficile à chanter”, dit fièrement Maria. Tradition vivace, parce que, du printemps à l'automne, c'est la fête tous les jours sur les places des villages. (...) Maria interprète aussi des poèmes du XVIII^e et du XIX^e siècle, qu'elle allie à des musiques traditionnelles réarrangées: “je me suis rendu compte en les lisant qu'ils étaient écrits pour être chantés”. Et quand il lui reste des loisirs, la chanteuse écrit et compose quelques chansons...”

vendredi 11 février à 20 h 30
(25 f./35 f.)

“Plus la peine de frimer”

par le théâtre du Beffroy

du 15 au 19 février à 20 h 30
(25 f./35 f.)

Nouveau-né

“Puzzle”

“Puzzle” (bimestriel d'information sur les Arts plastiques) est publié par l'Association I.P.A. nouvellement créée, pour l'information et la promotion des Arts plastiques.

Elle regroupe pour le moment plasticiens, animateurs culturels, amateurs d'art.

Pour faire parvenir vos informations, vos articles, et (ou) votre soutien financier, vous pouvez vous adresser à:

I.P.A. (att. Ch. Barbe) - 9, rue de la poste
38000 Grenoble

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”

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);

du samedi 12 au samedi 19 février, Grenoble. Théâtre de l'Enfer (rue D. Villars);

dimanche 20 février, Serrière en Chautagne (Savoie);

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

au Musée de peinture

lecture-promenade

par le théâtre-narration-lecture de Ghislaine Drahy - 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”.

9, 10, 11 février / Musée de peinture / place de Verdun

traces



Alain Jéhan, Gildas Bouquet
(conférence de presse - 6.1.83)



Front des officiels
(23.1.83)



Tribune
(23.1.83)



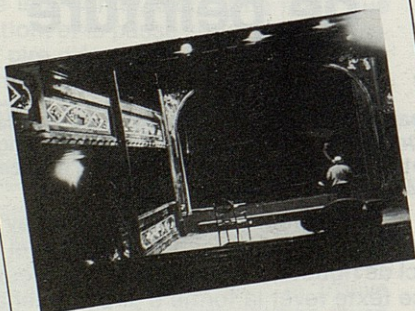
Lucio Fanti à Grenoble



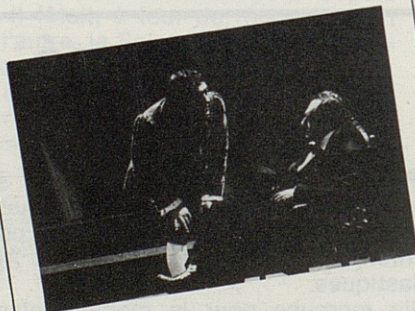
Jacques Blanc, Jack Lang, René Rizzardo
(23.1.83)



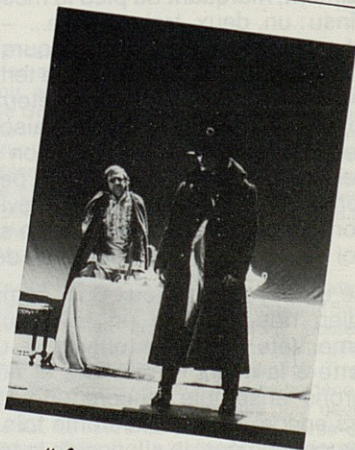
Baatsch, Lavaudant, Vonnet
(conférence de presse - 18.1.83)



la petite salle
de la maison réinventée



Stendhal (3)



"La neige ou le bleu"

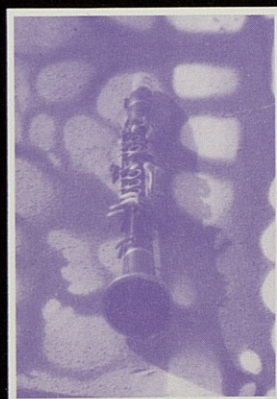
5 jours de jazz/musiques

Angel/Maimone Entreprise

Freddie Hubbard

Ghedalia Tazartès

Grupo Um



Mac Coy Tyner

Michel Perez

Sun Râ Arkestra

**Winston Tong
etc.**

du 22 au 27 Mars

