

CHATELET
THEATRE MUSICAL DE PARIS

Peter Handke
**L'Heure
où nous ne savions rien
l'un de l'autre**



VOGUE
PARIS



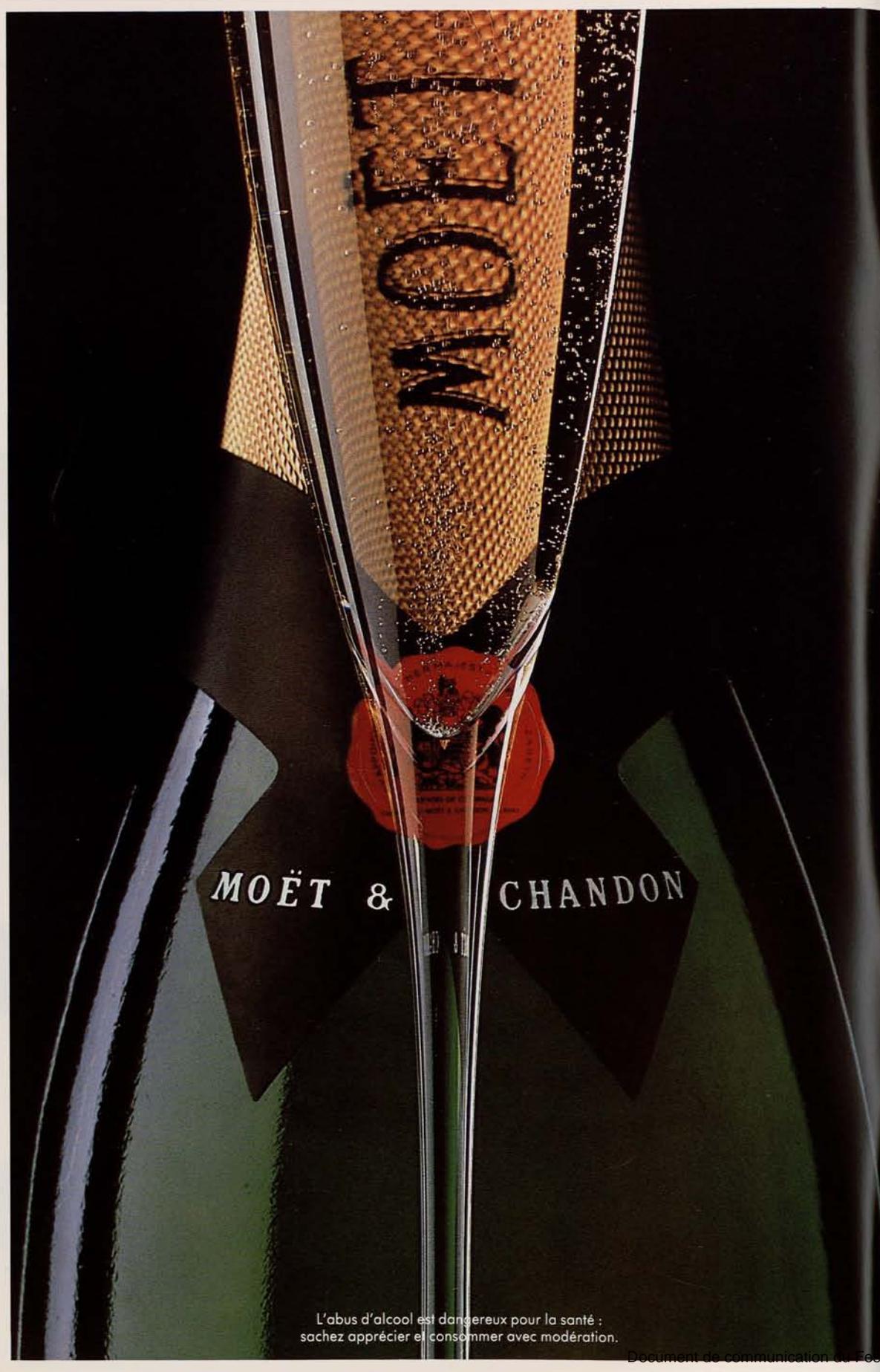
cinéma



L'UN DES PLUS GRANDS
PLAISIRS DE LA MUSIQUE,
C'EST DE LA FAIRE
AIMER AUX AUTRES.

Mécénat
Musical





MOËT & CHANDON

L'abus d'alcool est dangereux pour la santé ;
sachez apprécier et consommer avec modération.

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés



ISSEY MIYAKE MEN

3, place des Vosges 75004 Paris tel. 48 87 01 86
270 Brompton Road, London SW3 tel. 071 581 3760

Storchengasse 7 in Gassen, CH8001 Zurich tel. 01 211 53 23
992 Madison Avenue, New York, NY10021 tel. 212 439 7822

THEATRE

*La terrible voix
de Satan*

Gregory Motton
Claude Régy

*Descrizione
di una Battaglia*

Franz Kafka
**Giorgio Barberio
Corsetti**

*L'Orestie
Eschyle*

Peter Stein

Une femme douce
Fiodor M. Dostoïevski
Robert Wilson

*Berichte für
eine Akademie*

Franz Kafka
George Tabori

Conférence sur Kafka
Alan Bennett

**Louis-Charles
Sirjacq**

Hiroshima

Robert Lepage

*Docteur Faustus ou
le manteau du Diable*

**Stéphane
Braunschweig
et Giorgio Barberio
Corsetti**

Choral

François Tanguy
François Tanguy

Reviens à toi (encore)

Gregory Motton
Eric Vigner

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS 1994**

**Franco Donatoni
Brian Ferneyhough
Niccolo Castiglioni**

Carles Santos

**Toni Morrison
Max Roach**

**György Ligeti
Dimitri Chostakovitch**

**Morton Feldman
Emmanuel Nunes
Helmut Lachenmann**

SPECTACLES MUSICAUX

*La Grenya
de Pasqual Picanya*

Carles Santos

To Be Sung

**Pascal Dusapin
James Turrell**

La Ronde

**Philippe Boesmans
Luc Bondy**

DANSE

**Trisha Brown
Company**

**Marcia Barcellos
et Karl Biscuit**

Daniel Larrieu

CINEMA

Alain Resnais

Tim Burton

André S. Labarthe

Jean-Claude Biette

CONCERTS

György Kurtág

Heiner Goebbels

EXPOSITION

Jean-Charles Blais

**21 SEPTEMBRE - 22 DECEMBRE PROGRAMME COMPLET SUR SIMPLE DEMANDE
FESTIVAL D'AUTOMNE 156, RUE DE RIVOLI 75001 PARIS TEL. 42 96 12 27 FAX. 40 15 92 88**

CHATELET

THEATRE MUSICAL DE PARIS

Le Théâtre du Châtelet
et le Festival d'Automne à Paris
présentent

Peter Handke **L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre**

Un spectacle

Mise en scène Luc Bondy
Décors Gilles Aillaud
Costumes Susanne Raschig

Coproduction Schaubühne
am Lehliner Platz de Berlin,
Festival d'Automne à Paris
en coréalisation avec le Théâtre du Châtelet

Avec l'aide exceptionnelle
du Ministère de la Culture et de la Francophonie,
de l'Association Française d'Action Artistique
et de l'Union Européenne-programme kaléidoscope



Une action du programme Art & Société
de la Fondation de France.



7, 8, 9, 10, 13, 14,
15, 16 et 17 décembre, 20h30
11 décembre 1994, 17h

France Inter

**Paris
PREMIERE**



*Mécénat
Musical*

MAIRIE DE PARIS



Lorsque la direction du Théâtre du Châtelet a été confiée à Stéphane Lissner, en 1988, je me suis engagé à lui donner les moyens nécessaires pour porter le Théâtre Musical de Paris à un niveau d'excellence, tout en lui laissant une totale liberté dans ses choix artistiques.

Sept ans plus tard, grâce à la confiance et au soutien de la municipalité, grâce aussi à l'enthousiasme, à la solidarité, au dynamisme de l'équipe qui l'anime, le Théâtre du Châtelet est désormais à même d'inscrire à son programme un nombre conséquent de nouvelles productions lyriques qui rencontrent la faveur toujours renouvelée du public. Le Théâtre Musical de Paris a trouvé, je crois, son identité artistique, brillante, forte, et toujours respectueuse des missions d'ouverture et d'éclectisme que je lui avais assignées à l'origine.

Ainsi, la production originale de l'intégrale de la *Tétralogie* de Richard Wagner est-elle un événement d'envergure internationale dont Paris peut, à juste titre, s'enorgueillir.

C'est la qualité et la diversité de la programmation dans son ensemble qu'il convient d'abord de saluer.

La saison 1994-1995 témoigne de notre volonté pérenne d'offrir à un public élargi une gamme de spectacles toujours plus variés. Peu de théâtres municipaux peuvent s'honorer de proposer, en une même saison, cent quatre-vingt-seize manifestations de prestige, dont neuf opéras, différents cycles de concerts interprétés par les plus grands artistes de ce temps, la poursuite de la résidence en France de William Forsythe, chorégraphe exceptionnel, pour ne citer que quelques temps forts de cette nouvelle programmation.

Le Théâtre du Châtelet contribue magnifiquement à faire de Paris, aujourd'hui comme hier, l'une des plus grandes capitales culturelles du monde.

JACQUES CHIRAC

ACT

CHATELET

L'Association Culturelle du Théâtre du Châtelet est constituée de sociétés mécènes et de 300 membres individuels qui, par leurs dons, soutiennent les productions du Châtelet et contribuent à l'enrichissement de son patrimoine.

Présidente Madame Hélène Rochas
Vice-Président Monsieur Jean-Pierre Marcie-Rivière
Secrétaire Général Monsieur Frédéric de Castro

Comité d'honneur

Madame Georges Pompidou (France)
Madame Jacques Chirac (France)
Madame Maïmé Arnodin (France)
Monsieur Roland Carrière (France)
Monsieur Léon Cligman (France)
Madame Régine Crespin (France)
Madame Michel David-Weill (France)
Madame Ahmet Ertegun (Etats-Unis)
Monsieur Claude Imbert (France)
Monsieur Henry-Louis de La Grange (France)
Monsieur Marcel Landowski (France)
Madame Jean-Pierre Marcie-Rivière (France)
Monsieur Leonardo Mondadori (Italie)
Madame Françoise de Panafieu (France)
Madame Colombe Pringle (France)
Baronne Elie de Rothschild (France)
Monsieur Jean-Loup Tournier (France)
Lord Weidenfeld (Grande-Bretagne)
Monsieur Ronald A. Wilford (Etats-Unis)
Monsieur Robert Wilson (Etats-Unis)

Déléguée Karine Renaux-Cheikh

1994-1995 est notre septième saison à la direction de ce théâtre. Au cours de ces années, notre projet initial s'est affirmé. N'étant astreint à aucune forme de répertoire ni à aucune obligation d'alternance, notre choix des œuvres lyriques s'établit selon trois critères :

– Les grands ouvrages du XX^e siècle, rarement représentés, ont régulièrement trouvé leur place dans notre programmation. C'est ainsi qu'au cours des saisons précédentes, on a pu voir des œuvres d'Alban Berg, Béla Bartók, Richard Strauss, Claude Debussy, Paul Dukas... En 1994-1995, nous présenterons *Peter Grimes* de Benjamin Britten et *La Petite Renarde rusée* de Leos Janáček.

– La redécouverte d'œuvres du passé : c'était le cas du *Malade imaginaire* de Molière-Charpentier, ce sera celui de *King Arthur* de Purcell, présenté dans sa forme originale de spectacle complet où se mêlent théâtre, musique et danse. La découverte d'œuvres injustement ignorées (comme *Le Prisonnier* de Luigi Dallapiccola en 1992) et la création d'œuvres nouvelles (*Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon en 1992, *Cassandre* de Michael Jarrell en 1994...).

– Enfin, ces choix peuvent être aussi dictés par nos cycles musicaux. *Fidelio* sera ainsi présenté au cours de cette saison consacrée à Ludwig van Beethoven.

A travers ces ouvrages s'affirme notre volonté de présenter un théâtre d'opéra soucieux d'une véritable harmonie entre scène et fosse, ce qui n'a pu se faire que grâce à la fidélisation, au long des années, d'un certain nombre d'artistes désireux de travailler dans l'esprit qui est le nôtre. C'est ainsi qu'au cours de cette prochaine saison, vous retrouverez Daniel Barenboim – avec lequel nous entamons une collaboration régulière incluant la participation du Deutsche Staatsoper Berlin –, Christoph von Dohnányi et Esa-Pekka Salonen, Jeffrey Tate, William Christie et les metteurs en scène Adolf Dresen, Pierre Strosser, Stéphane Braunschweig ou Luc Bondy, nouveau venu, avec lequel nous avons d'autres projets.

Enfin nous prolongerons nos liens privilégiés avec le Philharmonia Orchestra (en résidence), l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam ou l'Ensemble InterContemporain.

Nous renouons cette saison avec un genre qui a marqué l'histoire du Châtelet : le théâtre, et présenterons une pièce sans texte de Peter Handke mise en scène par Luc Bondy, auquel nous devons aussi la création à Paris de *La Ronde* du compositeur belge Philippe Boesmans.

Conscients de l'importance de la formation d'un jeune public, nous poursuivons l'expérience des concerts de l'Orchestre de Paris pour les jeunes.

Le Ballet de Francfort et William Forsythe, en résidence depuis 1989, reviendront avec deux programmes en juin 1995, et nous retrouverons pour la période des fêtes Cristina Hoyos et son spectacle de flamenco, créé dans notre théâtre et accueilli avec un énorme succès.

Nous tenons à remercier en premier lieu la Ville de Paris, qui soutient notre projet à la hauteur de nos ambitions, le Mécénat Musical Société Générale, notre partenaire pour la septième année consécutive, le Fonds d'action Sacem, qui s'associe aux concerts des Midis Musicaux, et enfin ACT Châtelet (Association Culturelle du Théâtre du Châtelet), qui continue à promouvoir la programmation de notre théâtre.

STÉPHANE LISSNER, Directeur général

Les sociétés mécènes

Banque Colbert, Banque Hervet,
Banque de Neuflyze, Schlumberger, Mallet,
Champagne Pommery, Compagnie de Saint-Gobain,
Crédit Commercial de France,
Groupe G.B.L. / Parfinance,
Groupe Hervet / Banque de Baecque-Beau,
J.P. Morgan, LVMH Moët Hennessy - Louis Vuitton,
Sacem, Seagram France Distribution,
Seita, Unibail

Les membres bienfaiteurs

Madame Maimé Arnodin
Monsieur Philippe Boucheny
Madame Ethel de Croisset
Madame Marian François-Poncet
Monsieur et Madame Claude Janssen
Monsieur et Madame Jean-Pierre Marcie-Rivière
Madame Hélène Rochas
Baronne Elie de Rothschild
Monsieur André Tarallo
Monsieur et Madame François Trèves

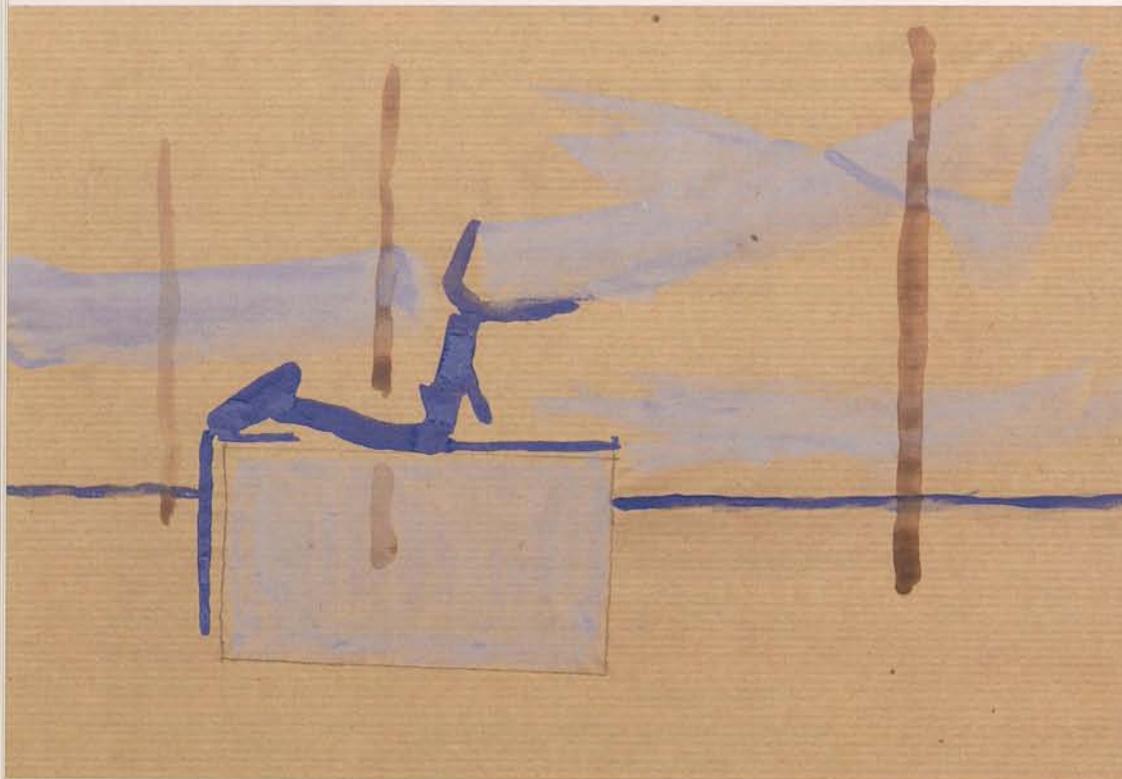
Grâce aux dons des sociétés mécènes,
des membres adhérents, donateurs et bienfaiteurs,
ACT Châtelet apporte pour la saison 1994-1995
son aide à *Peter Grimes* de Benjamin Britten
et à *La Petite Renarde rusée* de Leos Janáček.

PETER HANDKE L'HEURE OÙ NOUS NE SAVIONS RIEN L'UN DE L'AUTRE

Armelle Bérengier Françoise Brion Andrea Clausen
Lorella Cravotta Karoline Eichhorn Tina Engel
Dominique Frot Diana Greenwood Anne Koren
Myriam Lebreton Dörte Lysewski
Swetlana Schönfeld Odile Seitz Katharina Tüschen
Pierre Aussedat Matthias Bundschuh Geoffrey Carey
Hans Diehl Pascal Elso Uwe Kockisch
Roch Leibovici Hans-Werner Meyer Jean Nanga
Jérôme Nicolin Cornelius Obonya Rainer Philippi
Kurt Radeke Werner Rehm Alexander Schröder
Peter Simonischek Juan Manuel Vicente
Jacques Vincey Sven Walser

Mise en scène Luc Bondy
Décors Gilles Aillaud
Costumes Susanne Raschig
Dramaturgie Dieter Sturm
Musique Hans Peter Kuhn
Arrangement musical Christian Venghaus
Lumières Konrad Lindenberg
Alexander Koppelman

Collaboration
à la mise en scène Dietlind Antretter
Assistant
à la mise en scène Elmar Goerden
Collaboration
aux décors Irmgard Berner
Assistant
aux décors Stéphane Laimé
Collaboration
aux costumes Martina Büttner
Ulrike Obermüller
Petra Wilke
Assistant
aux costumes Robin Chemin
Assistante
à la dramaturgie Gisela Rinn



Dessin préparatoire de Gilles Aillaud.

Sur la place, recouverte de toutes les feuilles tombées, qui dans le crépuscule paraît soudain un parc, un sentiment de bonheur qu'on pourrait avoir toujours

P.H.

QUELQUES NOTES SUR UN MONDE SANS PAROLES

LUC BONDY

Vivre deux mois et demi dans un monde où les gens ne se parlent pas (encore) n'est pas facile pour un metteur en scène d'origine traditionnelle, comme je pense l'être. Voilà quelques notes. *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke n'a rien à voir avec la pantomime, contrairement par exemple au travail d'Ariane Mnouchkine sur *La Cuisine* d'Arnold Wesker, que j'ai vu dans un cirque vers la fin des années 60.

Pendant deux ans, j'ai moi-même suivi les cours de l'école de Jacques Lecoq. La pantomime constituait l'essentiel de l'enseignement ; c'était loin de me passionner à l'époque. La diversité des techniques proposées par les professeurs m'a pourtant permis d'y apprendre quantité de choses intéressantes : « le masque neutre » de Lecoq, inspiré du théâtre oriental – originellement sans expression aucune, mais qui prend vie en fonction de ce que le corps cherche à exprimer ; l'improvisation pure, sans rapport aucun avec la psychologie. Malgré tout, l'art de la pantomime m'était apparu limité, restait un genre sans avenir.

En fait, pourquoi ? Peu à peu l'évidence s'est imposée à moi tandis que s'élaboreait mon travail sur la pièce de Handke : je prétends que la pantomime n'est pas muette, mais au contraire très loquace. Quelle différence y a-t-il entre Bip, ce personnage de Marcel Marceau qui, à bout de bras, la bouche démesurément ouverte, pousse une invisible vitre, et la phrase : « *Je pousse une vitre de toute la force de mes bras* » ? Ou encore : « *Un individu tend son bras, s'agrippe à la barre du métro, et à mesure que le wagon se remplit, il se trouve de plus en plus coincé contre la barre.* » Quelle différence y a-t-il entre Bip et la phrase qui décrirait son action ?

Ma préférence va à celui qui monte à califourchon sur une chaise et fait croire, à la manière des enfants, que c'est la selle d'un cheval.

Ce langage silencieux qui tente d'imiter le langage parlé en décrivant les objets dans l'espace ne dit rien d'indispensable, rien d'autre que le langage parlé. Au contraire, ce type de langage est bien plus pauvre sans pour autant être plus économe. La voix humaine avec ses possibilités de modulation, les mots mêmes qu'elle forme, me semble être tout simplement plus convaincante, plus vraie, plus belle que le vocabulaire de la pantomime.

Le cinéma muet n'a jamais été de la pantomime. Les lèvres des comédiens remuaient, ils disaient quelque chose – seulement la technique du mixage du son et de l'image n'existait pas encore. Le cinéma muet était un art en soi que l'arrivée du parlant a fait disparaître. Le comédien s'exprimait bien plus avec son corps, tous ses muscles étaient sollicités pour exprimer les sentiments. Par exemple la concupiscence – que l'on se souvienne simplement d'Emil Jannings dans le *Tartuffe* de Fritz Murnau.

Jamais ce qui se dit tout haut n'a pu être remplacé par un tracé dans l'espace, par une vitre qu'on presse. Et pourtant, là, le corps était tellement dans la prolongation du mot que soudain on l'entendait : on entendait la femme hurler dans les bras de King-Kong. Cet art du cri «muet», du récit sans paroles, est sans rapport avec la pantomime.

Lorsqu'une pause survient au cours d'un dîner – oui, imaginez douze convives revenant peu à peu au silence, après une discussion animée, ou des conversations désordonnées – un silence soit dû à la fatigue, soit à une intervention divine qui interrompt le cours de la pensée, de la formulation, alors s'installe une sorte de profonde paix en étroite communion avec le flux cosmique.

Si, à ce moment, on raccordait un sonographe muni d'un amplificateur à chacune des personnes présentes, les pulsations des cœurs, les battements du sang dans les veines, les gargouillis des œsophages s'uniraient en un vacarme qui rendrait la salle à manger insupportable. Mais voilà que remue une lèvre, parce que, pris d'angoisse, quelqu'un tente vainement de rompre le silence, mais ce mouvement de lèvres se métamorphose en un misérable borborygme. Soudain plus détendus – peut-être pas –, les visages se sont tournés vers lui. Pourtant aucun mot n'a été prononcé.

C'est une absence de mots du même ordre que j'ai découverte dans la pièce de Handke, ce genre d'instant où le langage est incapable de faire mouche, et peut-être, si ce moment se prolongeait indéfiniment, jamais ne reviendrait.

Pour en revenir à *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, peut-être devrait-on abandonner l'idée qu'il s'agit d'une pièce muette. Et la considérer bien plus comme un jeu scénique dont les protagonistes ne savent absolument rien les uns des autres. Ils vont et viennent sur la place sans s'adresser la parole. Et c'est seulement à la fin, dans une sorte d'image métaphorique de Pentecôte, qu'ils semblent en attente de langage.

J'ai dû faire violence aux comédiens ; il fallait les forcer à rester muets, sans pour autant compenser par des actions «téléphonées». Et même si leurs lèvres remuent, il ne s'agit là aucunement d'un message que le spectateur n'aurait pas le droit d'entendre, mais plutôt de quelque chose dont le comédien lui-même n'a pas encore conscience, d'une impulsion, d'une forte émotion, d'un étonnement – d'un sentiment qui n'aurait pas encore trouvé ses mots.

J'ai toujours été particulièrement fasciné de chercher à cerner combien de temps très exactement, sur scène, deux individus peuvent se regarder avant de



commencer à parler. Plus long sera ce regard et plus aura de chance de s'installer ce quelque chose d'autre, d'avant la parole. Ce bref soutien du regard, qui ne devrait jamais servir à appuyer la venue d'une phrase, est une façon de se mesurer au silence, une façon de se mesurer à cet autre encore étranger. Il en va de même avec les gestes.

Ah, ces regards ! Cette façon de se toiser sur une scène crée une situation extrêmement fragile, pour ne pas dire désagréable. Je me sens toujours désarmé quand un comédien me dit à moi, ou à un partenaire : «*Je dois le regarder pour pouvoir dire cette phrase.*» Comme si tout devait passer par les yeux, comme si, sur une scène, une épaule ne comptait pas.

Qui se regarde ? Quand se regarde-t-on ? Deux amants – pour un bref instant. Un officier pendant qu'il donne un ordre à son sous-officier. Si ça dure un peu trop longtemps – comme cela devient ennuyeux ! Le fait que, dans la mise en scène de Peter Zadek du *Marchand de Venise*, Shylock ne croise pratiquement jamais le regard de son partenaire, en dit long sur ce juif qui ne daigne gratifier son ennemi d'aucune intimité.

Au théâtre, le silence est la vie avant le Verbe. Dans ses tréfonds, le corps peut être en feu ou de glace, la chaleur irradie – ou le vide repousse ses frontières. Seul le Verbe est absent.

JOURNAL

PETER HANDKE

25 juin 1991

Le vieil homme qui avance en se traînant sur la place et puis au beau milieu se repose

Un enfant qui d'en bas regarde les gens en face

La place qui monte en pente si extraordinairement douce devant le château de Versailles

26 juin 1991

Des scènes qui se succèdent à toute allure les unes aux autres et puis aussi par moments se chevauchent : comme justement ces deux gamines qui chahutent dans le bus, puis dehors s'en vont chacune de leur côté, en souriant à la ronde (Bus 39, Guyancourt-Versailles)

28 juin 1991

La place devient une clairière, qui verdoie. «Une clairière fantastique», et ce terme est parfaitement exact, la clairière «fait fantasmer»

30 juin 1991

Des mouvements qui prennent en compte la lumière et l'étendue et le silence et le bruissement de la place-clairière pour finalement devenir une danse (tout comme parfois les voix entrent en consonance avec les bruissements d'un jardin le soir)

L'adulte est assis sur les genoux de l'enfant

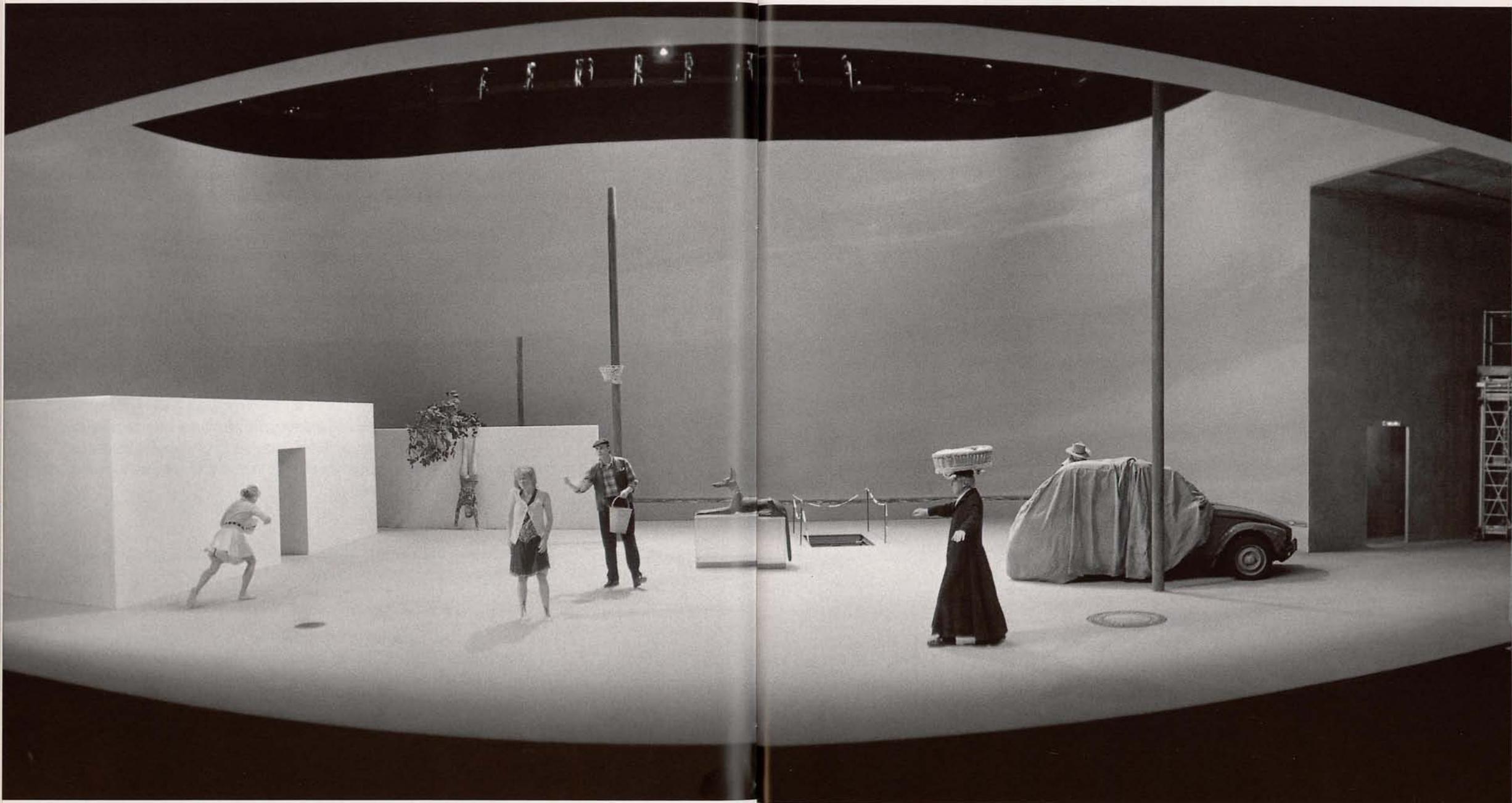
2 juillet 1991

Sur la scène des gens qui rampent, bondissent, se fauillent, sautent des haies, comme sur une aire de dressage pour les chiens

Un autre titre de la pièce pourrait être : «A distance»

3 juillet 1991

Le mystère de quelqu'un qui se tient tout simplement là. Est-il là depuis toujours ? Part-il ? Quelqu'un qui du début à la fin ne fait que se tenir là



Se retrouver comme devant un mur des lamentations. Se dégourdir les jambes devant

Quelqu'un, qui ne sait pas ce qu'est la distance et qui n'arrête pas de se coller aux autres

4 juillet 1991

Un comédien qui en marchant joue quelqu'un d'une race étrangère, un extra-terrestre

5 juillet 1991

Attente collective, d'une patience entêtée ; quelqu'un s'approche avec sympathie d'un autre qui jusqu'ici avait attendu seul

L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre ? Le jour où nous ne savions rien l'un de l'autre ? Ce jour-là... ? Cette heure-là... ?

11 juillet 1991

L'attente à l'aéroport ; ceux qui attendent et tombent amoureux entre eux ; la métamorphose de ceux qui attendent lors de l'arrivée de ceux qui sont attendus

12 juillet 1991

Cette façon d'attribuer ce qui a été véritablement vu pendant la journée, à l'œil intérieur, au rêve éveillé, au souvenir, à la représentation, à l'imaginaire, et puis le retour à la réalité

Une pièce aussi silencieuse ne peut bien sûr se terminer que de façon ouverte

Le globe terrestre qui prend naissance sous les pas des marcheurs au fil de l'heure ; et aussi cette image que ceux-ci auraient en fin de compte fait le tour de la terre

La vagabonde qui au beau milieu de la scène exhibe un magnifique éventail et s'évente

Le vieil homme en train de lécher une glace

13 juillet 1991

Un moment où la place devient un terre-plein pour une place plus grande

14 juillet 1991

Quelqu'un qui a l'air d'être conduit à la potence

Quelqu'un s'écroule par terre, et aucun de ceux qui marchent avec lui n'y prend garde

La place comme arrivée / comme relais / passage / no man's land / endroit rêvé pour embrasser le sol

La place invisible à l'intérieur de la place

Et la rigueur de la fragmentation comme l'une des essences de la pièce

La fin : les spectateurs se dispersent enthousiastes ; prennent leur essor comme portés soudain par des ailes

Tiens-toi à hauteur de regard ; conserve cette hauteur de regard

Le caractère constant de la trame en dépit des variantes de toutes sortes ; et aussi l'imprévu comme constante

La vision simultanée de l'espace intermédiaire entre l'observateur et l'acteur, ou encore : de l'espace autour de l'acteur ; cet espace comme matériau ; le spectateur «recroquevillé sur lui-même» n'est pas sans ressemblance avec le Penseur de Rodin

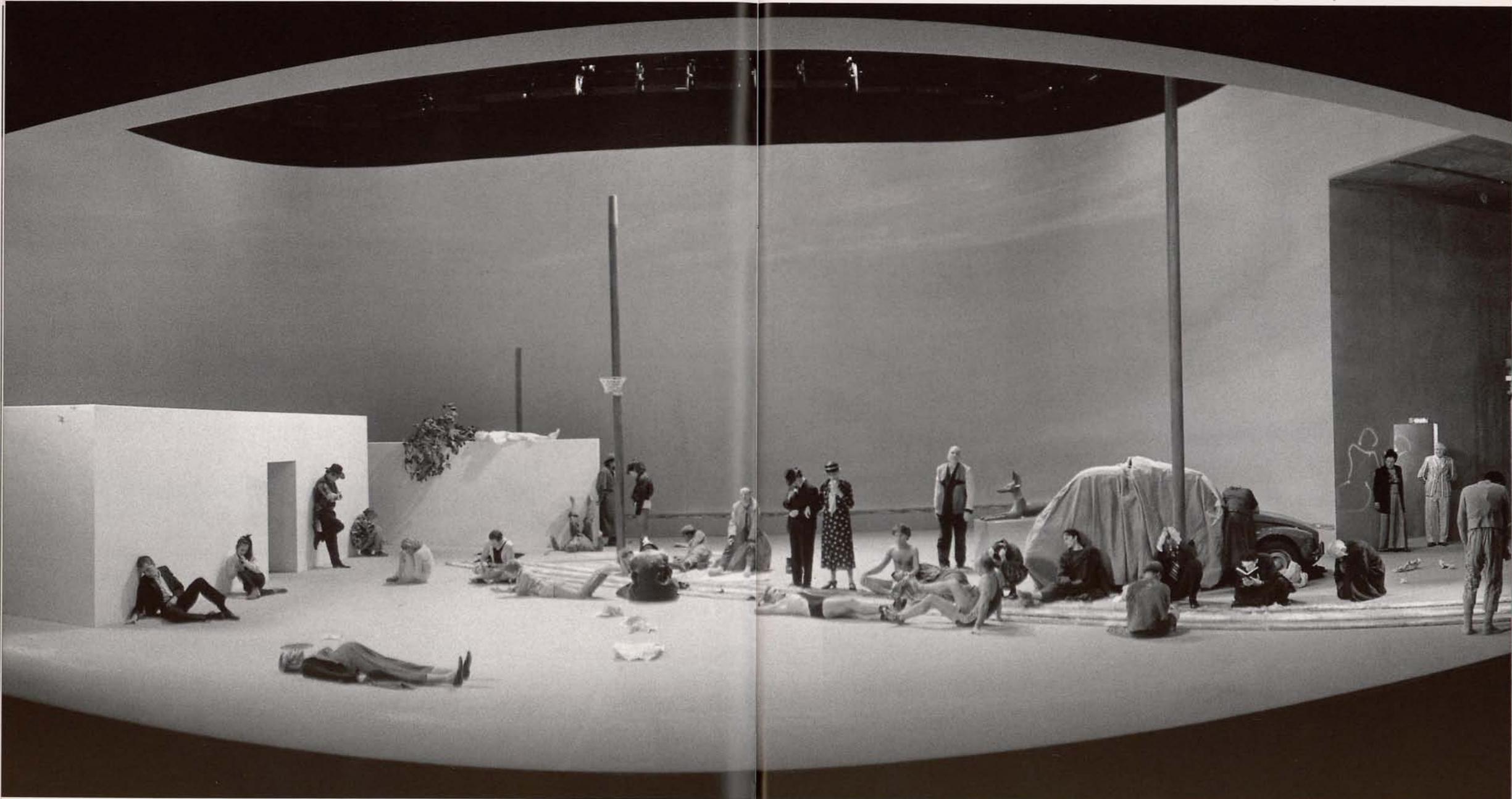
N'oublie pas le GRAND ART du «tout» ; pas plus que les insignifiants petits riens

15 juillet 1991

L'apaisement d'un forcené lorsque vient à sa rencontre un autre forcené

18 juillet 1991

La recherche sans effet mène à la découverte d'autre chose ; l'étonnement



PAS D'ECOLE OU L'ETAT ET LA MORT

Esquisse de la pièce

PETER HANDKE



Personnages : 1 homme, 1 femme, 2 gendarmes, un quidam n° 3, 2 enfants.
La scène : une palissade en arrière-plan dans laquelle aboutissent en biais à gauche et à droite, cachées aux yeux des spectateurs, 2 sorties en coulisse. Le mur du fond est une toile de jute grise qui tombe librement et de temps à autre se gonfle. Dans la palissade : un trou qui permet de regarder, entouré de peinture blanche. A un autre endroit : un symbole de mort-aux-rats, et tout à côté le symbole du soleil qui se lève, que l'on retrouve sur un grand nombre de produits de régimes. Au premier plan : une table de jardin blanche, à quelque distance un portemanteau croulant sous les vêtements, les chapeaux et les parapluies. Devant la palissade, tout au fond du plateau, une cabine téléphonique éclairée. Lumière intense. Un jeu vif, direct, sans surcharge dans les déplacements, gestes ou mimiques par rapport aux indications de l'auteur.

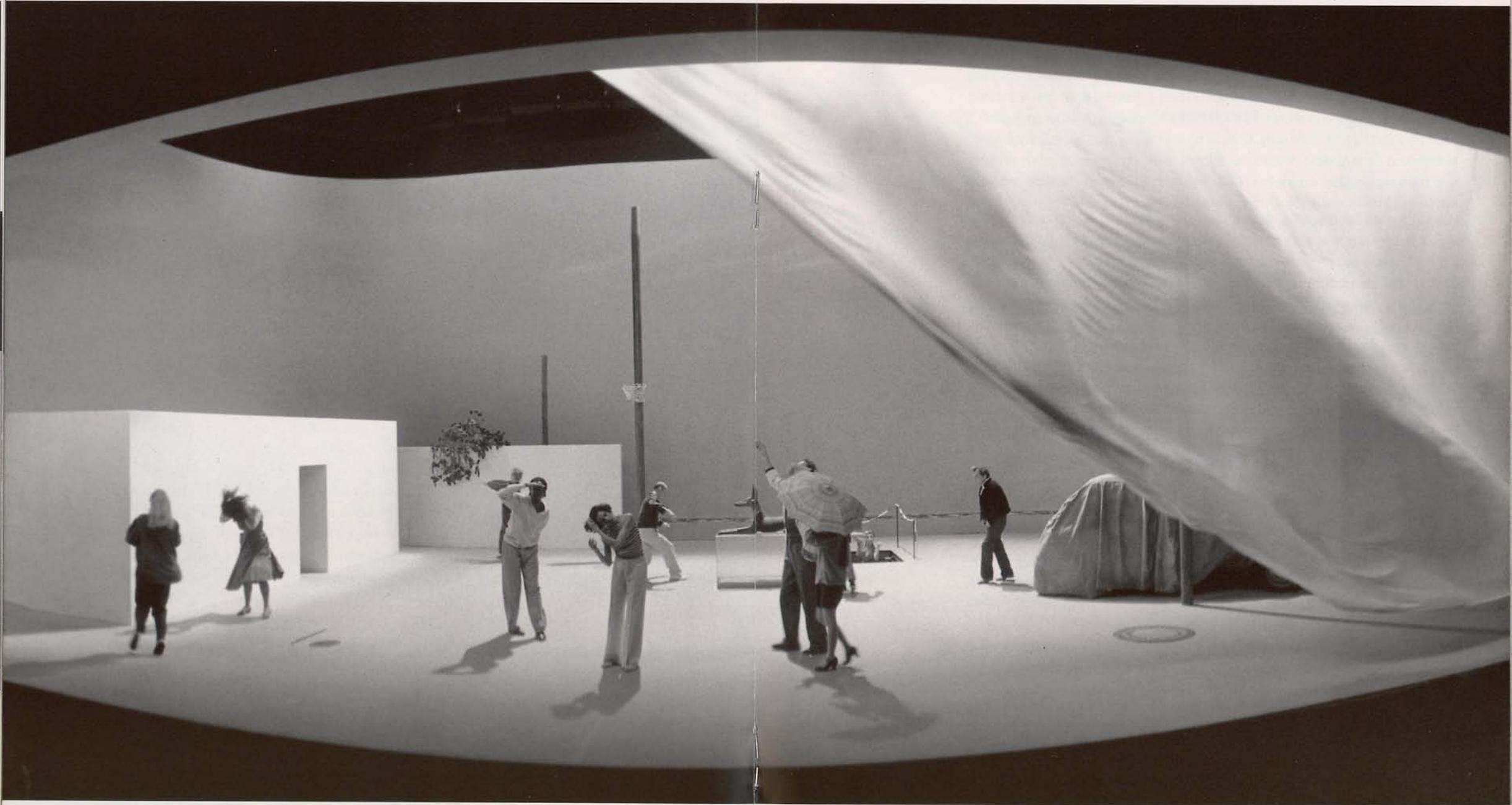
Avec le lever de rideau démarre le vrombissement d'une colonne de chars roulant sur des pavés. Pour un instant, un homme surgit d'une des coulisses latérales de la palissade : pantalon noir, chemise blanche, ouverte, bretelles pendantes / Déjà il a disparu / Sortant en courant de l'autre coulisse latérale en surgit un second, habillé tout comme le premier, qui lui se retire un peu plus lentement / Un cri emplit tout le théâtre qui semble jaillir d'une seule et unique poitrine, celle d'un détachement de policiers ou de soldats en train de charger / 2 enfants sortent ensemble de l'une des coulisses latérales, 1 garçon, 1 fille / Le garçon s'éloigne par l'autre coulisse / La fille se retourne et s'éloigne dans la direction d'où elle est venue / Un homme sort en courant d'une coulisse, avec un manteau boutonné tout du long qui tombe jusqu'à terre, 1 valise dans chaque main, et 1 sac sur l'épaule / De l'autre coulisse sort une femme en trébuchant, elle traîne 2 lourdes valises / Ils s'aperçoivent, laissent leurs bagages plantés là, se rejoignent d'un bond à l'avant-scène, qu'ils longent en sortant / Une 3^e personne, une femme très ostensiblement habillée en homme, arrive par l'autre côté de l'avant-scène, marchant en somnambule les yeux clos, et entre dans la cabine téléphonique à l'arrière, où l'on ne discerne bientôt plus que sa silhouette pratiquement immobile / Pause dans le vrombissement des chars, clameur d'un assaut / Le 1^{er} homme ressort de sa coulisse transversale, il porte entre-temps une veste sombre et une cravate / Presque en même temps le 2^e homme sort de sa coulisse, lui aussi porte une veste sombre, mais sa cravate est plutôt en bataille / Le 1^{er} homme en costume (qui dorénavant pour simplifier sera appelé "1") en un tournemain remet en ordre la cravate du 2^e

("2") et fait un pas en arrière pour regarder son œuvre / Le garçon entre, faisant glisser derrière lui une luge à sec / Venant de l'autre coulisse la fille le rejoint et s'assied sur la luge / Pause dans le vrombissement des chars / 1 prend 2 par le coude et au pas de course sort avec lui par une coulisse / Le garçon traîne la fille sur la luge en travers de la scène / Le vrombissement des chars commence / La 3^e personne sort en somnambule de la cabine téléphonique et farfouille parmi les parapluies du portemanteau tandis que le garçon décrit des cercles avec la fille sur la luge / La 3^e personne repart sans parapluie dans la cabine / Le garçon traîne la luge avec la fille à l'avant de la scène / En haut de la palissade apparaissent l'un à côté de l'autre, élevés et maintenus par des mains gantées de blanc, les corps de l'homme et de la femme / Les corps sont alors roulés par-dessus la clôture et lâchés sur les valises qui se trouvent en dessous / 1 et 2 sortent ensemble de la coulisse, se mettent côte à côte et croisent leurs mains gantées de blanc sur leurs ventres / La 3^e personne dans la cabine bouge, c'est-à-dire lève les bras au-dessus de sa tête / Elle se penche en avant et en arrière, en avant et en arrière / La toile sur le pendrillon se gonfle jusqu'à recouvrir une partie de la salle / Vrombissement des chars / Maintenant silence /// 1 sort par la coulisse de la palissade / 1 de retour avec un gros tuyau d'arrosage / Il ouvre le jet et asperge l'homme et la femme à terre / L'homme aide la femme à se relever / 1 écarte les jambes et asperge H et F sous les pieds tant et si bien qu'ils tombent sur leurs derrières / La femme aide maintenant l'homme à se relever / 1 réajuste son sexe, coupe l'eau et renvoie le tuyau par-dessus la palissade / Jouant les garçons de café, une main derrière son dos, il désigne d'une courbette la table de jardin / Se rend jusqu'à la table tout en la désignant avec l'autre main et les yeux tournés vers le couple / Le couple suit / 2 sort par une coulisse / Derrière la scène de la vaisselle se brise / La femme s'étend sur la table et écarte les cuisses / 1 pince H à la joue / Tout en le pinçant il l'attire vers lui / Se pose une serviette sur l'avant-bras / Glisse une cigarette dans la bouche de H / Envoie un uppercut dans le ventre de H si bien que la cigarette tombe de la bouche / D'un coup de peigne dégage le front de H / Lui accroche une barrette dans les cheveux / Lui peint les joues en rouge avec du rouge à lèvres / Le gifle / La 3^e personne sort songeuse de la cabine téléphonique / 1 lui tend machinalement une pièce de monnaie d'une main, de l'autre il envoie un uppercut dans le ventre de H / La 3^e personne de retour dans la cabine / H s'affaisse / 1 évente d'un coup de serviette l'endroit du sol où H est en train de basculer / Frappe la nuque de H avec la serviette / H tombe / 1 revient sur ses pas et contemple son œuvre / La femme se relève de sur la table / S'empare de la serviette de 1 / Se bande les yeux avec / Hurlement de sirène / Pause / Tintement de cloches : les enfants entrent sur scène latéralement / Le garçon traîne la fille dans un chariot à ridelles, la fille a une couronne de fleurs dans les cheveux / Ils avancent tout droit sur la scène, en suivant le bord de la rampe / La fille fait tinter une cloche pareille à celle qu'utilisent parfois les chiffonniers dans la rue / L'homme se relève / La 3^e personne ouvre un court instant la porte de la cabine téléphonique / La femme enlève le bandeau de sur ses yeux / Les enfants sortent / 1 se gratte en long et en large et de façon audible partout sur le corps / Siffle avec deux doigts / Apparaissent simultanément : de l'une des coulisses latérales, 2, un gros bouquet





dans les bras ; de l'autre coulisse latérale : un dogue / Un sifflement derrière la scène : le chien disparaît /// Le garçon et la fille entrent avec une radio portative qui crachouille et crie très fort / Ils longent la palissade et chemin faisant font racler des objets contre les planches, le garçon une très grande clé, la fille un bâton / Ils vont, comme dans un jeu, d'un côté à l'autre de la scène, de la cabine téléphonique en passant par la table jusqu'au portemanteau, et font racler au passage la clé et le bâton sur des matériaux divers / Frôlent maintenant 2 au passage, ainsi que H et F, puis également la 3^e personne qui vient justement de réapparaître à la porte de la cabine téléphonique / Ils font un détour pour éviter 1 / Décrochent du portemanteau un manteau grand comme un rideau / Se le jettent sur eux / S'engagent courbés sous le manteau dans une des sorties en coulisse avec la radio qui crachouille, faisant racler la clé et le bâton sur les barrières /// 2, le bouquet à la main, sort un gourdin de sa poche-revolver / Emboîte le pas aux enfants dans la coulisse / Bruit du gourdin hors-champ qui racle le long des planches de la palissade / 2 ressort sans gourdin, tout du long il caresse la palissade avec les fleurs / La femme se dirige vers 2 / Effleure en marchant divers objets avec ses hanches / Passe près de 2 en l'effleurant avec ses hanches / Ils marchent ensemble le long de la palissade, 2 qui racle les planches avec ses fleurs, F qui lui donne des coups avec son postérieur / Ils sortent tous deux ainsi par une coulisse / Pause / H enlève son manteau et le pend au portemanteau / Il veut suivre F et 2 / 1, qui lui tourne le dos, se met comme par hasard en travers de sa route / Idem / H s'assied par terre / Met ses mains devant son visage / 1 envoie promener ses mains / H appuie son menton sur sa main / 1 envoie promener son bras / H se passe un doigt sur l'arcade sourcilière / 1 avec la pointe de sa chaussure envoie valdinguer sa main / H se croise les bras sur la poitrine / 1 les lui expédie aux antipodes / H se lève et en cinq sec se met tout nu / Sort latéralement avec son baluchon / 1, seul / Se raidit / Fléchit dans la raideur de son maintien / Se raidit / Fléchit l'autre jambe / Se raidit / Appuie son menton sur sa main / Envoie promener sa main avec son autre main / Avec deux doigts saisit l'arête de son nez / Envoie promener ses doigts / La 3^e personne sort sur la pointe des pieds de la cabine téléphonique et de derrière pose ses mains sur les yeux de 1 / 1 fléchit, ne se raidit pas / Des trois côtés, tour à tour, des baluchons volent sur la scène ///...



ENFANCE

PETER HANDKE

Hans aura raté cet omnibus. Avant d'arriver sur la place, il aura vu le car s'en aller. Il se sera arrêté et aura regardé le départ du véhicule. Il n'aura pas couru. Il n'aura même pas regardé le départ du véhicule. Il aura marché, tête basse, dans la ville, les pointes de ses chaussures poursuivant son ombre. Il connaît cette ville. Il y a souvent été. Il n'aura pas oublié les rues de la ville. Il n'aura pas non plus oublié la sortie de la ville. Il marche dans la ville sans demander son chemin aux habitants. Il aura marché, muet, dans la ville, tête nue, le sac de marin ballottant sur sa hanche. S'il n'est pas trop tard, il aura attendu, à la sortie de la ville ou plus loin, sur le bord de la route, le bras posé sur le support des bidons de lait, que passe la voiture. Il connaît depuis longtemps le conducteur de cette voiture ; souvent, il a été à l'école assis entre les bidons, avec pour cousin son cartable, si la description ne travestit pas la chose.

Je ne peux dire de personne qu'il m'aurait opprimé dans mon enfance, je ne peux accuser personne de m'avoir fait du tort, pas même mon beau-père. Je n'ai eu, c'est certain, ni une belle enfance ni une enfance idyllique, j'ai eu une enfance libre, aride, nécessiteuse, pleine d'envies, mais j'ai été aussi celui qui dès le début a su quels étaient ses droits et qui à dix ans déjà, par je ne sais quelle étrange mégalomanie, a su se donner les moyens d'y prétendre et de les imposer.

Autrefois, alors que j'allais encore à l'école communale, il m'est souvent arrivé de penser, quand je me trouvais avec quelqu'un : bizarre celui-là, il parle avec moi et me regarde et il est assis là dans ses vêtements et il m'est pourtant totalement étranger et à l'extérieur de moi, dans un pays inconnu. Je suis ici et il est là, et nous parlons ensemble et rions et tout ça, mais je suis moi et il est lui et nous venons d'endroits totalement différents et ne pouvons pas faire autrement. Cela m'a toujours paru épouvantable. Cela m'est aussi arrivé avec toi, et surtout avec toi : cette façon qu'elle a de marcher, là, et de couper ses nouilles – m'est-il arrivé de penser – et cette façon qu'elle a de me tendre du pain, c'est si étranger tout ça. Que je ne puisse pas être à ta place ni toi à la mienne, ça me semblait incompréhensible.

Chère maman, c'est toujours pareil quand je commence une lettre, je ne sais pas quoi écrire. Il y a bien sûr plein de mots qu'on a au bout de la langue et qui se dévident sans réflexion selon un certain schéma, mais avec le temps on finit par s'apercevoir qu'ils sont creux ; ils ne signifient même plus ce qu'ils désignent parce que rien n'est présent, à part la main, lorsqu'ils sont en train d'être écrits. C'est pourquoi il est toujours difficile d'écrire une lettre qui ne soit pas une lettre commerciale, mais une autre. Plus on grandit, plus sont déjà installés en nous tous les mots et tournures de la langue, et il suffit alors que se présente le moindre objectif à atteindre au moyen de l'écriture ou de la parole pour que déjà les mots s'y précipitent d'eux-mêmes sans trouver aucune résistance d'aucun ordre : je veux dire qu'ils sont devenus si lisses qu'ils n'écornent rien au passage, tu les avales sans les sentir...

Se permettrait-on encore aujourd'hui de qualifier, comme il le fait lui, le monde de maudit, et d'être par ailleurs nostalgique de ce monde ineffable que représentait pour lui le fameux retour au pays ! Se permettrait-on de parler de Dieu comme d'un réconfort (ou comme il plaît à chacun de le qualifier) et d'être joyeux et candide sans arrière-pensées ! Qui peut encore vraiment se le permettre aujourd'hui ? Sacré pauvre vieux monde, avait-il coutume de dire. Dans le tramway, j'ai croisé un jour un vieux ventripotent plein de graisse ; c'était un type rebutant avec voix d'alcoolique et regard pétrifié, mais voilà qu'il dit à son voisin (en tout point semblable à lui, mais en maigre) : « Bon dieu, j'ai quand même pas envie de quitter tout ça, c'est nulle part aussi beau que sur la terre. » Il a dit ça, ce vieux jouisseur nauséabond.

Alors, qu'est-ce qu'il a ce printemps ? Il se fait un peu désirer, même si le pire est probablement déjà surmonté. Il arrive pourtant encore parfois qu'au réveil ma chambre soit pleine de l'odeur de la neige lorsque je laisse le soir ma fenêtre ouverte dans l'espoir d'une nuit clémente. Néanmoins les oiseaux, inlassablement, chantent à pleine gorge – ils viennent se poser par bandes dans les broussailles dégarnies et y entonnent leurs ritournelles malgré la boue et le froid – ils sont posés tout simplement là – acharnés, idiots et aveugles à la neige, mais qui sait, peut-être qu'ils ont un sens olfactif très développé ou bien qu'ils entendent chanter le soleil et lui braillent en réponse, selon leur style inimitable, effronté, plein d'espoir, sans espoir, sautillant de-ci de-là, dansant et bruissant des ailes dans les branchages recouverts par la neige, jusqu'à ce que ici ou là une petite motte de neige se décolle et fasse ricocher le rameau – et qu'ils prennent peur et s'envolent à tire d'aile et reviennent aveugles et braillards et écoutent chanter le soleil. Ils sont comme ça les oiseaux à cette époque de l'année. Cette fois encore je me suis un peu éloigné du ton habituel d'une lettre, mais je pense que dans un sens comme dans l'autre rien de mieux n'en serait sorti...



ENTRETIEN HERBERT GAMPER - PETER HANDKE

GAMPER. Revenons en arrière. Nous parlions des «lieux de l'action», qui ne vous servent pas tout simplement de tremplin pour l'imagination, mais qui demeurent non interchangeables, me semble-t-il. Et il serait captivant de les voir, ces lieux de l'action, pour évaluer ainsi plus exactement le travail de l'imagination, qui transforme ces lieux, les métamorphose, mais non arbitrairement.

HANDKE. Vous l'avez très bien dit, ils ne sont pas interchangeables. Les conserver ainsi, non interchangeables, c'est mon ambition. Déplacer peut-être une chose ou deux, mais seulement pour pouvoir ensuite mieux rendre l'image intérieure (*Innenbild*). Ma subjectivité entre ici en jeu, sans elle l'objet n'apparaîtrait même pas.

G. «L'image intérieure», c'est une image qui est en vous ?

H. L'image que j'ai d'un endroit. Oui, un endroit devient alors le lieu de l'action, sans que l'on veuille que quelque chose se passe en ce lieu. A vrai dire, on voudrait seulement garder l'endroit ouvert, afin qu'il devienne lieu de l'action, mais sans les inventions particulières de la «story», de l'histoire. On dirait : voici un terrain d'atterrissage, sans qu'aucun objet concret ou descriptible n'y atterrisse, soucoupe volante ou autre. Que l'on ait juste le sentiment qu'il pourrait se passer quelque chose... Non, pas «se passer», que quelque chose pourrait arriver, un événement. Oui, pour apprendre à connaître ces lieux, pour quelqu'un qui lit, je crois qu'il ne suffit pas de se faire véhiculer en auto, mais il faut conquérir ces lieux, il faut s'en approcher, lentement, et alors on les ressentira davantage comme une réalité.

G. Cette disparition dans la masse, que vous avez décrite comme un danger dans *Le Poids du monde* – ambivalente aussi, à la fois état désirable et danger d'être englouti –, il m'a semblé la retrouver dans votre idéal de «n'être personne».

H. Oui, tout cela est certainement ambivalent. C'est une éternelle oscillation sur ce seuil que l'on pourrait aussi nommer «fructueuse frontière». D'autre part, je ne dirais pas «vide de valeur», c'est bien trop négatif. Il n'y a pour moi – cela, je peux vous le dire clairement – pas de plus haute valeur que cette expérience vécue, ce moment où s'ouvre le vide... Où dans la masse des hommes ces espaces intermédiaires deviennent visibles, et grâce à ces espaces intermédiaires dans la masse des hommes, précisément dans les plus grandes masses humaines, les individus prennent alors leur vraie figure – je crois que c'est juste,



ainsi. Cela m'est arrivé sur la place Saint-Marc à Venise : là, quand on regarde droit devant soi ou à gauche ou à droite, on a le vertige devant tous ces corps, devant ces indiscernables... devant l'indiscernable, en un mot. Et en portant mon regard sur le sol, sur les pieds qui allaient ou restaient immobiles, j'ai pris tout à coup conscience de tout le vide qui restait encore. Dans cette foule, le sol m'est apparu vide, tant de place encore. Et une sorte d'oracle m'est venu à l'esprit : «Regarde le sol vide dans la foule.» Devant moi il y avait une masse sans visage et sans corps, et de ce sol étrangement vide surgirent ensuite les corps. Je raconte cela. Et on ne peut imaginer de plus grand moment d'affection que ce surgissement hors du vide. Je ne peux que vous raconter cela, pour vous faire comprendre ce que signifie «le vide» pour moi. C'est peut-être comme un gué, comme si on voyait soudain le passage. N'importe qui aurait pu alors me bousculer, en un tel moment tout me convient, sauf si on me fusillait. Et ce moment est fructueux, ce n'est pas l'affaire d'un instant. Ces moments où s'ouvre le vide sont des moments de durée, dont, comme on dit, on peut tirer quelque chose. On peut grâce à eux s'asseoir à sa table et travailler. Ces précieux moments de vide vous donnent d'abord les valeurs, comme un diapason. Tout ce que j'ai essayé d'écrire ces dernières années ne vient que de ce commencement. Et vous pourrez certainement m'objecter que ce «vide de valeur» – ou n'importe quoi – n'est possible que grâce à l'absence d'histoire dans laquelle j'ai été élevé et où je continue à vivre.

G. Vous avez dit vous-même que c'est l'une de vos images favorites – ces files d'hommes qui reviennent toujours, les Indiens qui vont et viennent, l'autobus en haut du col, et devant le café passe aussi un autobus avec les silhouettes des passagers.

H. Et dans le parc, des gens qui vont, comme s'ils étaient encore une fois des Indiens qui passent.

G. Oui, exactement. Voyez-vous, c'est encore un exemple : vous attendez du lecteur qu'il établisse ce rapport entre les Indiens et la procession dans le parc.

H. Oui, ici, ce rapport existe.

G. Mais vous l'aviez en vue quand vous écriviez ?

H. Il s'est établi tout seul. En écrivant cette scène, j'ai souhaité que ce cortège passe encore une fois, j'ai attendu en écrivant, me demandant si j'allais encore une fois faire défiler ce cortège d'hommes. Précisément parce que je souhai-

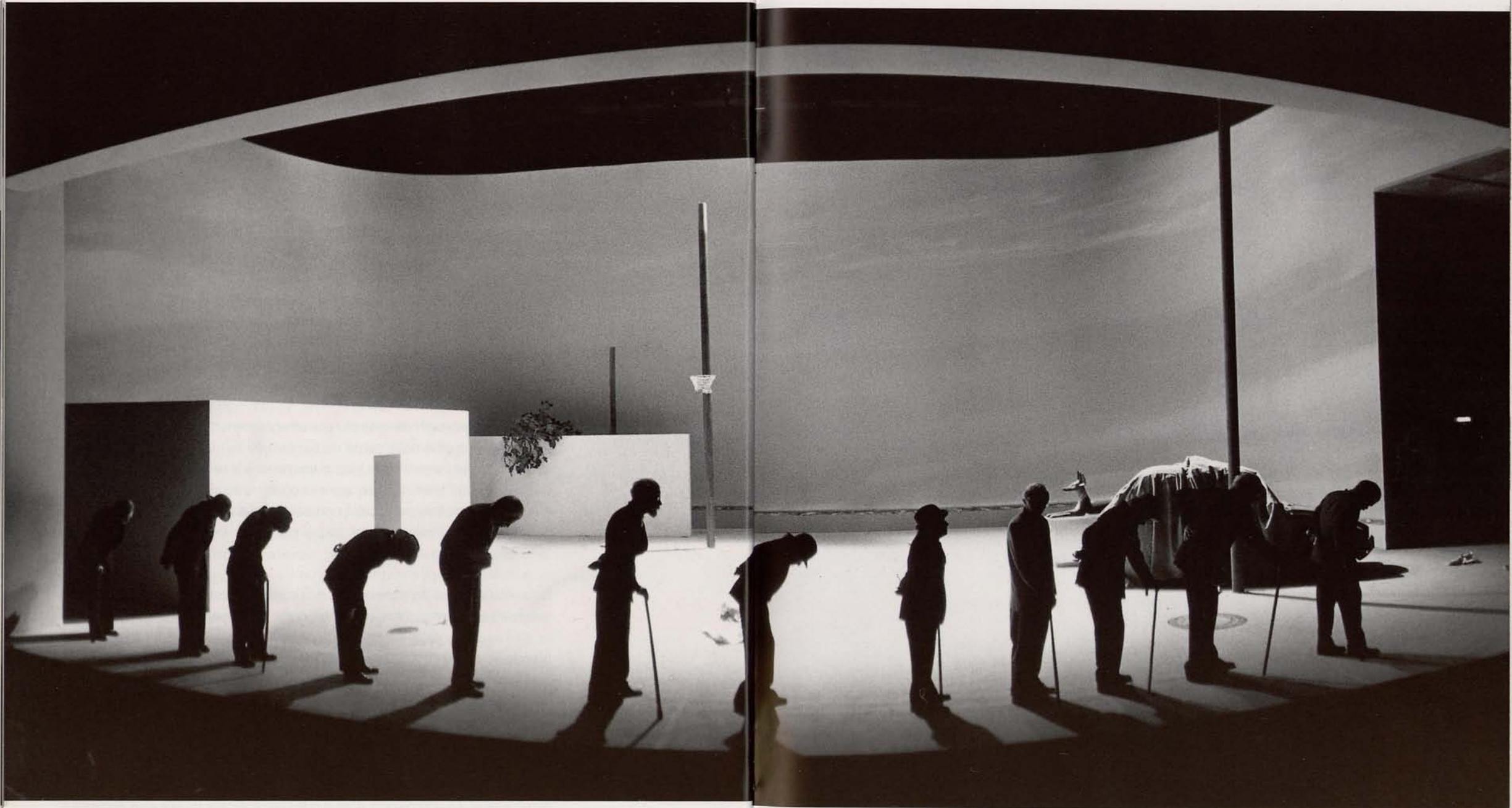
tais que les gens, dans une grande métropole, ne se distinguent pas tellement de ce cortège mythique auquel on pense toujours pour peu que l'on utilise le mot «Indiens». Et il y a sûrement derrière cela une expérience concrète : quand parfois, en pénétrant dans une foule, j'ai cru, à voir une ronde épaule quelconque, ou la ligne d'une joue ou un bras ballant, que les gens que j'avais connus, mais qui sont déjà morts, étaient à présent contenus dans ces petites indications de forme et qu'ils étaient dans la foule. Cela m'est arrivé plusieurs fois. Toujours, quand quelque chose recommence, je peux dire que j'y crois fermement. Peut-être avez-vous ainsi une indication sur ce qui m'amène à recommencer ces cortèges humains ?

G. C'est ce que vous nommez un recommencement mythique. Mais cela m'a simplement rappelé cette scène du *Gardien de but* où Bloch se tranquillise quand il pousse l'argent sur la plaque tournante à la caisse du cinéma, et reçoit en échange son billet. J'y vois une analogie : cette circulation anonyme des hommes comme équivalent de la circulation de l'argent, puis vient...

H. Je trouve cela très intéressant, mais je n'y aurais jamais pensé.

H. Je veux dire que précisément dans ce cortège de passants, le monde m'apparaissait si enfantin, l'humanité aussi, et je tenais précisément à l'écart tout ce qu'il pouvait y avoir d'affligé et de plaintif – l'important pour moi, dans ces processus, c'est qu'il y ait une distance avec les masses : si bien que Sorger sent qu'il appartient à la masse, mais... Personne ne reconnaît personne, c'est ainsi que je pense toujours, il ne connaît pas l'histoire – cela, c'est vrai, là, vous pouvez pour ainsi dire me prendre au piège – il ne connaît pas l'histoire de cet homme qui vient au-devant de lui, il ne connaît pas son nom, il ne connaît pas ses conditions de vie, ni ce qu'il a fait pendant la guerre... ni s'il ne s'appelle pas Joseph Schicklgruber ou n'importe quoi d'autre... Il n'a pas de nom. Il n'a qu'un visage, il a une couleur d'yeux que l'on remarque ou qui vous échappe ; mais ce qu'il a vécu ou ce qu'il a souffert, n'est pas nommable grâce à un nom ou à un lieu concret. Et j'ai toujours conçu cela comme une image praticable, comme une image praticable dans la vie et dans l'écriture. Mais jamais je ne mettrais cela en relation avec cette vision d'horreur d'un monde automatisé, telle qu'elle apparaît ici.

G. Dans la description des Indiens, il y a la phrase : «C'est ici que leurs vies se déroulaient sans les incidents habituels.» «Leurs vies» se réduisent ici à un défilé



anonyme, et les « incidents habituels », c'est tout ce qui fait un destin individuel, une vie d'homme particulière. Et tout cela dans l'Etat mécanisé est aussi abstrait, l'homme n'y est plus qu'une figure qui fonctionne, qui passe.

H. Si vous faites ce genre de rapprochement, je ne peux pas non plus me défendre. Je peux seulement dire que je vois tout cela séparé. Et c'est peut-être aussi une sorte de faiblesse en moi, si je détourne les regards quand surviennent ces « incidents ». Il m'est déjà arrivé souvent, involontairement, que ma première impulsion (je sais très exactement comment je suis alors) – même devant des choses inoffensives : si quelqu'un glisse et tombe, par exemple – ma première impulsion est de détourner mon regard. Ou quand on menace quelqu'un du geste, ma première impulsion est de détourner mon regard. Je me suis éduqué moi-même à revenir jeter un second regard, et de temps en temps, quand je le peux, aussi à intervenir. Mais toujours, de toute ma vie, ma première impulsion fut de détourner le regard, et de vouloir que rien n'arrivât. Comme le dit John Ford : « Tout doit rester en l'état où c'est », dans *La Courte Lettre pour un long adieu* : « Tout doit rester comme cela a toujours été. » Que les trains roulent comme toujours, que personne ne trébuche... – que l'on devine ce qui était et sera : qu'on le devine exactement aux visages, ou que quelqu'un dans la foule marche en pleurant, cela va avec l'ensemble, mais pas d'incident, oui, c'est exact. – J'ai eu un jour l'idée d'écrire une pièce de théâtre où une femme serait seule sur scène, assise ou debout, aussi longtemps que cela dure, et pleurerait. Rien d'autre. Vous voyez à travers tout cela, peut-être, que je suis organisé pour un unique événement, qui dure aussi longtemps que possible, sans incident intermédiaire.



MAXIMES

ROBERT BRESSON

Mouvement du dehors vers le dedans. (Acteurs : mouvement du dedans vers le dehors.)

L'important n'est pas ce qu'ils me montrent, mais ce qu'ils me cachent, et surtout ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux.

Entre eux et moi : échanges télépathiques, divination.

Nature : ce que l'art dramatique supprime au profit d'un naturel appris et entretenu par des exercices.

Respecter la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est.

Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation.

Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe. (Un système ne règle pas tout. Il est une amorce à quelque chose.)

M'appliquer à des images insignifiantes (non signifiantes).

Du choix des modèles.

Sa voix me dessine sa bouche, ses yeux, sa figure, me fait son portrait entier, extérieur et intérieur, mieux que s'il était devant moi. Le meilleur déchiffrage obtenu par l'oreille seule.

Admettre que X soit tour à tour Attila, Mahomet, un employé de banque, un bûcheron, c'est admettre que X joue. Admettre que X joue, c'est admettre que les films où il joue relèvent du théâtre. Ne pas admettre que X joue, c'est admettre que Attila = Mahomet = un employé de banque = un bûcheron, et c'est absurde.

Un seul mystère des personnes et des objets.

Il faut que les bruits deviennent musique.

Pas habile, mais agile.

Silence absolu et silence obtenu par le *pianissimo* des bruits.

Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être.

Valeur rythmique d'un bruit.

Bruit de porte qui s'ouvre et se ferme, bruit de pas, etc., pour la nécessité du rythme.

Une chose ratée, si tu la changes de place, peut être une chose réussie.

Jeu.

L'acteur : «Ce n'est pas moi que vous voyez, que vous entendez, c'est l'autre.» Mais ne pouvant pas être tout entier l'autre, il n'est pas cet autre.

Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l'oreille. Et à l'inverse, si l'oreille est entièrement conquise, ne rien donner à l'œil. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille.

Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors.

Acteurs. Plus ils s'approchent (sur l'écran) avec leur *expressivité*, plus ils s'éloignent. Les maisons, les arbres s'approchent ; les acteurs s'éloignent.

Rythmes.

La toute-puissance des rythmes.

Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes.

DANS CETTE LANGUE DES IMAGES, IL FAUT PERDRE COMPLETEMENT LA NOTION D'IMAGE, QUE LES IMAGES EXCLUENT L'IDEE D'IMAGE.

La vue du mouvement donne du bonheur : cheval, athlète, oiseau.

TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant.

L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare.

Un cri, un bruit. Leur résonance nous fait deviner une maison, une forêt, une

plaine, une montagne. Leur rebond nous indique les distances.

Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini.

Donner aux objets l'air d'avoir envie d'être là.

Les passants que je croise sur l'avenue des Champs-Élysées me font l'effet de figures de marbre avançant par ressorts. Mais que leurs yeux rencontrent les miens, aussitôt ces statues marchantes et regardantes deviennent humaines.

Deux hommes qui s'affrontent, *les yeux dans les yeux*. Deux chats qui s'attirent...

Sois précis dans la forme, pas toujours dans le fond (si tu peux).

Les choses que nous réussissons par chance, quel pouvoir elles ont !



PETER HANDKE

Ecrivain.

Peter Handke est né en 1942 à Altenmarkt en Carinthie (Autriche). En 1966 paraissent *Les Frelons*, puis *Bienvenue au conseil d'administration* et *Le Colporteur* (1967). La même année, il reçoit le prix Gerhart Hauptmann. Il s'installe à Paris en 1969 et publie en 1970 *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*. *Chronique des événements courants* paraît en 1971, année où, lors d'un voyage aux États-Unis, il écrit *La Courte Lettre pour un long adieu*. Il publie en 1972 *Le Malheur indifférent* et écrit *Faux Mouvement* en 1973 lors d'un séjour à Venise. La même année, il reçoit le prix Büchner, l'une des distinctions littéraires allemandes les plus importantes. *L'Heure de la sensation vraie* paraît en 1975, *La Femme gauchère* en 1976, et il commence la rédaction de notes qui deviendront *Le Poids du monde*. Lors d'un voyage en Alaska en 1978, il commence *Lent Retour*. En 1979, il quitte Paris et s'installe à Salzbourg. En 1980 paraît *La Leçon de la Sainte-Victoire*. Après la publication en 1981 d'*Histoire d'enfant*, il traduit *Mes amis* d'Emmanuel Bove, *The Movie-Goer* de Walter Percy. Suivront des traductions de Ponge, Modiano, Georges-Arthur Goldschmidt... Peter Handke publie ensuite des traductions de poèmes de René Char : *Le Chien de cœur*, *Dans la pluie giboyeuse*, *Aromates chasseurs*, *Retour amont*. Parmi ses livres traduits en français depuis 1982, on peut citer *L'Histoire du crayon* (1982), *Images du recommencement* (1983), *Le Chinois de la douleur* (1983), *Le Recommencement* (1986), *Poème à la durée* (1986), *L'Absence* (1987), *Après-midi d'un écrivain* (1987), *Essai sur la fatigue* (1989), *Essai sur*

le juke-box (1990), *Essai sur la journée réussie - Un rêve de jour d'hiver* (1991)... Il a remporté le prix Grillparzer en 1991.

En tant qu'auteur dramatique, Peter Handke a notamment écrit *Outrage au public*, *Introspection*, *Appel au secours*, *Gaspard*, *Le Pupille veut devenir tuteur*, *La Chevauchée sur le lac de Constance*, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* (prix Schiller). En 1986, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est donné au festival de Salzbourg dans sa traduction. *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* a été créée à Vienne en 1992 (mise en scène de Claus Peymann). Sa pièce *Voyage au pays sonore ou l'art en question*, mise en scène par Jean-Claude Fall, sera créée au Théâtre Gérard-Philipe en janvier prochain. Nombre des pièces de Peter Handke ont été mises en scène par Claude Régy, Claus Peymann, Gunther Büch, Hans Hollmann, Klaus Michael Grüber, Luc Bondy...

Peter Handke a également réalisé des films d'après certains de ses ouvrages : *La Femme gauchère*, *L'Absence*... En 1983, il est membre du jury de la Mostra de Venise. En 1985, il réalise un film intitulé *La Maladie de la mort*, d'après le livre de Marguerite Duras. Il a également écrit le scénario du film de Wim Wenders *Les Ailes du désir*. Peter Handke vit actuellement en France.

Le texte de *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, traduit par Bruno Bayen, est paru aux Editions de l'Arche.



LUC BONDY

Mise en scène.

Né à Zurich en 1948, Luc Bondy a passé une partie de son enfance en France. Pendant ses études à l'École de Jacques Lecoq, il participe au groupe travaillant à l'Université internationale de théâtre de Paris. En dernière année d'études, il adapte avec succès une nouvelle de Gombrowicz. En 1969, il devient assistant-metteur en scène au Thalia Theater de Hambourg. A partir de 1971, il met en scène : *Les Bonnes* de Genet, *Les Chaises* de Ionesco, *Stella* de Goethe, *The Sea* d'Edward Bond. Cette dernière mise en scène, distinguée par la critique comme l'une des meilleures de l'année 1972, est invitée au festival de Berlin. De 1974 à 1976, il travaille à la Städtische Bühne de Francfort. Il réalise ensuite plusieurs mises en scène à la Schaubühne de Berlin dirigée par Peter Stein. Puis on le retrouve en 1981 à Cologne, où il met en scène *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, *Oh, les beaux jours* de Beckett et, en 1982, *Macbeth* de Shakespeare. La même année, il crée une pièce de Botho Strauss, *La Farce de Kaldewey*, à la Schaubühne de Berlin. En 1984, Patrice Chéreau l'invite à réaliser sa première mise en scène en France, qui sera *Terre étrangère* d'Arthur Schnitzler, présentée au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Cette production lui vaut le Grand Prix de la critique. Luc Bondy a également réalisé de nombreuses mises en scène lyriques : *Lulu* (1978) et *Wozzeck* (1981) de Berg à Hambourg, *Così fan tutte* de Mozart (1984) et *Le Couronnement de Poppée*

de Monteverdi (1989) à Bruxelles, *Don Giovanni* de Mozart pour les Wiener Festwochen de 1990. Pour son premier film *Die Ortliebschen Frauen*, il a obtenu le Grand Prix du jeune cinéma d'Hyères en 1981. Son deuxième film, *Terre étrangère*, a été présenté au festival de Cannes 1987 dans la sélection "Un certain regard". De 1985 à 1986, il succède à Peter Stein à la direction artistique de la Schaubühne de Berlin où il met notamment en scène en 1985 *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux et en 1987 *Le Misanthrope* de Molière. Depuis 1987, Luc Bondy travaille tant à Berlin qu'à Paris. Parmi ses dernières productions figurent *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare, dans la traduction de Bernard-Marie Koltès (Nanterre, 1988 et festival d'Avignon), *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss (Schaubühne, 1989), *Le Chemin solitaire* d'Arthur Schnitzler (Théâtre Renaud-Barrault, 1989), *Schlusschor* de Botho Strauss (Schaubühne, 1992), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne et Théâtre national de l'Odéon, 1992), *Salomé* de Richard Strauss (Salzbourg, 1992), *L'Équilibre* de Botho Strauss (Salzbourg, 1993) et *La Ronde* de Philippe Boesmans, dont il a lui-même écrit le livret d'après la pièce d'Arthur Schnitzler. Cet opéra, créé au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles en 1993, a été présenté en novembre dernier au Théâtre du Châtelet, où il mettra en scène la saison prochaine *Don Carlos* de Verdi.

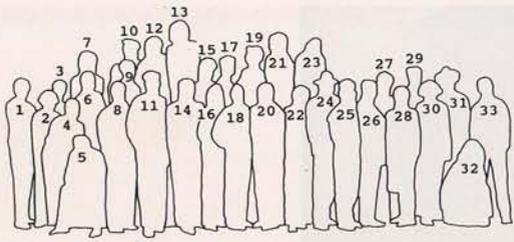


GILLES AILLAUD

Décors.

Né à Paris en 1928, Gilles Aillaud expose pour la première fois en 1950 à Rome. Sa première exposition personnelle a lieu à Paris en 1952. A partir de cette année, il travaille dans un isolement total qui dure près de dix ans jusqu'à sa rencontre avec Eduardo Arroyo, avec lequel il entame une étroite collaboration. Ses expositions personnelles se succèdent à Paris, Caracas, Bologne, Rome, Milan, New York, Londres... De 1964 à 1971, il expose régulièrement au Salon de la jeune peinture, dont il anime le comité. Il a rédigé, à ce titre, nombre de bulletins et de textes de présentation du Salon. Depuis 1972, Gilles Aillaud travaille pour le théâtre en réalisant décors et costumes. Il a notamment collaboré avec Klaus Michael Grüber : *Les Bacchantes* d'Euripide (Schaubühne de Berlin, 1974), *Faust-Salpêtrière* d'après Goethe (Paris, 1975, en collaboration avec Eduardo Arroyo), *Faust* de Goethe (Freie Volksbühne de Berlin, 1982), *Hamlet* de Shakespeare (Schaubühne de Berlin, 1982), *Sur la grand'route* de Tchekhov (Schaubühne de Berlin, 1984), *Bérénice* de Racine (Comédie-Française, 1984), *Le Roi Lear* de Shakespeare (Schaubühne de Berlin, 1985), *Bantam* d'Eduardo Arroyo (Munich, 1986), *La Mort de Danton* de Georg Büchner (Nanterre, 1989), *Parsifal* de Richard Wagner (Opéra d'Amsterdam, 1990-1991), *Hyperion* de Maderna (Opéra-Comique, 1990-1991), *Amphitryon* de

Kleist (Hebbel Theater de Berlin, 1991), *Catherine de Sienne* de Jacob Lenz (Schaubühne de Berlin, 1991). Gilles Aillaud a également travaillé avec Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret : *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (Avignon et Paris, 1972), *Hamlet-Machine* de Heiner Müller (Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, 1979), *Le Rocher, la Lande, la Librairie* d'après Montaigne (Aubervilliers, 1982) *L'Allemagne* de Heiner Müller (Petit Odéon, 1983), *Vermeer et Spinoza*, pièce écrite par Gilles Aillaud (Théâtre de la Bastille, 1984), *Les Sonnets de Shakespeare* (Théâtre de la Bastille, 1989), *Quartett* de Heiner Müller (Festival d'Avignon, 1991), *Le Loup et les sept Blanche-Neige* (Maison de la culture de Bobigny, 1993). Il a réalisé les décors de la *Tragédie de Coriolan* de William Shakespeare (Théâtre de Gennevilliers, 1983), mise en scène par Bernard Sobel, ainsi que ceux de *Rumeur à Wallstreet* d'après Melville (Nanterre, 1992), *La Chèvre* (Petit Odéon, 1994) mise en scène par Bérengère Bonvoisin. Par ailleurs, il a écrit des ouvrages comme *Bataille rangé* (contre Georges Bataille et son *Manet*), *Voir sans être vu* (texte sur Vermeer) ou *Dans le bleu foncé du matin* (recueil de poèmes), ainsi que des textes sur des peintres. En 1986, Gilles Aillaud a réalisé six grands panneaux pour la station de RER de la gare d'Orsay.



- 1 Jean Nanga
- 2 Anne Koren
- 3 Myriam Lebreton
- 4 Juan Manuel Vicente
- 5 Pascal Elso
- 6 Karoline Eichhorn
- 7 Andrea Clausen
- 8 Hans-Werner Meyer
- 9 Odile Seitz
- 10 Dörte Lyssewski
- 11 Peter Simonischek
- 12 Katharina Tüschen
- 13 Dominique Frot
- 14 Alexander Schröder
- 15 Matthias Bundschuh
- 16 Françoise Brion
- 17 Roch Leibovici
- 18 Sven Walser
- 19 Diana Greenwood
- 20 Jérôme Nicolin
- 21 Svetlana Schönfeld
- 22 Kurt Radeke
- 23 Armelle Bérengier
- 24 Werner Rehm
- 25 Cornelius Obonya
- 26 Uwe Kockisch
- 27 Pierre Aussedat
- 28 Tina Engel
- 29 Geoffrey Carey
- 30 Hans Diehl
- 31 Rainer Philippi
- 32 Lorella Cravotta
- 33 Jacques Vincey



CHATELET SAISON 1994-1995

OPÉRAS

Juin-novembre 1994

Der Ring des Nibelungen

Festival scénique en un prologue et trois journées de Richard Wagner
Livret du compositeur

Jeffrey Tate / Pierre Strosser
Orchestre National de France
Chœur du Théâtre du Châtelet

25, 29 juin et 2 juillet

31 octobre et 8 novembre 1994

Das Rheingold ("L'Or du Rhin")

Prologue, en quatre scènes

Robert Hale, Wolfgang Koch,
Louis Gentile, Peter Straka, Csaba Airizer,
Zelotes Edmund Toliver, Franz-Josef Kapellmann,
Peter Keller, Nadine Denize, Elisabeth Meyer-Topsoe,
Kirsten Dolberg, Julie Kaufmann,
Hanna Schaer, Dagmar Pecková

26, 30 juin et 3 juillet

1^{er} et 9 novembre 1994

Die Walküre ("La Walkyrie")

Première journée, en trois actes

Jyrki Niskanen, Sergej Koptchak, Robert Hale,
Karen Huffstodt, Sabine Hass / Gabriele Schnaut,
Nadine Denize, Malmfrid Sand, Jane Thorner,
Doris Brüggemann, Hanna Schaer, Yvonne Howard,
Linda Watson, Penelope Walker,
Jacalyn Bower Kreitzer

14, 21 et 27 octobre

4 et 11 novembre 1994

Siegfried

Deuxième journée, en trois actes

Heinz Kruse, Peter Keller, Robert Hale,
Franz-Josef Kapellmann, Zelotes Edmund Toliver,
Kirsten Dolberg, Gabriele Schnaut, Donna Brown

16, 23 et 29 octobre

6 et 13 novembre 1994

Götterdämmerung ("Le Crépuscule des dieux")

Troisième journée, en un prologue et trois actes

Heinz Kruse, Eike Wilm Schulte,
Franz-Josef Kapellmann, Kurt Rydl, Gabriele Schnaut,
Malmfrid Sand, Marilyn Schmiege, Kirsten Dolberg,
Linda Watson, Elisabeth Meyer-Topsoe,
Julie Kaufmann, Hanna Schaer, Dagmar Pecková

25, 26 et 27 novembre 1994

La Ronde (Reigen)

Opéra de Philippe Boesmans
Livret de Luc Bondy, d'après Arthur Schnitzler

Patrick Davin / Luc Bondy

Deborah Raymond, Mark Curtis, Elzbieta Ardam, Roberto Sacca,
Solveig Kringleborn, Franz-Ferdinand Nentwig, Randi Stene,
Ronald Hamilton, Françoise Pollet, Dale Duesing et Lucinda Childs

Orchestre Symphonique de la Monnaie de Bruxelles

9, 10, 12, 13, 14, 16, 18 et 19 février 1995

King Arthur,

or The British Worthy

A dramatic opera de Henry Purcell, livret de John Dryden

William Christie / Graham Vick

Jonathan Best, Véronique Gens, Claron McFadden, Mark Padmore,
Ian Paton, Sandrine Piau, Petteri Salomaa, Susannah Waters

Orchestre et Chœur Les Arts Florissants

25, 28 et 30 mars, 2 et 4 avril 1995

Peter Grimes

Opéra en un prologue et trois actes de Benjamin Britten
Livret de Montagu Slater, d'après le poème de George Crabbe

Jeffrey Tate / Adolf Dresen

Thomas Moser, Nancy Gustafson, Gregory Yurisch, Anne Collins,
Yvonne Barclay, Sarah Pring, Stafford Dean, Sarah Walker,
Alexander Oliver, John Tranter, Ian Thompson, Jake Gardner

Philharmonia Orchestra en résidence au Châtelet

Cycle Beethoven

19, 22, 24, 27 et 29 avril 1995

Fidelio

Opéra en deux actes de Ludwig van Beethoven
Livret de Joseph Sonnleithner et Georg Friedrich Treitschke,
d'après le drame de Jean-Nicolas Bouilly

Daniel Barenboim / Stéphane Braunschweig

Catherine Malfitano, Johan Botha, René Pape, Falk Struckmann,
Andreas Kohn, Carola Höhn, Endrik Wottrich

Chœur et Staatskapelle Berlin

Cycle Leos Janáček

29 mai, 1^{er}, 6, 8 et 11 juin 1995

La Petite Renarde rusée

Opéra en trois actes de Leos Janáček
Livret du compositeur, d'après les nouvelles de Tesnohlidek

Sir Charles Mackerras / Nicholas Hytner / Jean-Claude Gallotta

Thomas Allen, Eva Jenis, Joseph Hajna, Richard Novak,
Ivan Kusnjer, Hana Minutillo, Norma Lerer, Sarah Connolly,
Florence Bonnafous, Françoise Martinaud, Jean-Philippe Marlière

Orchestre de Paris, Chœur du Théâtre du Châtelet

THÉÂTRE

7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 et 17 décembre 1994

L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre

(Die Stunde da wir nichts voneinander wussten)

Un spectacle de Peter Handke

Luc Bondy

Armelle Bérengier, Françoise Brion, Andrea Clausen,
Lorella Cravotta, Karoline Eichhorn, Tina Engel,
Dominique Frot, Diana Greenwood, Anne Koren,
Myriam Lebreton, Dörte Lysewski, Svetlana Schönfeld,
Odile Seitz, Katharina Tüschen, Pierre Aussedat,
Matthias Bundschuh, Geoffrey Carey, Hans Diehl,
Pascal Elso, Uwe Kockisch, Roch Leibovici,
Hans-Werner Meyer, Jean Nanga, Jérôme Nicolin,
Cornelius Obonya, Rainer Philippi, Kurt Radeke,
Werner Rehm, Alexander Schröder, Peter Simonischek,
Juan Manuel Vicente, Jacques Vincey, Sven Walsler

BALLET

Ballet Cristina Hoyos

21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30 et 31 décembre 1994

2, 3, 4, 5, 6 et 7 janvier 1995

Flamenco, Caminos andaluces

Chorégraphie : Hoyos - Marin - Galia
Musique : Paco Arriaga

Ballet Frankfurt / William Forsythe

en résidence au Châtelet

1^{er} programme : 19-24 juin 1995

2^e programme : 28 juin-3 juillet 1995

CYCLE BEETHOVEN

3 octobre 1994 - 16 juin 1995

16 concerts

Quatuor de Tokyo
Wolfgang Sawallisch / Orchestre de Paris
Sir Georg Solti / Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam
Nikolaus Harnoncourt / Wiener Symphoniker
Daniel Barenboim / Staatskapelle Berlin
Kurt Masur / New York Philharmonic Orchestra
William Christie / Les Arts Florissants
Solistes :
Chant : Alessandra Marc, Uta Priew, Peter Schreier,
René Pape, Susan Bullock, Susan Bickley, Thierry Félix
Instruments : Sergej Stadler, Heinrich Schiff, Gerhard Oppitz,
Evgeni Kissin, Daniel Barenboim

10 Dimanches 11h30

Olivier Charlier / Brigitte Engerer,
Abdel Rahman El Bacha, Ensemble Maurice Bourgue,
Wolfgang Holzmaier / Trio Fontenay,
Elena Bashkirova / Solistes de l'Orchestre
Philharmonique de Berlin

14 Midis Musicaux

Laurent Cabasso / Hagai Shaham / Sonia Wieder-Atherton,
Trio Wozzeck, Xavier Gagnepain / Hortense Cartier-Bresson,
Jean-François Heisser, Georges Pludermacher,
Petteri Salomaa, Emmanuel Pahud / Eric Le Sage,
Trio Fontenay, Quatuor Gabriel, Trio Paul Klee,
Gary Hoffman / Sabine Vatin, Solistes de la Staatskapelle Berlin

8 CONCERTS hors cycle

19 décembre 1994 - 25 juin 1995

David Robertson / Ensemble InterContemporain
Christoph von Dohnányi / Philharmonia Orchestra
Solistes de l'InterContemporain
Esa-Pekka Salonen / Philharmonia Orchestra
Solistes :
Chant : Charlotte Riedijk
Instruments : Daniel Ciampolini, Pascal Gallois,
Paul Crossley

6 CONCERTS POUR LES JEUNES

17 décembre 1994 - 14 juin 1995

Wolfgang Sawallisch / Orchestre de Paris
Gilbert Varga / Barry Douglas / Orchestre de Paris
Kurt Sanderling / Michael Sanderling / Orchestre de Paris
Semyon Bychkov / Elena Bashkirova / Orchestre de Paris
Film sur Leonard Bernstein
Sir Charles Mackerras / Orchestre de Paris

DIMANCHES 11H30

27 novembre 1994 - 11 juin 1995

17 concerts

Quatuor Hagen
Olivier Charlier / Brigitte Engerer
Abdel Rahman El Bacha
Gérard Poulet / Jean-Claude Pennerier
Kun-Woo Paik
Ensemble à vent Maurice Bourgue
Wolfgang Holzmaier / Trio Fontenay
Elena Bashkirova / Solistes de l'Orchestre
Philharmonique de Berlin
Quatuor Melos
Dawn Upshaw

MIDIS MUSICAUX

3 octobre 1994 - 19 mai 1995

Lundi, mercredi, vendredi, Foyer du Théâtre

GRANDS PRIX INTERNATIONAUX

10 octobre 1994 - 12 mai 1995

Dans le cadre des Midis Musicaux, Foyer du Théâtre

CINÉMA

30 et 31 mai 1995

Metropolis

Film de Fritz Lang
Musique (création) de Martin Matalon



Conseil d'Administration

Président d'honneur M. Marcel Landowski
Président Mme Françoise de Panafieu
Secrétaire général M. Jean-Jacques Aillagon
Trésorier M. Serge Marckmann

M. Alain Juppé
M. Alain-Michel Grand
M. Bernard Niquet

M. Jean Gautier
M. Philippe Moras

M. Gérard Boireau
Mme Chantal Dounot-Sobraquès
M. Denis Baudoin

Député de Paris, Adjoint au Maire, chargé des Finances
Adjoint au Maire de Paris chargé de l'Enseignement
Directeur de la Direction générale de l'Information et de la Communication
Directeur de l'Architecture de la Ville de Paris
Sous-directeur de l'Animation et de la Diffusion culturelle de la Ville de Paris
Président de la Chambre syndicale des Directeurs de théâtre de France
Présidente de la Réunion des Théâtres lyriques municipaux de France
Ancien Député européen

Directeur général
Directeur administratif
Secrétaire général

Stéphane Lissner
Jean-Marc Peraldi
Jean-Marie Amartin

Services artistiques

Responsable Concerts
Grands Prix internationaux
Attachées de direction

Suzanne Verger Le Conte
Béatrice De Laage
Elisabeth Chareton

Chargé de production
Déléguée de production
Assistants aux
Délégués de production
Assistante de direction
Secrétaire de production

Olivier Boulard
Laure Philippe
Sylviane Borie, Brigitte Girardet
Joëlle Petrusek
Annie Satler

SECRETARIAT GENERAL

Attachée de presse
Responsable des programmes
Secrétaire de rédaction
Secrétaire au Service du Secrétaire général
Secrétaire
Employée au Service de la presse

Anita Le Van
Jacqueline Didier
Sandra Solvit
Isabelle Bezin
Dominique Arnaud
Magali Folléa

RELATIONS AVEC LE PUBLIC

Responsable du Service des Relations avec le public
Attachée au Service des Relations avec le public
Assistants au Service des Relations avec le public

Carole Chareton
Danielle Josset
Danièle Bourcier
William Luque-Ortiz

Employée au Service des Relations avec le public
Secrétaire
Employée à la location par téléphone

Anne-Hélène Vergne
Frédérique Sancesario
Anne Perrot

Services administratifs

ADMINISTRATION

Attachée de direction /
Assistante de production
Attachée au Service social

Danielle Wittevert
Corinne Malgras

SERVICE INTÉRIEUR

Responsable du Service intérieur
Secrétaire
Chauffeur
Chef de sécurité
Adjoint au Chef de sécurité
Responsable entretien /
Chauffagiste
Technicien d'entretien /
Climatisation chauffagiste
Technicien d'entretien
Employées à l'accueil

Gérard Alcabas
Nadine Musquin
Dominique Soula
Jacques Durieux
Jean Pain
Jean Cavanna
Claude Marillier
Denis Jean De Dieu
Cécile Leterme
Frédérique Larrieu
Marianne Beguin

COMPTABILITÉ

Chef comptable /
Contrôleur de gestion
Adjointe au chef comptable
Adjointe au contrôleur de gestion
Comptables

Elvire Millet
Flavie Poussin
Sylvie Boutet
Joëlle Malazdra
Nathalie Seret
Anne-Marie Vadenne
Betty Dollet Cormac

CAISSES

Caissière principale
Caissières

Martine Verbecke
Danielle Bruneau
Muriel Haass
Andrée Lavis
Pierrette Raynard
Dominique Giovanangeli

Caissier
Chargée des Ressources informatiques

Christine Péciaux

ACCUEIL

Chef du Service accueil
Hôtesse d'accueil

Jean-Claude Hervé
Claire Zuber,
Martine Briallon
Renée Belem,
Robert Bonnemaïson

Inspecteurs contrôleurs

Contrôleurs

Bernard Latour, Dominique Morelieras,
Homayoun Azari, Yves Moullahem,
Denis Desarthe

Hôtesse

Joëlle Jacquin, Monique Courteaux,
Elisabeth Dumont, Nathalie Gautier,
Monique Gaudin, Colette Pillon,
Jacqueline Binelli-Gautier, Corine Watrin,
Maud Moulinet, Anne Moreau,
Nathalie Giacomo, Claudette Blanchard

Services techniques

Directeur technique
Attachée de direction
Attaché de direction
Régisseur général
Chef constructeur
Régisseurs de scène

Félix Lefebvre
Françoise Vicente
Philippe Fourchon
Charles Ageorges
Pascal Thué
Dominique Mounerat

Régisseur son / vidéo
Régisseur audio / vidéo / son
Régisseur lumières
Sous-chef électricien
Régisseur accessoires
Responsable du service machiniste
Adjoint au responsable du service machiniste

Joël Corbin
Christophe Lerch
Sylvain Becamel
Gérard Fernandez
Roland Girard
Jean-Claude Birchler
Eric Fortunati
Jean-Michel François
Isaïas Sanchez

Alain Lagoutte

Techniciens de théâtre Electriciens

Pierre Boisset, Patrick Coryn, Roger Audoui,
Vincent Collin, Renaud Corler, Laurent Hattinguais,
Bernard Maby, Christine Ragou

Détaché à l'Entretien électrique
Chef habilleuse costumière
Sous-chef habilleuse
Habilleurs

Robert Carrichon
Bernadette Mouza
Sylvie Ayrault
Marie-Odile Cros,
Pascale Minetti,
Manuel Yanes Herrera

Sous-chefs machinistes

Jacques Barbeaux, Jean-Claude Vogel, Carlos Carcelès,
David Gera, Victor Bernardino, Xavier Duponchel

Techniciens de théâtre Machinistes

Roger Darcq, Bruno Nicolazzo, Frédéric Grousset,
Guy Lefaire, Albert Charles Léonard, Tahar Miloudi,
Yvon Plusquellec, Dominique Wildenberg, Bruno Rooke,
François-Xavier Quemener, Daniel Longprez, Eric Aranda,
Christiaan Mul, René Collin, Dany Levart

Secrétaire technique

Mireille Trevinal-Renard

Bibliographie

La citation de la page 12 est extraite du *Poids du monde* de Peter Handke, traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Editions Gallimard, 1980.

Le texte de Luc Bondy a paru dans *Theater Heute*, avril 1994.

Nous remercions Peter Handke de nous avoir autorisés à publier la traduction d'extraits de son *Journal*, inédit en français.

Pas d'école ou l'Etat et la Mort a paru dans le cahier 50 de la revue *Manuskripte*, Graz, 1975.

Le premier texte d'*Enfance* est extrait des *Frelons* de Peter Handke, traduction de Marc B. de Launay, Editions Gallimard, 1983.

Les autres textes sont extraits de *Peter Handke, Jugend eines Schriftstellers* d'Adolf Haslinger, Residenz Verlag Salzburg und Wien, 1992.

Les textes d'*Auteur* sont extraits d'*Espaces intermédiaires / Entretiens Herbert Gamper - Peter Handke*, traduction de Nicole Casanova, Christian Bourgois Editeur, 1992.

Les textes de *Maximes* sont extraits de *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson, Editions Gallimard, 1975.

Le texte de Luc Bondy, ainsi que le *Journal*, *Pas d'Ecole ou l'Etat et la Mort* et *Enfance* (à l'exception du premier texte) de Peter Handke ont été traduits de l'allemand par Nicole Roethel.

Iconographie

Toutes les photographies sont de Ruth Walz, à l'exception de celles des pages 47 : Jacques Sassier, 49 : Jean Mohr, et 50-51 : Wilfried Böing.

Nous remercions Gilles Aillaud de nous avoir prêté l'un de ses dessins préparatoires (page 12).

Réalisation du programme :
Secrétariat général, Sandra Solvit
Conception graphique : Michel Haberland

© Châtelet 1994
2, rue Edouard Colonne, 75001 Paris
Location (1) 40 28 28 40
ou 36 15 Châtelet
Renseignements (1) 42 33 00 00

Imprimerie Comelli Fils - Imprimé en France
Dépôt légal 4^e trimestre 1994



Rover Série 200. Elle est au-delà du réel. En version essence, Diesel ou Turbo Diesel, la Rover Série 200 offre des performances bien au-delà de tout ce que vous pouviez imaginer : 67 à 200 ch CEE, 16 soupapes (modèles essence), suspension multibras, 4 roues indépendantes. Non, non, vous ne rêvez pas. Dans tous les domaines - motorisation, fiabilité et comportement routier - l'avance technologique de la Rover Série 200 est réellement tangible.



ROVER SÉRIE 200

Avant tout, c'est une Rover.

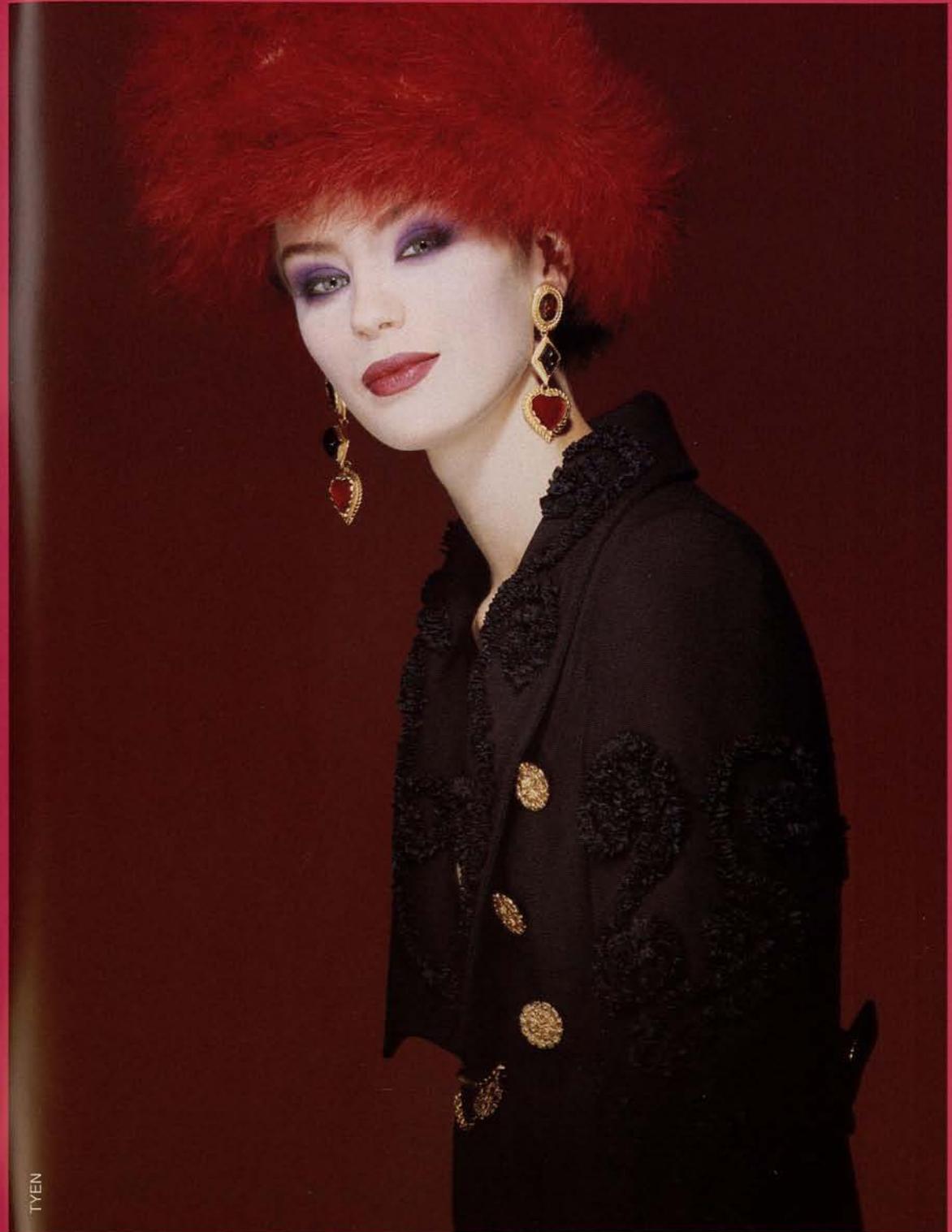


ROVER SÉRIE 200. GAMME ESSENCE (1,4 L - 1,6 L - 2,0 L TURBO) ET DIESEL (1,9 L ET 1,8 L TURBO), À PARTIR DE 82 600 F TTC (ROVER 218 D 3P). TARIF CLÉS EN MAIN AU 01.08.94.
MODELE PRÉSENTÉ ROVER 214 SLI 103 000 F TTC. TARIF CLÉS EN MAIN AU 01.08.94. 103 CH CEE - 8 CV - CONSOMMATIONS NORMES UTAC (L/100 KM) : 5,5 À 90 KM/H. 7,3 À 120 KM/H. 8,8 SUR LE PARCOURS URBAIN. OPTION PEINTURE METALLISÉE : 1 620 F. AM 95. POUR CONNAÎTRE VOTRE CONCESSIONNAIRE 3615 ROVER. ROVER CONSEILLE Castrol.

MADE IN FRANCE
CHEMISE
LACOSTE



LA VERITABLE.



TYEN

CHRISTIAN
LACROIX

Boutiques CHRISTIAN LACROIX

Autonne à Paris - tous droits réservés
100 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris 8^e. Tél. (1) 42 65 79 08 - 26, avenue Montaigne, Paris 8^e. Tél. (1) 47 20 68 95



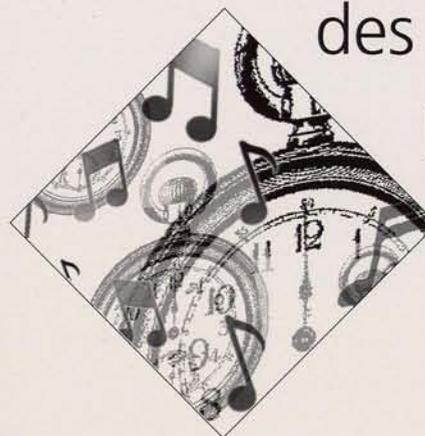
Bière sans alcool.

Mécène

des Midis

Musicaux

du Châtelet



Partenaire

des Concerts de

l'Orchestre de Paris

pour les

jeunes



Graphisme : Camille Scalabre

225, av. Charles de Gaulle
92521 Neuilly sur Seine Cedex

199473-b

Guerlain,
la plus belle
signature
qu'une femme
puisse porter.



GUERLAIN
PARIS



68, Champs-Élysées 75008 PARIS - Tél.: (1) 47 89 71 84 • 2, place Vendôme 75001 PARIS - Tél.: (1) 42 60 68 61
93, rue de Passy 75016 PARIS - Tél.: 42 88 41 62 • 29, rue de Sèvres 75006 PARIS - Tél.: (1) 42 22 46 60
35, rue Tronchet 75008 PARIS - Tél.: (1) 47 42 53 23 • Centre Maine-Montparnasse 75015 PARIS - Tél.: (1) 43 20 95 40
47, rue Bonaparte 75006 PARIS - Tél.: (1) 43 26 71 19
et en Région Parisienne et Province chez nos dépositaires agréés.