

# ARTS & SPECTACLES

## Joseph Beuys, artiste politique

Le Centre Georges-Pompidou accueille, à partir du 30 juin, la première grande rétrospective en France de Joseph Beuys (1921-1986), l'artiste le plus controversé de l'après-guerre, le plus déroutant aussi par sa conception de la création. Aujourd'hui, le personnage Beuys n'étant plus là pour développer et défendre sa théorie de l'œuvre d'art sociale, on tend à le cantonner dans les frontières réductrices de l'art. Artiste et écrivain allemand, Max Reithmann est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Joseph Beuys, dont il propose ici une lecture de l'engagement politique à la lumière de la linguistique.

**K**LAUS STAECK, qui a travaillé avec Beuys, écrit en 1986 dans son article nécrologique : « Beuys était un radical au sens étymologique du mot, un doux révolutionnaire qui plaçait l'art au centre de la vie. » Autrement dit : Beuys a redonné à l'art sa dimension politique. C'est précisément sur cette appréciation que les esprits divergent, car au Beuys « politique » on a toujours préféré « l'artiste ». Cette préférence est particulièrement sensible dans de nombreuses expositions qui, après sa mort, ont tenté de remettre en avant l'œuvre sculptée et les dessins, négligeant non seulement l'aspect politique de la démarche de l'artiste, mais aussi ses actions et la signification de son enseignement. « L'aura actionniste » de Beuys n'aurait plus cours aujourd'hui et le commissaire averti – en l'occurrence Harald Szeemann – s'en rapporterait à « la seule qualité sculpturale de l'œuvre » (1). S'il est aujourd'hui permis au critique d'un grand hebdomadaire allemand de réduire l'idée et l'œuvre de Beuys au domaine de la sculpture traditionnelle, cette fautive appréciation trouve déjà son origine dans l'Allemagne des années 60.

A cette époque, l'historien d'art Will Grohmann classait déjà Beuys parmi les artistes du pop art. Pourtant, si l'on connaît tant soit peu la biographie de l'artiste, on sait que dès la fin des années 50 Beuys a déjà formulé les prémices de son concept élargi de l'art, en différenciant plastique et sculpture. Selon lui, faire de la sculpture, c'est reproduire l'empreinte d'une forme sur un matériau extérieur. Tandis que faire de la plastique, c'est « donner une forme organique venant de l'intérieur ». La plastique naît en l'homme même, et, à ce titre, chaque pensée et chaque image qui surgissent dans le processus de la langue peuvent être considérées comme une plastique. Très tôt Beuys se consacra donc au concept même de plastique et à l'élaboration d'une théorie ad hoc. « Je cherchais à l'époque, dira-t-il, à parler de la notion de chaleur dans la plastique. En 1952, j'étais déjà très clair pour moi. » A la fin de sa vie, il peut énoncer que la plastique est « une idée fondamentale pour le renouvellement de la totalité du domaine social (...). Une idée qui serait une sculpture sociale liée à la chaleur ».

En 1950, Beuys avait lu *Finnegans Wake* de James Joyce. Ce dernier avait inventé, on le sait, de nouvelles formes de langage. Autour de 1958, Beuys travaille à des dessins –



Joseph Beuys, par Andy Warhol, 1980.

### CINÉMA

TROP DE BONHEUR, de Cédric Kahn

## Vertiges de l'amour

A vingt-huit ans, Cédric Kahn confirme les promesses de son premier film, « Bar des rails ». Il impose cette fois, avec cette histoire d'adolescents en quête d'amour, de sexe et de sensations fortes, un talent explosif, servi par un sens de la durée et de la présence exceptionnel.

**T**ROP de bonheur ? Comment ça, « trop de bonheur » ? Parce que trop de soleil, trop de musique, trop d'alcool et trop de désir ? Parce que le mieux est l'ennemi du bien ? Et quel bonheur, d'ailleurs ? Valérie et Mathilde, Kamel et Didier (Estelle Perron, Caroline Troussellard, Malik Bechard, Didier Borge) peuvent-ils le savoir, eux qui n'ont pas dix-huit ans et en sont encore à se tourner autour à la baignade, à se frôler dans les bois, à se faire des confidences, vraies ou fausses, à se chercher en craignant, peut-être, de se trouver ? Non, ils ne savent sans doute pas. Mais ils cherchent, aiguillonnés par un cinéaste de

vingt-huit ans qui n'a pas mis longtemps à comprendre que le plus difficile est d'aller au plus simple. Et qui y va, sans perdre de temps. Il raconte une journée et une nuit de 1985, celles que passent, souvent ensemble mais pas toujours, deux copines et deux copains, rejoints par quatre autres dans la maison d'une des filles. Quand les parents ne sont pas là, c'est bien connu, les enfants dansent. Et ils parlent, fument, boivent, chantent et se désolent. Tout cela, le cinéaste l'a souvent montré, de tout temps, sous toutes les latitudes et de toutes les fautes. Mais, avec ses ans de petit film tout simple, *Trop de bonheur* se révèle vite d'un calibre bien supérieur.

A la première scène, deux copines bavardent au bord d'un terrain de sport solaire écaillé de soleil. Il suffit à Cédric Kahn de quelques phrases, forcément banales, pour traduire un extraordinaire appétit de vivre, pour que le film soit déjà en place. Il n'est pas sûr que l'on ait entendu des jeunes parler aussi juste depuis *Passe ton bac d'abord*, de Maurice Pialat, cinéaste auquel fait souvent songer la mise en scène de Kahn. La caméra aussi est tellement à sa place qu'on ne la sent jamais,

même quand elle frôle les personnages, qu'elle les accompagne un moment puis les laisse s'éloigner, pour mieux les regarder au plan suivant. Tout semble évident, pour les acteurs comme pour le réalisateur. La vie à l'état brut ? Non, le cinéma qui se met en marche. Il ne s'arrêtera plus.

Le film ira même de plus en plus vite, épousant le rythme de ses personnages, lancés dans une course éperdue au bonheur de s'approcher, de s'entendre, de se toucher. A moins que ce ne soit le contraire : peut-être les personnages se mettent-ils à parler plus vite, quitte à ce qu'on perde la phrase de l'un pour les mots de l'autre, à courir plus vite, à danser plus vite, pour pouvoir suivre la cadence imposée par son réalisateur qui a décidé que son film durerait soixante minutes, pas une de plus. Et qui s'est trompé, heureusement : *Trop de bonheur* dure quatre-vingt minutes, pas une de trop.

De même que la nuit des jeunes gens est gorgée du soleil de la journée, de l'excitation des rencontres, du désir de la découverte, de l'écho de la musique, le film de Cédric Kahn se nourrit de la vie de ses personnages et de ses interprètes. La vie que l'on voit à l'écran et celle d'avant, celle de l'habitude, que

l'on ne fait qu'entrevoir, le temps d'un lent panoramique sur les photos de la famille de Mathilde. Images d'un autre temps, où Mathilde était encore la petite fille qu'elle n'est déjà plus, où sa mère était encore la jeune femme que Mathilde n'est pas encore. Images vues à travers le regard d'Ahmed, l'un des aînés, qui se dit peut-être alors qu'il aurait bien aimé, lui aussi, avoir une famille comme celle-ci. Que sa vie en aurait été changée. Certainement, mais changée en quoi ? Tout cela en un seul plan très lent, qui rompt avec le vertige de la musique.

La musique justement, le film en est bourré. Jimmy Cliff (*Roots* *Woman and Journey*) et Raina Rai (*Taila*), Capdevielle (*Quand l'été dans le désert*) et les Stones (*Angie and Best of Burden*), Marvin Gaye (*Sexual Healing*) et Bob Marley (*Could You Be Loved*), Aerosmith (*Mia et Chiquita*) et Billie Holiday (*There is no Greater Love*). De la musique que l'on écoute avant 1985 (rai mis à part) et que l'on écoute encore aujourd'hui. Avant et après : le film parle autant d'aujourd'hui et de toujours que de 1985, il saisit un moment autant qu'une époque, il saisit le temps.

PASCAL MERIGEAU  
Lire la suite page 9

Joyce-Werke – déclarant vouloir « augmenter Ulysse de six chapitres ». De l'ensemble, il sort *Machine-chaîne-temps*, qu'il intégrera ultérieurement au *Secret Block* (2). Dans ces dessins, les processus de la dilatation et du mouvement liés au principe de la chaleur peuvent être comparés au processus du mouvement dans la réflexion de Joyce sur la langue (3). « J'ai créé par le dessin une nouvelle biographie que je fais débiter en 1958, écrit Beuys. A cette époque, je portais déjà en moi les idées d'une œuvre d'art sociale, à laquelle je travaille encore. » Beuys pouvait ainsi donner au principe plastique une impulsion et une direction radicalement différentes de celles de la sculpture traditionnelle : les concepts de chaleur et de temps devaient élargir le concept d'espace. Les actions, qui établissaient un rapport nouveau entre le temps et l'espace, lui seront un apport essentiel.

Ses premières actions publiques eurent lieu en 1963. Elles devaient servir à « élargir le vieux concept de l'art », de façon à y intégrer toute activité humaine. Pour Beuys, les actions, c'étaient aussi les manifestations politiques, les créations de partis ou les débats. Le principe du mouvement, dont l'homme est le support, étant à la base de chacune d'elles. Beuys y insiste : « L'action se fonde dans l'élément du mouvement même, se manifestant dans toutes les directions. D'une façon générale, il s'agit de transporter une forme ancienne, morte ou figée, en une forme animée (...) génératrice de vie (...). Tel est le concept élargi de l'art. » Ce principe permet désormais à Beuys d'introduire dans l'art, par l'intermédiaire du principe de mouvement, la forme du temps, de façon qu'elle puisse également devenir le support de la plastique.

La « sculpture du temps », 7 000 chènes, en est un exemple. Cette action, planter un arbre et déposer une pierre de basalte, se déroula dans la commune de Kassel. En 1982, au début de la *Documenta*, des milliers de pierres de basalte, triangulaires, avaient été déposées devant le Friedericianum Museum. On pouvait acheter l'arbre et la pierre pour 500 marks. Au fur et à mesure que l'action avançait, les colonnes de pierres installées devant le musée diminuaient et finirent par disparaître. Pour l'observateur, il n'en restait plus que l'idée. A la fin de l'action, par l'intermédiaire du principe du mouvement, l'ensemble était devenu une sculpture invisible qui se concrétisait dans les 7 000 éléments espace-temps – les arbres.

Mesures et proportions se transformaient en un fragment de temps auquel participait l'homme lui-même. Elles devenaient un impératif plastique face à la question : comment l'homme, être limité dans le temps, doit-il se comporter vis-à-vis de lui-même et de son environnement ? Les implications politiques de ce nouveau concept plastique sont évidentes. Et le concept d'art traditionnel semble ne plus pouvoir répondre au caractère éternel de l'action. Beuys attribue à l'art traditionnel « une existence de statue dans une niche », qui, sans rapport avec les processus sociaux dominants, ne pourra que stagner.

MAX REITHMANN  
Lire la suite page 11

(1) Hans Joachim Müller, in *Die Zeit*, n° 49, 3 décembre 1993.

(2) *Secret Block for a Secret Person in Ireland* : 450 dessins des années 1954-1981. L'exposition du Centre Pompidou les présente.

(3) Cf. Max Reithmann et Joseph Beuys, *La mort ne tient en rien*, éd. ARPA, Musée d'art moderne, Toulouse, 1994.



# LE SPECTATEUR

MICHEL BRAUDEAU

O N a bien fait de confier à Alain Borer la présentation de Joseph Beuys dans la version française du catalogue de la rétrospective qui lui est consacrée au Centre Georges-Pompidou. Notre éminent spécialiste de Rimbaud, dont l'érudition et la fougue ont fait grand Arthur, était tout désigné pour tenter d'acclimater en France un homme et une œuvre qui n'y ont jamais encore été reçus avec la considération requise. Curieusement, il y a du Rimbaud dans Beuys, pour ce que valent de tels rapprochements, par l'étrangeté radicale, la puissance mystique, le charisme, le côté paysan de la « réalité rugueuse à étendre », par la souffrance aussi, l'engagement de tout le corps dans l'œuvre. Beuys comme Rimbaud s'est prêté admirablement à la légende, tel un saint, il en a eu les chances et les chutes, l'obscurité fascinante, l'aura. Mais il aura vécu plus longtemps, ce qui est parfois une étourdissante. Il n'a pas vendu d'esclaves, ni mis de l'or dans sa ceinture, il est devenu un Nobel en puissance, un soixante-huitard bombardé « plus grand artiste du XX<sup>e</sup> siècle » par les Américains, une promotion énorme, digne de la Nasa, histoire de s'en débarrasser, il a eu le temps de devenir un Vert.

Le parcours de Joseph Beuys sur terre depuis le 12 mai 1921, à Krefeld (Rhénanie-Westphalie), jusqu'au 23 janvier 1986 à Düsseldorf, est jalonné d'œuvres, d'événements, de « stations », qui sont impérativement rappelées quand vient le nom de Beuys. Ainsi son fameux accident. En 1940, il doit interrompre ses études de médecine, sa première vocation, pour être incorporé dans l'armée. Pilote de bombardier sur le front russe, il est abattu au-dessus de la Crimée, gravement blessé et gelé, et ne doit la vie sauve qu'aux soins prodigués par des paysans tatars qui le couvrent de grasse animale et l'enveloppent dans une couverture de feutre. Ces deux matériaux, la graisse et le feutre, seront présents dans toute son œuvre, instruments de vie, de chaleur, instruments conducteurs d'une résurrection lazaréenne.

## L'homme de feutre

D E même, on citera son action de pédagogie à l'Académie de Düsseldorf, où il prendra dans sa classe tous les élèves écartés par le *numerus clausus*, ce qui entraînera la révocation de Beuys en 1972. Les notions indissociables de liberté et de créativité aboutiront à sa fameuse conférence de 1978. *Chaque homme est un artiste*, formule plus complexe et ambiguë qu'il n'y paraît. Car Beuys n'est pas un artiste en retrait de sa création, travaillant en atelier, pour livrer ensuite au public le produit d'une opération mystérieuse et romantique. Il est entièrement impliqué, corps et âme, dans le tissu de la société, le bain politique, ce qui mène aux concepts d'art au sens élargi et de sculpture sociale. Beuys parle énormément, comme en état de possession, absorbe par son propos et parfois guère compréhensible, en quoi il rappelle un autre chaman contemporain, dont certains conservent encore en mémoire le souvenir sorcier, Jacques Lacan.

Une parole difficile, exigeante, révélatrice en même temps, une parole qui se profère et se reçoit comme une action, et qui par ses pauses, ses intonations, ses moments de rire, se comprend mieux à l'oreille que traduite en signes imprimés. D'où chez l'un et l'autre, Beuys et Lacan, la suprématie du parlé sur l'écrit. Beaucoup de témoins, disciples avertis ou non, ont été littéralement suspendus aux lèvres de Beuys et de Lacan, en attente de leur souffle, du mot suivant, porteur de la guérison, de la vérité. Il faut relire les pages incantatoires du *Discours sur mon pays de Beuys* : « Une nouvelle fois, il se trouve que je voudrais commencer par la blessure. Partons du fait que moi aussi je puisse m'écrouler, que je me sois déjà écroulé, que je doive descendre au tombeau, il y aurait tout de même, de ce tombeau, une résurrection. Si je me trouve ici pour parler de mon propre pays, je pense que la première chose qui pourrait mener à cette résurrection serait la source de ce que nous nommons la langue allemande (1). »

L A pensée est un acte, la présence est un acte, on peut aussi en parlant sculpter l'invisible, donner à voir une sculpture avec des mots, de la craie et un tableau noir. Cette rupture profonde avec la tradition de l'art bourgeois, celle du tableau qui représente quelque chose et qu'on accroche au mur, n'est pas toute neuve, les dadaïstes l'ont inaugurée avant Beuys. Du reste, Beuys se reconnaît dans la filiation de Marcel Duchamp, l'inventeur du *ready-made*, l'homme qui déclara œuvres d'art un urinoir en faïence, un porte-bouteille de bazar. Mais ses « œuvres » ne se limitent pas à cela, ni à l'art conceptuel ni à l'art pauvre. C'est tout cela et plus encore, et ailleurs.

Qu'on se rassure, Beuys produit aussi des objets qui peuvent se regarder comme des sortes de sculptures, un piano recouvert de feutre, des branches d'arbres placées sous d'épaisses couches de feutre, et même un ensemble de dessins réalisés à partir de 1945 sous l'influence de James Joyce, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, qu'il poursuivra jusqu'en 1976, à la fois son laboratoire d'idées et son testament. Mais d'autres sculptures sont plus dérangeantes, comme la *Chaise de graisse*, une simple chaise métallique sur laquelle Beuys a posé une couche de graisse. Cette couche est de sa main, certes, mais l'air ambiant, l'éclairage, le froid, la chaleur des corps qui s'en approchent la fondent, la modifient. Nous en devenons les auteurs à notre tour. Une démarche aussi magique et radicale n'est pas toujours bien comprise. Il est arrivé que des femmes de ménage dans les musées croient bon de nettoyer la chaise de sa graisse, tout comme un visiteur s'est avisé un jour de pisser dans l'urinoir de Duchamp. Mais après tout, ces gestes là sont aussi des œuvres, dans la même logique. ■

(1) La plupart des entretiens réalisés par Beuys ont été traduits et publiés aux Éditions de l'Arche, entre autres : « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art », « Qu'est-ce que l'art », « Bâtissons une cathédrale ».

# ARTS

Un entretien avec Harald Szeemann, commissaire de l'exposition

## « Il n'expose pas, il pose »

Harald Szeemann est commissaire de la rétrospective Beuys. Il a fait la connaissance de l'artiste allemand il y a près d'un quart de siècle et a collaboré avec lui de nombreuses fois. Après avoir monté des expositions explosives à la Kunsthalle de Berne, ce Suisse de soixante et ans est aujourd'hui un des commissaires indépendants les plus originaux d'Europe.

« Peut-on exposer Beuys sans Beuys ? »

— L'idée qu'après sa mort on ne pourrait plus exposer Beuys est d'une grande sottise. Beuys n'est pas seulement l'auteur d'une théorie sociale, il a laissé des œuvres importantes. Et parmi celles-ci, il y en a qu'on peut encore déplacer.

— Par exemple ?

— On ne peut pas bouger les pièces de Darmstadt, de Kassel, de Krefeld, de Stuttgart, ou de Schaffhouse : on n'y touche plus, on les respecte, c'est Beuys qui les a installées. Mais avec la collection Erich Marx, prêtée à Munich pour dix ans, avec celle de Bastian à Duisburg, avec des œuvres de Berlin, d'Eindhoven, de Gand, de Paris, de Zurich, et d'ailleurs, j'avais encore le moyen de faire une grande exposition Beuys et de faire cesser la rumeur : il est impossible de monter quelque chose, parce que Beuys est mort, et qu'il n'est pas là pour mettre les choses en place. Tout dépend de qui expose et comment. Beuys n'a jamais dit, lui, j'expose, mais je pose. C'est très différent. Finalement, l'exposition s'est ouverte à Zurich fin 1993, puis à Madrid, et maintenant à Paris.

— Donc vous « posez », trois fois.

— À Zurich, j'ai conçu la présentation comme un champ d'énergie. J'ai juste construit des cabanes pour les œuvres qui avaient besoin d'une peau extérieure. Pour le reste, j'ai laissé le champ ouvert. À Madrid, cet ancien hôpital (le Musée Reina Sofia) lui convenait très bien — Beuys était médecin thérapeute. Les œuvres, isolées

dans les salles, prenaient plus de poids. A Beaubourg, il s'agit de reformer l'étage pour retrouver à nouveau cette énergie. La salle s'y prête. L'idée générale étant, dans tous les cas, de rendre un hommage plastique à Beuys qui le fasse revivre.

— Comment faire revivre Beuys ?

— J'ai repris une théorie qui m'est chère : une œuvre esthétique, ancienne ou nouvelle, est un organisme qui respire. C'est mon point de départ. Je suis allé à Darmstadt voir comment Beuys avait placé ses pièces, et comment elles étaient devenues autonomes. J'ai voulu que l'énergie qui il voulait transmettre à travers ses œuvres passe, et, en même temps, en montrer l'évolution : c'est devenu de l'art. Monter son style guidé par les mythes, les champs énergétiques.

— Votre exposition, c'est aussi votre lecture de Beuys...

— Beuys pouvait vouloir changer les limites de la notion d'art, parce qu'il était d'abord un artiste, avant d'être un théoricien social, un politicien. Il a essayé avec les Verts. Il a compris la leçon. Il est aussi resté le seul artiste de la Free University, en tant qu'artiste (1). Il mettait son art, au service de...

temps, ces positions influant sur son art qui véhicule son utopie sociale, que les vieux critères esthétiques ne peuvent expliciter : par exemple le principe de la chaleur... Ses pièces sont souvent des appareils énergétiques avant d'être des sculptures.

— Pratiquement, comment ne pas trahir Beuys, puisqu'il n'est plus là pour installer son travail ?

— J'ai connu Beuys pendant vingt ans. J'ai beaucoup travaillé avec lui. J'ai vu comment il intervenait à la Documenta. J'en tiens compte. Une fois les œuvres données, il m'a fallu les étudier car, voir si telle pièce était devenue une belle installation, ou bien si elle n'avait comme impact que l'énergie que Beuys voulait transmettre. Là, bien sûr, joue la sensibilité, la subjectivité, du curateur. Il faut ajouter à cela les conditions de l'espace de l'exposition. Beuys travaillait avec l'espace qu'on lui donnait. Dans l'exposition sur l'œuvre d'art total, je pensais qu'il aurait mieux valu un socle pour son *Capital*. Il n'en a pas voulu. Wagner, Steiner, Schwitters étaient sur la moquette, il a décidé de rester sur la moquette. Il avait une présence d'esprit formidable dans une situation donnée. Je l'ai toujours

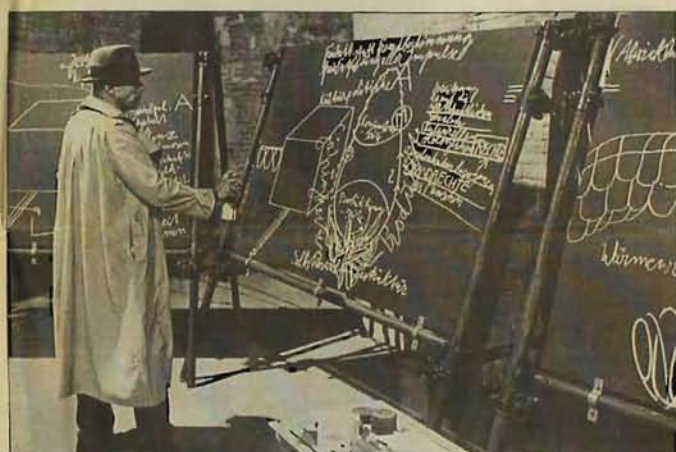
constaté quand il s'est agi d'aménager un espace spécifique. Quant à moi, je m'arrange pour respecter la dernière présentation que Beuys a pu faire de ses pièces. Ses tableaux noirs, sur les grands podiums, je les présente comme il l'a voulu, la dernière fois qu'il les a installés. Je respecte exactement la distance qu'il a mise entre les tableaux. Pour le reste, l'espace autour, c'est ma contribution.

— Vous vous promenez entre reconstitution et interprétation...

— On a reproché aux expositions de Berlin et de Düsseldorf de trop être des reconstitutions archéologiques. Je ne le veux pas. Je suis d'accord pour respecter jusqu'au dernier millimètre l'espace entre deux objets mis en place par Beuys. Mais je ne peux pas non plus pousser le respect à la lettre. Pour l'instant, il semble que ça se passe bien. Même ses vieux amis ont l'impression qu'il pourrait être encore vivant. C'est le plus grand compliment qu'on pouvait me faire.

Propos recueillis par GENEVIÈVE BREFFETTE

(1) Free University : l'Université libre créée par Joseph Beuys et Heinrich Böll à Düsseldorf en 1974.



LIONELLO ABBRI IN « BEUYS/BURR » D'ITALO TOMASSONI/PERUGIA ROCCA, 1990

## Beuys, artiste politique

Suite de la page 1

En revanche, il confère à l'art tel qu'il le comprend un caractère de liberté : l'art trouve sa source dans l'autodétermination de l'homme, qui ne peut le réaliser que dans l'épanouissement de sa créativité. Ainsi l'homme serait un être créatif dans le champ démocratique des forces. Une transformation du corps social ne peut s'accomplir que là. On ne peut comprendre les actions politiques de Beuys — politiques au sens étroit du terme — qu'en tenant compte de ces données.

Le 22 juin 1967, Beuys fonde à Düsseldorf le Parti étudiant allemand qu'il qualifie de « métaparti » ou encore d'« antiparti ». Il déclare qu'il s'agit là du plus grand parti du monde, « mais que la plupart de ses membres sont des animaux ». Son champ d'action est tout d'abord limité à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, où le 30 novembre 1967, l'action *O-O-Program* a lieu dans l'amphithéâtre de l'école à l'occasion de la cérémonie de réception des étudiants : Beuys manœuvre une hache et, durant dix minutes, couvre le micro de sifflements, d'aboiements et de grincements. Pour bien situer ces actions, il faut se remémorer les événements de l'époque : le 2 juin 1967, un étudiant, Bonno Ohnesorge, est abattu en pleine rue par un policier. Le 16 septembre, le maire de Berlin-Ouest démissionne dès que sont officiellement connus les dessous de cette mort. Le 4 avril 1968,

Martin Luther King est assassiné ; le 11 avril, c'est l'attentat contre le leader étudiant Rudi Dutschke ; le 30 mai, les lois d'urgence sont votées au Bundestag. Entre-temps, la révolte étudiante a éclaté, entraînant non seulement des troubles politiques dans les universités, mais remettant en question l'ensemble du système politique en vigueur.

L'activité politique de Beuys est critiquée par ses collègues qui, le 24 novembre 1968, le mettent publiquement en cause. Beuys, comme artiste et enseignant, avait toujours mis l'accent sur le fait qu'il voulait voir en chaque homme un créateur et un artiste. Il refuse la discrimination des étudiants dans le *numerus clausus*, et accepte dans sa classe tous les candidats. Il déclare que le *numerus clausus* est fondamentalement illégal et n'est pas une solution aux problèmes de surmombre dans les universités.

En 1972, en compagnie de tous les étudiants refusés, il occupe le secrétariat de l'Académie. Le 10 octobre de la même année, il est congédié sans préavis par le ministre de l'Éducation, Johannes Rau. Beuys voit dans la démarche de l'État à son encontre une intrusion dans le principe de la liberté de l'enseignement et du libre choix du travail et de la profession. Il dépose une plainte contre le Land de Rhénanie-Westphalie. Ce n'est qu'en 1978 qu'il aura gain de cause : le droit de garder son atelier à l'Académie et de conserver son titre de professeur. L'atelier fera

désormais partie de l'Université internationale libre, créée par Beuys en 1977.

Dès 1970, l'Organisation pour les non-votants a pris le relais du Parti étudiant allemand. En 1971 lui a succédé l'Organisation pour la démocratie directe par référendum, qui n'est déjà plus considérée comme un parti, mais comme un atelier de recherches sur le concept élargi de l'art. Beuys suit l'idée tripartite de Rudolf Steiner : liberté dans la vie intellectuelle ; égalité devant le droit ; réalisation du principe de la fraternité dans l'économie. C'est en 1971 aussi qu'a lieu l'action *Dépassez finalement la dictature des partis*. Dans une autre action, *Anacharsis Cloots (4)* — qui se déroule le 30 octobre à la galerie Attico de Rome —, Beuys en appelle expressément à l'idéal de la Révolution française. C'est précisément à cette date qu'il dépose une plainte contre son licenciement.

En 1979, Beuys est candidat des Verts aux élections européennes. Mais à la veille du scrutin, redoutant que cet « artiste engraissé » ne leur fasse perdre des voix, les Verts le rayent de leur liste. Pour eux, le concept de plastique sociale relève de la simple fiction. Quatre ans plus tard, en 1984, son projet de nettoyer de leurs substances nocives les zones inondées d'Altenwerder, près de Hambourg, en y effectuant des plantations, échoue également. Le maire, Klaus Dohnanyi, conteste le « caractère artistique » du projet. Marginalisé

par les professionnels de la politique, Beuys souligne que la chose politique lui est de plus en plus inaccessible. « Je n'ai rien à faire avec la politique, dit-il, je ne connais que la tâche politique redoublée d'un travail humain. Les connaissances que l'art a permis d'acquérir dans ce domaine devraient se répéter dans la vie. »

Le concept élargi de l'art élaboré par Beuys ne se limite pas à l'espace esthétique qui libère de tout conflit ; pas plus qu'il ne se réduit à la pratique politique quotidienne. Ses bases sont beaucoup plus profondes. Elles se trouvent dans la créativité de l'homme. On ne peut les saisir que dans l'origine de la langue. D'où la formule de Beuys : « langue = plastique ». On devrait, pour en identifier les racines, retourner à Platon, qui, dans le neuvième livre de la *République*, définit le *logos* et la parole comme matériaux plastiques. Or, dans le processus de formation de la langue, c'est la justice qui est à même de conduire le mouvement de l'âme de façon qu'elle puisse être, à travers le rythme, en harmonie avec la cité et le cosmos. N'est-ce pas ce que Beuys exprime en disant que le rythme et le principe du mouvement évoquent la « chorégraphie du monde » ?

MAX REITHMANN

(4) Du nom d'un aristocrate allemand rallié à la Révolution française. Heberstein (alle gauche du Club des jacobins), Anacharsis Cloots fut guillotiné en 1794.

DEMAIN NOTRE SUPPLÉMENT

Le Monde DES LIVRES



Entretien avec Cédric Kahn, réalisateur de « Trop de bonheur »

# « Quand la vie rattrape le cinéma »

Le metteur en scène retrace le chemin du projet collectif à la réalisation d'œuvres originales ; de la télévision au cinéma.

« Le sujet de « Trop de bonheur » semble proche de celui de votre premier film, « Bar des rails »... »

« C'est pour cette raison que j'avais, dans un premier temps, refusé l'offre de Chantal Poupaud de réaliser un des films de la série (1). Un montage d'une heure de *Bar des rails*, où il y a déjà les adolescents, la musique et la fête, aurait pu répondre précisément à la commande. Mais comme je regrettais de n'avoir que très peu mis en scène les filles dans *Bar des rails*, j'ai imaginé ce canevas très simple (deux filles et deux garçons, les deux filles aiment le même garçon, les deux garçons aiment la même fille) qui me permettait de passer par toutes les émotions, tous les sentiments, de travailler sur des personnages moins particuliers que ceux de *Bar des rails*. Le projet était plus ouvert, plus généreux.

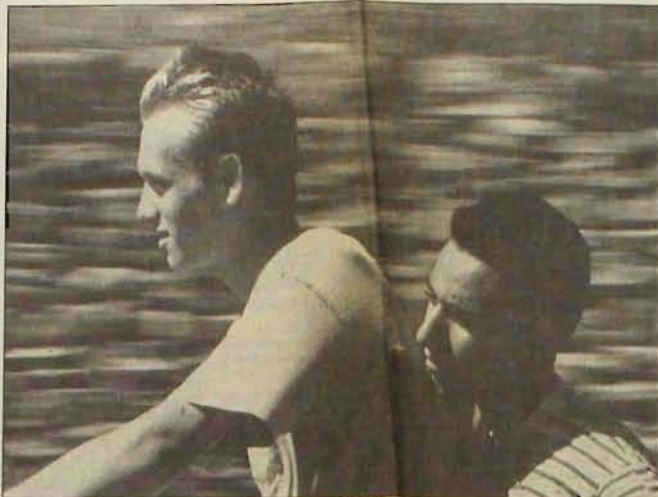
« Pourquoi avez-vous choisi de situer le film dans le Midi ? »

« Ismaël (Ismaël Ferroukhi, le coscénariste du film) et moi sommes originaires d'une petite ville de la Drôme et, pour nous, le film ne pouvait pas se passer ailleurs que dans le Midi. Toutes ces rencontres, tous ces croisements des personnages ne sont possibles qu'à l'échelle d'une petite ville, et le soleil devait être très présent. Il exacerbe les désirs de ces adolescents. Nous avons choisi de rechercher les comédiens à Marseille, parce que c'est une grande ville, où il y a beaucoup de jeunes. Ensuite, tourner près de Marseille semblait plus simple, nous n'avions pas à déplacer les comédiens. Finalement, nous sommes remontés un peu, du côté d'Ap... »

« Vos interprètes ne ressemblent pas à l'idée conventionnelle des « jeunes comédiens »... »

« La consigne était de faire du « casting sauvage » : éviter les cours d'art dramatique, car je voulais des jeunes qui ne pensaient ni au cinéma ni au théâtre, mais aussi s'éloigner des lycées, dans les élèves sont différents des jeunes que je cherchais. Deux des acteurs travaillaient sur place : ils avaient des « gueules » qui correspondaient aux personnages, et il ne leur serait jamais venu à l'esprit de se présenter pour le rôle. L'idée était de trouver des adolescents que l'on ne voit jamais au cinéma, pas seulement parce qu'on ne les filme pas, mais parce que le cinéma ne fait pas partie de leur vie, qu'ils n'y vont jamais.

« Le film donne l'impression de devoir beaucoup de sa vitalité aux acteurs. Comment avez-vous travaillé avec eux ? »



Didier Borge et Malek Bechar.

« Il s'est produit un « effet boule de neige ». Le scénario était assez court, ce qui s'est révélé un avantage, et les personnages étaient définis de manière assez schématique. Chaque interprète ressemblait un peu à son personnage, mais possédait toujours quelque chose de plus complexe, de plus riche que le rôle. Grâce à cette ambivalence, chaque personnage a dépassé son propre schéma. Les dialogues étaient assez précis, mais les acteurs avaient toujours la possibilité d'ajouter quelque chose. Ils devaient aborder le texte comme une sorte de passage obligé, dont ils pouvaient s'éloigner ensuite.

« En revanche, le récit n'a pas évolué, alors que, dans *Bar des rails*, j'avais inversé des séquences. Comme le film suit le rythme de la journée, il s'inscrit dans un cadre assez rigide. Nous tournions à mesure que le soleil descendait, en respectant la chronologie des événements. Pour des non-professionnels, les dix-neuf jours de tournage ont semblé longs. Ils ne savent pas doser leur énergie. Ils donnent tout, tout le temps, tout de suite. A la fin, ils se trouvaient dans un état de fatigue proche de celui des personnages au petit matin. L'évolution de Mathilde est visible sur son visage : au début, c'est une adolescente carrée, agressive ; à la fin, elle est chargée de féminité, de maturité. La vie rattrape le cinéma : cela, on ne peut pas le demander, on peut juste essayer de créer les conditions. Et il faut le filmer.

« Vous faites un grand usage de la musique... »

« La seule contrainte était de ne pas utiliser de chansons postérieures à 1985. A l'exception des morceaux de *rai*, pour lesquels nous avons triché un peu, cela n'a pas posé de problèmes, dans la mesure où je souhaitais des « standards » plutôt que les « tubes » d'un été. J'ai testé les goûts des acteurs, pour choisir les musiques qu'ils préféraient. Mais celle qu'on entend dans le film n'est pas celle qu'ils écoutent chez eux : ils préfèrent la techno ou la dance. Pour le *rai*, une musique que je ne connaissais pas, j'ai demandé à un des acteurs arabes de m'aider à trouver des morceaux. Il m'a répondu qu'il allait en parler à sa mère, parce que lui-même n'y connaissait rien.

« Plusieurs scènes ont été tournées avec la musique en direct sur le plateau : *Best of Burden*, *Sexual Healing*, *Could You Be Loved* ? Le *rai*. Parfois, je dirigeais les acteurs avec le casque sur les oreilles, pour que la casque épouse les rythmes musicaux.

« A l'origine, « Trop de bonheur » était un film de télévision. Cela a-t-il modifié votre approche ? »

« Télévision ou cinéma, il s'agit toujours de travailler avec des acteurs et une caméra. La seule différence est que je disposais de peu de temps. Sans doute par goût de la provocation, j'ai filmé un peu plus large qu'on ne le fait d'habitude à la télévision. Et plus on ne disait de faire attention, plus j'éloignais la caméra. En fait, contrairement à ce qu'on dit souvent, les scènes intimistes « passent » mieux au cinéma qu'à la télévision, parce que la qualité d'attention est plus grande. On croit que la télévision a besoin de proximité, alors que ce sont les cris, tout ce qui est « surexprimé », qui passent le mieux.

« A quel moment avez-vous compris que la durée du film dépasserait les soixante minutes imposées par la commande ? »

« Dès le premier montage, qui durait deux heures. En soixante minutes, je ne pouvais pas vraiment installer toutes les relations entre les personnages, je devais gommer l'arrière-plan social. En fait, les scènes que je préfère sont celles que j'ai dû enlever pour le téléfilm, qui sont plus proches du scénario : une histoire d'adolescents avec des transferts de désir. Le téléfilm est plus anecdotique. Pour que le cinéma « décolle », une certaine gratuité est nécessaire. L'efficacité de la narration est agréable pour le spectateur, mais si le film est trop serré sur le récit, il n'y a plus de place pour la vie, pour l'erreur, pour l'inconscient. Il faut savoir que « plus court, ce n'est pas moins long » : tout est question de

rythme, une version courte est souvent moins riche. Le talent aurait sans doute été de faire aussi riche en plus court...

« J'essaye toujours de réduire au maximum la durée, jusqu'au moment où je comprends que j'ai trop coupé. Je veux savoir jusqu'où je peux aller, jusqu'à un montage trop serré, qui oblige le spectateur à courir après le film. Quand j'en arrive là, je remets des scènes que j'avais éliminées. *Bar des rails* a été monté comme cela. Avec *Trop de bonheur*, j'ai appris que je pouvais tourner très vite, ce qui me donne beaucoup de liberté pour l'avenir, mais il ne faut pas systématiquement : on peut aussi choisir une mise en scène plus soignée. Affirmer que les défauts servent les qualités peut conduire à la complaisance. Mon ambition serait de retrouver cette vitalité dans un cadre formellement plus construit. »

Propos recueillis par PASCAL MÉRIGEAU

(1) La « collection », conçue par Chantal Poupaud et produite par la Sept/ARTE et IMA Productions. « Tous les garçons et les filles de mon âge », dont font également partie les films *Les Roseaux sauvages*, d'André Téchiné, et *L'eau froide*, d'Olivier Assayas, qui sortira le 6 juillet (le Monde du 12 mai).

## Vertiges de l'amour

Suite de la page 1

Par exemple lorsque Solange, la copine dont on ne parle jamais et qui est un peu bizarre, sans doute plus libre mais certainement pas plus heureuse, se met à danser toute seule. La danse dure un peu plus qu'elle ne devrait, assez pour que les autres, les plus jeunes qui la regardent, comprennent que, si cette nuit ressemble à d'autres qu'ils ont déjà vécues, elle ne se terminera pas de la même façon. Leur désir est en train de s'affirmer, il les entrainera bientôt plus loin qu'ils ne sont jamais allés.

Plus loin, c'est peut-être, tout bêtement, le bistrot du coin. Une année a passé entre-temps, qui permet à Cédric Kahn de boucler son film en deux clins d'œil. Un premier pour rappeler que le cinéma raconte toujours la même histoire, celle de garçons et de filles qui se rencontrent et qui s'aiment. Un deuxième pour montrer qu'il suffit d'une journée et d'une nuit pour entrer à son tour dans la photo. Celle d'un soir d'été des jeunes un peu ivres contemplant avec un rien de condescendance.

P. M.

## L'ŒILLET SAUVAGE

de Silvano Agosti

L'ÉVOCACTION du temps de guerre à travers les yeux d'un enfant est devenue depuis longtemps une figure cinématographique imposée. Scénariste et metteur qui travailla notamment avec Marco Bellocchio, Silvano Agosti, cinéaste considéré en Italie comme avant-gardiste, aborde le thème à travers un second prisme, qui le transforme en un voyage au pays de la mémoire : en faisant visiter à son fils la maison de son enfance, un homme retrouve les sensations éprouvées autrefois, en 1944 et en 1945. L'ambition du réalisateur n'est pas de retracer une suite d'événements factuels, mais de restituer la lumière du souvenir. Du à l'époque elle-même, Agosti ne donne à voir que quelques bribes, repères dramatiques qui permettent au personnage de cibler l'objet de sa quête intérieure, et au spectateur de ne pas perdre pied. L'évocation se nourrit de ces regards croisés, celui de l'enfant sur le monde qui l'entourait et celui de l'adulte sur l'enfant qu'il était. Au point de rencontre de ces regards, le film s'épanouit en une succession d'images lumineuses, qui traduisent la découverte par l'enfant du monde des adultes, son incompréhension devant le mensonge, la sexualité, la mort. Cette généralisation condamne le film à une certaine banalité, que ses qualités plastiques et stylistiques ne suffisent pas à pallier. — P. M.

## L'AFFRONTEMENT

de Suzanne Osten

COMMENT un psychiatre juif et un skinhead néonazi peuvent-ils être amenés à se parler ? Le film de la réalisatrice suédoise Suzanne Osten ne répond pas à cette question, évacuée par une scène-prétexte : le hasard réunit Jacob et Sören dans un compartiment de chemin de fer. Pourquoi Sören, personnage ultra-violent, qui porte sur le crâne le mot *hate* (« haine ») et insulte sa mère lorsqu'elle lui offre du thé ou du café, se rendrait-il à l'invitation de Jacob, qui désire le faire parler ? On ne le saura pas. La confrontation de ces deux personnages antagonistes, le dialogue qu'ils tentent de nouer, les contradictions qui se font jour chez l'un et chez l'autre sont la raison d'être du film. Son expérience du théâtre (elle est un des metteurs en scène les plus connus en Suède) permet à la réalisatrice de donner beaucoup de vérité et une certaine profondeur à ces scènes. Se révèlent alors les limites du langage, auxquelles se heurte le praticien pour communiquer les vérités en apparence les plus évidentes. En revanche, aussitôt que la réalisatrice se détache de l'affrontement, pour montrer le père de Sören ou associer les images des violences néonazies à celles de l'Holocauste, le film sombre dans la convention. — P. M.

## KILLER KID

de Gilles de Maistre

GILLES de Maistre est un reporter de télévision, qui a gagné beaucoup de prix pour reporters de télévision en réalisant des sujets sur les enfants enrôlés dans les guerres. La question lui tient manifestement à cœur, on le comprend. Il a donc décidé d'en faire un film de fiction. Et ? Et c'est tout. A ce degré de maladresse, de sentimentalisme, de chantage sentimental exercé sur le spectateur, d'invasionnisme du scénario, d'inconscience du poids et du sens des images, de roublardise et de platitude de la réalisation, on ne peut que se reconnaître avec résignation dans son fauteuil. Et attendre que parvienne à son terme la si jolie histoire de Laid, le gamin de Beyrouth conditionné par les brutes hebéoliques, et de Karim, le petit beur de nos banlieues, pouibots aussi décoratifs que ceux dont on vend le portrait place du Terre. — J.-M. F.

## MY FATHER, CE HÉROS

de Steve Miner

LA version originale, due à Gérard Lauzier, n'avait pas de quoi casser une patte à un canard. Mais, enfin, un certain charme enrobait l'histoire de cette adolescente en vacances qui, pour ne pas déchoir vis-à-vis de ses pairs, fait passer son père pour son petit ami. Sans doute trop européen (trop pers) pour le département bambins des studios Disney, la version américaine édulcore (assainit) ? ce qui n'était guère plus vigoureux que du sirop d'orgeat. Respectueux de ses engagements quels qu'ils soient, Depardieu en anglais s'agit comme un forcené pour masquer son ennui profond à retourner sur les lieux d'une précédente pochade, et son agacement à être corseté dans un numéro de « french clown » que même un Maurice Chevalier au bord de la banqueroute aurait repoussé d'un pied dédaigneux. — H. B.

## RAPA-NUI

de Kevin Reynolds

CELA devait arriver. A l'initiative de Kevin Reynolds, le réalisateur du dernier *Robin des bois*, et sous la bienveillante autorité de Kevin Costner, qui s'est ici contenté des fonctions de producteur, Hollywood s'est lancé à la conquête de l'île de Pâques, de ses légendes et de ses mystères. Un acrin de rêve, pour un scénario passe-partout qui fait se rencontrer et s'aimer un garçon et une fille de deux tribus ennemies, puis confronte le Roméo à un rival, également épris de Juliette et avec lequel il dispute la course de l'homme-oiseau. Le tout est entrecoupé de scènes où des armées de figurants indigènes s'entre-tuent l'histoire de l'île de Pâques, *Rapa-Nui* (nom polynésien de l'île et de ses habitants) n'a retenu que quelques bribes, qu'il mélange allégrement. On lui pardonnerait peut-être cette légèreté si le spectacle était de qualité, ce qui n'est pas le cas. A vouloir attraper les légendes par la queue, le film s'essouffle en effet avant d'avoir pris son envol, et la séquence de la course, censée en constituer le clou, semble une longue épreuve de triathlon disputée par d'étranges concurrents, qui s'efforcent de courir, de nager et d'escalader sans casser les sauts qu'ils portent attachés sur le front. Ce n'est pas ainsi, on le sait, que l'on fait les omelettes. Ce n'est pas non plus comme cela que l'on aime le cinéma. — P. M.

Sous le Haut Patronage de S.A.S. Le Prince Souverain

J.M. FOURNIER PRODUCTIONS

Monte-Carlo Piano Masters

5<sup>e</sup> Edition du World Music Masters



Vainqueur: Ludmil ANGUELOV

Le prix de \$ 30 000 a été remis par Alain FERNANDEZ.







# DE LA SEMAINE

## CLASSIQUE

**Festival Chopin.** La confrontation est intéressante entre le *Concerto* de Chopin, dans une orchestration de chambre (mais le clavier y est si omniprésent !) et le *Concert* de Chausson qui est le moins orthodoxe des quatuors, son nom même de *Concert* – référence à Rameau ? – en fait foi. Petite histoire de la Pologne : d'autre part, le 25, un genre dont on s'étonne qu'il apparaisse sous la plume d'un fils de Bach. Toujours selon le même principe thématique, on passe le 26 à l'histoire de l'improvisation (genre où s'exprime la spontanéité) par un pianiste roumain à découvrir, De Viorsek (1791-1825, né en Bohême) à Smetana, le répertoire ne craint pas l'aventure. *Chopin : Concerto pour piano et orchestre n° 1*, Chausson : *Concert*, Régis Pasquier (violin), François-Frédéric Guy (piano), Quatuor Paris-Orangerie du parc de Bagatelle, 20 h 45, le 23. 150 F. W. F. Bach : *Polonaises*, Czerny : *Tempo di Polacca*, Weber : *Grande Polonaise* op. 21, Chopin : *Polonaises* op. 26 et op. 40, *Andante Spianato* et *Grande Polonaise*, François-Joël Thiollier (piano), Orangerie du parc de Bagatelle, 16 h 30, le 25. 100 F. Tel : 45-00-22-19. Viorsek : *Impromptu* op. 7 n° 4, Smetana : *Bagatelles* et *Impromptus*, Dvorak : *Impromptu en ré mineur*, Chopin : *Impromptu* op. 36 et op. 51, Schubert : *Impromptus* D.935, Radoslav Kvapil (piano), Orangerie du parc de Bagatelle, 16 h 30, le 26. Tel : 45-00-22-19. 100 F.

**L'Or du Rhin.** Distribution de bon aloi, mise en scène probablement excellente, direction confiée à un ancien assistant de Boulez à Bayreuth, au pupitre d'un orchestre que la Tétralogie devrait ne pas prendre au dépourvu. Le Monde publie dans son numéro de jeudi (daté 24 juin) une page spéciale consacrée au monument wagnérien. Aucun Ring à Paris depuis la production nicoise accueillie au Théâtre des Champs-Élysées en avril 1988. Wagner : *L'Or du Rhin*, Robert Hale (Wotan), Peter Straka (Loge), Franz Josef Kapellmann (Alberich), Peter Keller (Mime), Nadine Denize (Fricka), Elisabeth Meyer-Toppo (Freia), Wolfgang Koch (Donner), Louis Gentile (Froh), Casab Arizer (Fasolt), Zelotes Edmond Toller (Fafner), Kirsten Döbel (Erda), Julia Kaufmann (Woglinde), Hanna Schaefer (Wellgunde), Dagmar Pekova (Flosshilde), Chœur du Théâtre du Châtelet, Orchestre national de France, Jeffrey Tate (direction), Pierre Strasser (mise en scène), Châtelet, Théâtre musical de Paris, 19 h 30, les 25, 26 juin et le 2 juillet. Tel : 40-26-28-40. De 120 F à 1000 F.

**La Walkyrie.** Deuxième épisode de la saga wagnérienne. Les deux derniers ne viendront qu'en octobre. Il reste quelques places pour cette première livraison, en dernières catégories (de 120 à 250 F). Plutôt pour entendre que pour voir, probablement. Wagner : *la Walkyrie*, Sabine Hass (Brünnhilde), Jyrki Niskanen (Siegmund), Karen Hultstoft (Sieglinde), Robert Hale (Wotan), Nadine Denize (Fricka), Sergej Koptchak (Hunding), Chœur du Théâtre du Châtelet, Orchestre national de France, Jeffrey Tate (direction), Pierre Strasser (mise en scène), Châtelet, Théâtre musical de Paris, 18 heures, les 26 et 30 juin et le 3 juillet. Tel : 40-26-28-40. De 120 F à 1000 F.

**Chœur et Orchestre Paris-Sorbonne.** Des « tubes » américains pour finir en beauté l'année universitaire : c'est la fête à la Sorbonne. Gershwin : *Rhapsody in Blue*, *Forgy and Bess*, extraits. Bernstein : *West Side Story*, extraits. Gérard Parmentier (piano), Chœur et Orchestre Paris-Sorbonne, Jacques Grimbret (direction), Le 25. Gershwin : *Lullaby*, Carter : *Elegy*, Ives : *Quatuor à cordes n° 2*, Dvorak : *Quatuor à cordes* op. 96 « *American* », *Quatuor Arpeggione*, le 26. Bernstein : *Touche*, Corbett : *Milwaukee Ballad*, Radzynski : *Canto*, Copland : *Variations*, Crumb : *Makrokosmos*, extraits. Elizabeth Schlesinger (piano), Amphithéâtre Richelieu (Sorbonne), 19 h 30, le 26. 95 F. Ives : *Mémoires*, Barber : *Nocturne pour piano*, Joplin : *New Rag*, Gershwin : *Bernstein* : *Songs*, Agnès Mellon (soprano), Françoise Tillard (piano), Amphithéâtre de la Sorbonne, 20 h 30, le 28 à 19 h 30. De 100 F à 180 F (le 25), 95 F (les autres soirs).

**Jean-Louis Haguenaouer.** Loin d'être un inconnu, puisqu'il a pas mal enregistré et qu'il a participé à l'intégrale des symphonies transposées pour le clavier par Liszt (Harmonia Mundi), l'artiste s'est jusqu'alors signalé par l'extrême

netteté de son toucher. Bach : *Partita*, Ravel : *Jour d'eau*, Debussy : *Préludes* pour piano, livre II, Jean-Louis Haguenaouer (piano), Auditorium Saint-Germain, 21 heures, le 27. Tel : 46-33-87. 90 F.

**Teresa Berganza.** Après Ivorostovski, baryton russe à surveiller (le Monde du 15 juin), le Festival de Saint-Denis reçoit une grande dame espagnole, grande Carmen qu'on est surpris et curieux de croiser dans Moussorgski. Haydn : *Moussorgski*, Bizet : *Fauré*, Granados : *Teresa Berganza* (mezzo-soprano), Juan Antonio Alvarez Pajero (piano), Saint-Denis, Maison de la Légion d'honneur, 20 h 30, le 23. Tel : 48-13-12-12. 150 F.

**José Van Dam.** Place enfin au plus imposant, au plus perfectionniste, au plus estimé des barytons : un maître. Saint-Denis s'affiche comme capitale des grandes voix. Schumann : *Lieder*, Ibert : *Don Quichotte*, Ropartz : *Mémoires*, José Van Dam (baryton-basse), Maciej Pikulski (piano), Saint-Denis, Maison de la Légion d'honneur, 18 heures, le 26. Tel : 48-13-12-12. 150 F.

**Bordeaux Carmen.** Le Grand Théâtre, dans les difficultés qui l'ont accablé cette année, a réussi à sauvegarder cette production, mise en scène par une ancienne collaboratrice et de Strehler et de Ronconi, née en Argentine. La Carmen est celle que l'on a vue – plutôt bien balancée – au début de la production en cours à la Bastille (avec une autre distribution, évidemment). Toujours le même jeu de chaises musicales avec les voix d'opéra. Béatrice Uria-Monzon (Carmen), Christophe Papis (Christian Lara (Don José)), Vincent Le Toux (Escamillo), Christine Barbaux (Micaëla), Chœur du Grand Théâtre de Bordeaux, Orchestre national Bordeaux-Aquitaine, Alain Lombard (direction), Alita Baldi (mise en scène), Grand Théâtre, 20 heures, les 24 et 26 juin et les 1<sup>er</sup> et 5 juillet ; 14 h 30, le 26 juin et le 3 juillet. Tel : 56-48-58-54. De 35 F à 300 F.

**Dijon Les Indes galantes.** Avant un concert de l'Orchestre toulousain, dirigé par Michel Plasson, le 27, l'été musical de Dijon s'honore de ces *Indes galantes*, en version de salon écrite de la main même de Rameau, et offerte ici en costumes d'époque dans le cadre historique du Palais des États. Le XVIII<sup>e</sup> siècle à votre portée... Rameau : *Les Indes galantes*, Sophie Boulin (soprano), Serge Goudou (ténor), Jérôme Corréas (baryton), Marie-Geneviève Massé (danseuse), Ensemble XVIII-21, Musique des Lumières, Jean-Christophe Frisch (direction), Béatrice Cramoix (mise en scène), Salle des États de Bourgogne, 20 h 30, les 24 et 26. De 100 F à 800 F.

## JAZZ

**David Murray Quartet.** L'autre « du jazz contemporain, ni Marsalis, ni Herbie Hancock, encore moins Joshua Redman (bien qu'ils jouent du ténor tous les deux), mais celui que ses dons auraient pu porter au pinacle s'il n'avait pas choisi la porte étroite (l'exigence, la fidélité, une certaine conception de l'histoire). *New Morning*, 20 h 30, le 23. Tel : 45-23-51-41. 130 F.

**Ted Curson, Emmanuel Sourdeix, Olivier Rivaux.** Ted Curson, trompettiste et baguette au son contrôlé, parfait, est de passage en ville. Toute une histoire. *Petit Opportun*, 22 h 45, les 23, 24 et 25. Tel : 42-36-01-36.

**Gérard Marais, Didier Lavallet, Jacques Mahieux.** Marais, guitariste atypique, Lavallet, bassiste décalé, Mahieux (batterie), soit le breil idéal pour une idée de moins en moins pratiquée de l'improvisation (une idée trop dure, trop simple, trop belle). *Au Duc des Lombards*, 22 h 30, les 26 et 27. Tel : 42-33-22-88. 78 F.

**Eric Le Lann et André Ceccarelli.** Le prince de la trompette et le maître des tambours, Le Lann et Ceccarelli, exactitude et poésie au programme, à suivre par les jeunes. *Petit Journal Montparnasse*, 21 heures, les 28 et 29. Tel : 43-21-56-70.

**Steve Lacy Sextet.** On a vu Cecil Taylor à Assas (1966) : les Africains-Américains, les nègres d'Amérique, avaient alors droit de cité dans la faculté de droit, on a entendu Chicago Beau à la Sorbonne, Marteau Rouge à Jussieu en 1974 (amphi 34), voici Steve Lacy, le Ponge du soprano, ex-compagnon de Monk, dans l'amphi Richelieu (université Paris-IV). Pais d'émoi : on est revenu de tout. L'événement a lieu trente ans après les puissantes analyses de Deloïff sur Charlie



**Musiques traditionnelles de France** Le théâtre du Rond-Point, habitué aux explorations mondialistes, se penche sur les musiques traditionnelles de France, étonnamment vivantes. À côté des Bretons (le groupe Gwerz) et des Gascons (Pierlinpinpin Folc, photo ci-dessus), le Centre (Quintette de Cornemuses, Trio Patrick Bouffard) et la Corse (A Fillella) complètent cette aquarelle tout en finesse. Musiciens virtuoses (le joueur de vielle Patrick Bouffard, les joueurs de cornemuse Jean Blanchard et Philippe Amyot) et chanteur (Erik Marchand) croisent les polyphonies méditerranéennes et les cinq chanteuses de Roulez Fillettes, parfaites iconoclastes de la tradition. Théâtre du Rond-Point-Renaud-Barrault, 20 h 30, les 23, 24 et 25 ; 17 heures, le 26. Tel : 44-95-98-00. 120 F.

**Parker (le Vers français).** Amphithéâtre Richelieu (Sorbonne), 22 heures, le 28. 120 F.

**Emmanuel Bex, Jimmy Gourley, Jean-Pierre Arnaut.** Deux raisons d'aller voir Emmanuel Bex au Petit Opportun : la présence cristalline de Jimmy Gourley, Américain à Paris, guitariste, à ses côtés. *Petit Opportun*, 22 h 45, les 28 et 29. Tel : 42-36-01-36.

**Jimmy Scott.** Jimmy Scott, l'enfant sexagénaire à la voix d'or (comme un fil tendu de ballades tragiques). *New Morning*, 20 h 30, les 29 et 30. Tel : 45-23-51-41. 130 F.

**Mike Zwerin Quartet.** Trombone historique, journaliste de fond (au *Heuldt Tribune*), comédien de jazz pour le groupe Téléphone, Mike Zwerin joue chez Mic-

key. Chessy, Manhattan Jazz Club, 21 h 30, les 28, 29 et 30. Tel : 60-45-75-16. 50 F.

**Yves Robert Quartet.** Trombone intrépide, chercheur d'idées, ouvrier de pistes musicales, Yves Robert chavire les instants. *Montreuil, Instantes chavirées*, 21 h 30, le 22. Tel : 42-87-25-91. 80 F.

## ROCK

**Mazzy Star.** Si l'on considère la carte de visite du groupe – rock planant de la côte ouest des États-Unis – Mazzy Star renvoie à des temps éternels (1967). En fait, la musique de Mazzy Star est contaminée par le déshantement des années 90, et c'est ce qui fait son charme légèrément toxique. *Arasapo*, 20 h 30, le 23. Tel : 48-24-84. De 90 F à 100 F.

**Jah Wobble.** Ce pilier du rock londonien, qui fonda Public Image Limited avec John Lydon, filme aujourd'hui avec la world music. Il y applique les recettes de la dance music alternative britannique, avec une efficacité certaine. *L'Erebia*, 23 h 30, le 23. Tel : 42-59-26-83. 100 F.

**Kim Wilde.** Objet de désir jusque dans nos campagnes (Laurent Voulzy lui a écrit une ode), Kim Wilde est un peu trop talentueuse pour bénéficier de la censure-censure qui entoure Gary Glitter ou Samantha Fox et pas tout à fait assez sérieuse pour qu'on la prenne pour une collègue d'Annie Lennox. Un destin presque tragique. *La Cigale-Kanterbur*, 20 heures, le 27. Tel : 42-23-15-15. 150 F.

**Rage Against the Machine.** Rock pré-crit et ultra-violent, cri de révolte sans

concession contre un système poussé par des gens qui sont, de fait, les employés de la filiale disque de Sony. *Zénith*, 20 heures, le 28. Tel : 42-00-60-00. De 100 F à 150 F.

**Dee Nasty.** L'un des fondateurs du rap français, Dee Nasty, fait en ce moment un retour d'instinct plus remarqué qu'il n'avait baissé un bon moment, lors de son premier tour de piste, sacrifié et authentique. *Cibola*, 21 heures, le 29. Tel : 40-27-70-95. Entrée libre.

## CHANSON

**TSF.** Ou comment s'amuser en chantant. Les talents vocaux de TSF se doublent d'un joli sens de la mise en scène, de l'humour. En chœur, la gestuelle bien au point, la musique bien rodée, ils parodient, reprennent des standards, torquent le cou aux clichés. *Palais des glaces*, 21 heures, les 22, 23, 24, 25 et 26, jusqu'au 30 juillet. Tel : 42-02-27-17. 140 F.

## MUSIQUES DU MONDE

**Beethova Obas.** Haïtien, chanteur, musicien très influencé par l'Afrique du Sud et les balancements brésiliens, fils d'un peintre poursuivi par les Tontons Macoutes, Beethova Obas commence une carrière en douceur. *La Chapelle des Lombards*, 20 heures, les 22, 23, 24 et 25. Tel : 43-57-24-24. 100 F.

**Bervinda.** Du fado, chanté par une Parisienne d'origine portugaise, dont le premier album, *Fatim*, sorti chez Mélodie, respecte les règles du genre : émotion, nostalgie, sursade. *La Satellite Café*, 44, rue de la Folie-Méricourt.

**NG la Banda, Rio Dancing Orchestra.** Les Cubains de NG la Banda animent le réseau mondial de la salsa depuis de nombreuses années. Ses musiciens sont issus d'Irakere, de l'Orchestra de la radio y la television de Tropicana. Rio Dancing Orchestra passe en revue tous les styles de musique brésilienne, du moment que ce soit propice à la danse. *Rio Dancing Orchestra* le 22. NG la Banda le 24, à 21 heures. *New-Morning*, Tel : 45-23-56-39.

**Classique : Anne Rey, Jazz : Francis Marmade, Rock : Thomas Sotinel.** Chanson et Musiques du monde : Véronique Murtaque.

## Votre Table ce Soir

**Savannah CAFE**  
A contre-courant des restaurants touristiques du quartier, cet unique endroit propose depuis des années un « défilé » d'œuvres littéraires, d'œuvres indiennes. Clientèle fidèle et cosmopolite.  
Menu midi 15 F. Carte 120-150 F.  
27 rue Descartes, 9<sup>e</sup>. Tel : 43-29-45-77.

**La table de Fès**  
Restaurant marocain  
Remarquable cuisine, pastilles, tajines tous les jours de 20 h à 23 h 45  
du lundi au jeudi, de 12 h à 14 h  
5, rue du Bœuf, 75005 Paris (près du Louvre).  
Tel : 45-45-47-22.

**Choumieu**  
SPECIALITE DE CASSINO  
et COIFFURE CANARD  
Tous les jours travail à midi.  
Dimanche service continu de 12 h à 14 h.  
Banquet de 10 à 110 pers. Salles climatisées.  
78, rue St-Dominique (7<sup>e</sup>). Tel : 47-08-05-73.

**LE LUMA**  
Carte 180 F Menu 75 F  
Ex : Lapereau aux pruneaux, soufflé au jour...  
64, rue Daguerre (14<sup>e</sup>).  
Tel : 43-22-44-49. Fermé Dim.

# Les rendez-vous musicaux de la Région Centre

**MUSIQUES A CHAMBORD**  
(Loir-et-Cher)  
Avec Gérard POULET,  
l'ensemble Clément JANEQUIN,  
l'ensemble Jacques MODERNE,  
le Sinfonietta de Chambard,  
l'ensemble William BYRD,  
l'ensemble Labyrinth.  
jusqu'au 29 Octobre  
Renseignements : 54.50.40.18.

**FESTIVAL DE SULLY (Loiret)**  
Deux mois de programmation  
autour du thème "America, America"  
Classique, Jazz, variétés  
jusqu'au 17 Juillet  
Renseignements : 05.45.28.18.

**ETE CULTUREL EN LOIR-ET-CHER**  
Concerts et animations culturelles  
dans 100 villes du Loir-et-Cher,  
jusqu'au 20 Octobre  
Renseignements : 54.74.62.22.

**FESTIVAL D'OPERA POUR ENFANTS**  
(La-Chapelle-Saint-Mesmin - Loiret)  
Conte musical, comédie musicale,  
opéra pour enfants.  
du 1<sup>er</sup> au 3 Juillet  
Renseignements : 38.72.65.29.

**FESTIVAL INTERNATIONAL D'ORGUE DE CHARTRES**  
(Eure-et-Loir)  
Avec Marie-Claire ALAIN,  
Jean GUILLLOU,  
André ISOIR,  
Michel CHAPUIS,  
Lynne DAVIS...  
du 26 Juin au 28 Août  
Renseignements : 37.21.50.00.

**FÊTES ROMANTIQUES DE NOHANT**  
(La Châtre - Indre)  
Avec Poul BADURA SKODA,  
Elisabeth LEONSKAJA,  
Ricardo CASTRO,  
le Quatuor RAVEL...  
jusqu'au 26 Juin  
Renseignements : 54.48.11.36.

**FESTIVAL DU CHATEAU DE VALENCAY**  
(Indre)  
Avec les Archels de l'Indre,  
l'Orchestre Symphonique  
TEMPO PRIMO,  
le Duo BENZAKOUN...  
du 3 Juillet au 9 octobre  
Renseignements : 54.00.04.42.

Conseil régional du Centre  
1, rue Saint-Pierre-Lentin  
45041 Orléans Cedex 1  
39 54 12 12







res  
75008 Paris  
0-08



## DISQUES

## CLASSIQUE

## Bertioz

Mémoires  
Françoise Pollet (soprano), Anne Sofie von Otter (mezzo-soprano), John Elgar (ténor), Thomas Allen (baryton), Cord Garbin (piano)  
Les célèbres Nuits d'été ont occulté la production de mélodies d'Hector Berlioz, supposé être le créateur du genre. Les premières mélodies de la fin des années 1820 sont à vrai dire des romances, mais Berlioz gorge de musique et fait éclater ce qui jusqu'alors était le lieu d'une expression musicale plus conventionnelle. Il n'est que d'entendre la *Belle Voyageuse* ou la *Captive*, célèbres en leur temps, pour comprendre l'extraordinaire faculté d'invention du compositeur. Dans la *Captive*, une « orientale » composée en 1832, un violoncelle se joint à la voix et au piano. Somptueux entrelacs des timbres de la mezzo suédoise, Anne Sofie von Otter et de son compatriote Torleif Theodén. A vrai dire, von Otter domine la distribution, grâce à sa classe, son timbre et son élégante musicalité. Bonne diction pour tout le monde, à l'exception... de la Française Françoise Pollet. — R. Ma.

2 CD Deutsche Grammophon 435 860-2.

## Castillon, Saint-Saëns

Quatuor avec piano  
Quatuor Kandinsky : Claire Désert (piano), Philippe Aiche (violin), Nicolas Bône (alto), Nadine Pierre (violoncelle).  
Les rares formations de quatuor avec piano bénéficient d'un répertoire subtil mais peu large (Brahms, Schumann, Fauré...). C'est d'ici qu'il faut fuir, dénicher et offrir au public des ouvrages que l'on dit « mineurs ». C'est pas le cas du *Quatuor op. 7* d'Alexis de Castillon (1838-1873), un musicien mort à trente-huit ans, en pleine possession de ses moyens : avec Guillaume Lekeu, dont les Kandinsky ont également gravé le *Quatuor inachevé* (1 CD FNAC Music 52194), Castillon est l'un de ces compositeurs trop tôt arrachés à la vie et à l'histoire de la musique. Son quatuor dit bien ce qu'il doit à Schumann, mais quelle félicité, et quelle profonde splendeur, dans le *Larghetto* « quasi marcia religiosa » ! Les Kandinsky ont beaucoup joué ce quatuor au concert. Leur disque est pensé, abouti, intense et magnifique. — R. Ma.

1 CD FNAC Music 52215.

## Musique baroque

Chantier, Chantier Sinfonia  
Le Nouveau Monde est à la mode. K 617, le label d'Alain Pâquier, a déjà substantiellement défini « les Chemins du baroque » d'Amérique du Sud. Telcel propose un programme de musiques indiennes absolument rafraîchissantes comme une *pista colada*. Ignacio de Jerusalem (c. 1710-1769) est inconnu, Manuel de Zumaya (c. 1678-1755) pas moins, mais son *Sol-fa de Pedro* (« le Sol-fa de Pierre ») est un bijou de quelque huit minutes robotiques. Le son de Chantier, un ensemble vocal américain exclusivement masculin, n'est pas exempt de défauts (les contre-ténors, peinent un peu dans l'air, les solistes ne sont pas exceptionnels), mais ce disque captif par sa bonne humeur communicative. — R. Ma.

1 CD Telcel 4509-93333-2.

## JAZZ

## Barney Wilen

Talman  
Quelle chose de bleu sidère dans l'action de Barney Wilen, ici au baryton qu'il promène avec nuance, sans forcer l'attaque comme il arrive sur cet instrument, comme pour prévoir le souffle ; quelque chose qui touche à l'âge, à la transgression des vies et des styles, quelque chose qui se dénoue naturellement aux côtés de l'imiteur signalé de la session, Laurent de Wilde, pianiste, exception, subtilité : quelque chose qui prouve qu'un néoclassicisme ouvert est à l'œuvre, sans complexe ni concession, simplement employé au plaisir de jouer, simplement justifié par ce satisfait qu'inspire l'ajustement au rythme d'une chanson terrible de Chano Pozo — si facile à mal jouer, comme tous les airs où mille l'esprit yombe — quelque chose qui laisse rêver et malade à la fois (le *Spring is Here* en duo avec Ira Coleman), comme tous les actes de la postmodernité où la perfection est rattrapée par une sorte de narcissisme heureux. Bref, ce disque est une perfection, peut servir de talisman et laisse (mais) tous les intellectuels d'antan ? toutes les questions ouvertes. — F. M.

1 CD Ida 1037 distribué par OMD.

## Eric Dolphy

In Europe Vol. 1  
1961, l'Europe bouge, le jazz est à peu près en l'état où il stagne aujourd'hui, académique, non problématique, sûr de lui, « nuancé » postmoderne avant l'heure, déchiré dans la haine des bien-pensants par Monk et par Mingus, par Coltrane, par Rollins, par Dolphy, mais déchiré... Surtout n'allez pas croire qu'il était prophète ou inspiré, on les moquait comme des cloches de l'harmonie.

« Tropicalia 2 », de Gilberto Gil et Caetano Veloso

## Bahia, désordre et douceurs

« Gilberto Gil et Caetano Veloso, cinquante et un ans tous les deux, sont les héritiers de la bossa-nova, « cette forme avancée de la samba », selon Joao Gilberto. Gil, star du monde noir - métis - brésilien, et Veloso, son vague à l'âme, sa lucidité face au continent américain, font le point dans « Tropicalia 2 ». Ils seront en France début juillet.

**T**ROPICALIA 2, une des expériences musicales les plus intelligentes de ces dernières années, a vu le jour il y a un an au Brésil. Ses auteurs, Gilberto Gil et Caetano Veloso, chanteurs mondialement connus, seront en concert en France début juillet. Mais la puissante multinationale qui a produit l'album n'a pas jugé bon de sortir le disque ici, ses filiales européennes devant d'ailleurs ignorer l'existence. Importé au compte-gouttes, trouvable dans des rares points de vente spécialisés, *Tropicalia 2* vient de faire son apparition dans les magasins de la FNAC grâce à son service importation. Doit-on crier au miracle ou à l'infamie ?

La musique brésilienne, qui demeure une des plus créatives au monde, souffre fortement de l'ostacisme des maisons de disques, comme l'Africain du Sud avant Johnny Clegg et Paul Simon. C'est d'autant plus dommage que le public, qui les a entendus dans les supermarchés, aéroports ou ascenseurs, se sent quelques familiarités, parfois exaspérées, avec la bossa-nova de Joao Gilberto, Tom Jobim ou Vinícius de Moraes. Musique de fond. La vision est réductrice, et sans la bénédiction du jazz la culture bossa-nova aurait eu peine à émerger. Il s'agit pourtant, en matière de musique populaire, d'une révolution majeure, fortement revendiquée au Brésil aujourd'hui, après un passage à vide pour cause de rock'n'roll.

Gilberto Gil et Caetano Veloso ont eu cinquante ans l'an passé. Ils sont les héritiers de la bossa-nova. Cette musique est, disait Joao Gil-



Caetano Veloso.

berto, « une forme avancée de la samba », un genre multiforme qui « reste à inventer, qui un jour naîtra encore ». Gil, star du monde noir - métis - brésilien, son swing, son énergie et sa stature politique ; Veloso, son vague à l'âme, sa lucidité face au continent américain, ses musiques hétérotées et ses balancements sensuels. Ensemble, ils font le point.

Il y a vingt-cinq ans, Maria Bethania, son frère Caetano Veloso et Gal Costa, tous trois nés sur les terres sucrières de l'intérieur de la baie de Bahia, retrouvaient Gilberto Gil dans le bouillonnement culturel que Salvador-de-Bahia avait eu à la veille du coup d'Etat militaire de 1964. Gourmands, ils avaient combattu le « père » (Joao Gilberto, un Bahianais du *sertão*, la zone sèche de l'intérieur) à coups de guitare électrique, de cheveux longs, de sexualité affichée. Ils avaient emprunté aux musiques du terroir (le *baiao*, le *xote*, les chants à répons des *repentistas*, poètes populaires du Nordeste, etc.), à la samba de Rio, au rock anglais, aux *crooners* des années 50...

Depuis, la mode de l'acoustique est revenue là-bas aussi, la samba-reggae des percussionnistes d'Olodum a opéré, au milieu des années 80, la deuxième révolution bahianaise après le tropicalisme.



Veronique Bullen.

« Tropicalia 2 raconte tout cela, la beauté du Brésil, sa descente aux enfers, ses capacités à la rédemption. Caetano et Gil ont composé ensemble des chansons tirées à la corde raide, tel *Haiti*, un rap tropical et très musical sur fond de samba-reggae, où est posée la question de la pauvreté et de la couleur de peau, du sida et de la répression. Ils ont traduit les obsessions de la seconde moitié du siècle dans une samba archi-classique (*Cinema Novo*, orchestre à cordes, guitares, percussions). Les mélanges vont bon train : swing cuiré sur guitares urbaines des *baiao* nordestins rythmés au tambourin (*Abao*), des mariages étonnants de violoncelle et de guitare électrique (*Dada*), des arrangements hybrides, bossa-rock, rumba-reggae (*Cada Macaco No Seu Galho*, de Riachão).

Gil est élégamment ancré dans sa ville, Salvador, ses bus bondés, ses resquilleurs, ses *condomblés*, ses ors et ses vagues. Plus éthéré, Caetano ne recule jamais devant l'autocritique, l'échantillonnage des voix de chanteurs depuis 1930, donne à son chant des intonations suaves, affines. La vie pourrait être facile. Mais que manque-t-il aux « choses » ? Elles ont « du poids, de la masse, du volume, une forme, une couleur, une position, une densité, une odeur, de la consistance, un prix, une profondeur, une apparence, un âge, un sens... » (*As Coisas*, un texte d'Arnaldo Antunes). Ce qu'elles n'ont jamais : « La paix ». Comment, disent les deux chanteurs d'une voix mêlée, oublier Haiti quand on flâne au Pelourinho, le vieux quartier noir et pauvre du centre de Salvador ? Comment effacer le blocus de Cuba ? Les assassinats en masse dans les prisons de Sao-Paulo ; comment laisser vivre encore et à l'inverse, Hendrix (une reprise de *Wait Until Tomorrow*), *Vidas Secas* et la *Garota de Ipanema* ? En faisant de la tristesse ses délices, en la travaillant avec une joie jubilaire.

VERONIQUE BULLEN

★ Un CD Polygram 518178-2 distribué par FNAC Import.

★ Gilberto Gil et Caetano Veloso donnent en Europe une série de concerts commémorant le 40<sup>e</sup> anniversaire du Festival de Jazz de Vienne : le 5, à l'Olympia, à Paris ; le 6, au Festival Swingin' de Deauville.

## ROCK

## Allman Brothers Band

Where It All Began

Le groupe des frères Allman est l'une de ces entreprises familiales maintenues à flot envers et contre tout par ceux de ses fondateurs qui ont survécu (ont disparu le guitariste Duane Allman et le bassiste Berry Oakley), aidés en leur vieux jours par de jeunes employés pleins de bonne volonté. Or il se trouve, preuve incontestable de l'importance de la politique de recrutement, même dans une PME, que l'Allman Brothers Band a déniché, en la personne de Warren Haynes, une perle. Ce guitariste est capable de faire tout ce que Duane Allman faisait. On se rappellera que Duane, enfant de Macon, en Géorgie, tout comme Otis Redding, savait tenir la partie de guitare sur la version de *Hey Jude* par Wilson Pickett ou dialoguer avec Eric Clapton sur *Layla*. Warren Haynes joue aussi souple qu'Allman, mais son sens mélodique est un peu plus rustique. N'empêche que son intégration totale dans le groupe a donné à ses aînés un peu de cœur au ventre. Greg Allman se souvient qu'il est un grand chanteur, et Dicky Betts réfrène son amour pour les improvisations jazzifiées (qui de toute façon relèvent d'une idée assez approximative du jazz).

Malgré sa pochette néopsychédélique (un champignon rayonnant, de la part de studios quinquagénaires), *Where It All Began* est constitué à 80 % de blues mélodique, électrique, délié, qui emprunte aussi bien à Bo Diddley (*No One To Run With*) qu'à Elmore James (*Mean Town Blues*). Un retour modeste et digne. — T. S.

Epic 01-476884-10.

## Lush

Split

Quatuor londonien (Emilia Anderson, guitar, Miki Berenyi, chant, Philip King, basse, Chris Acland, batterie). Lush s'était signalé jusqu'ici par une pop à la fois séduisante et exotique. *Split* marque un progrès décisif, la constitution d'une identité musicale. On retrouve de temps en temps les lignes de guitare très simples qui ondulent lentement, les mélodies rêveuses (*Loveline*, *Never Never*, qui emprunte son motif mélodique à *And I Love Her*). Mais souvent aussi le rythme se fait incisif, les harmonies vocales plus serrées. *Split* est alors un album extrêmement attirant, d'autant plus que les textes restent en perpétuel décalage, toujours empreints d'angoisse et de frustration. Il naît de cette ambiguïté un malaise puissant, toxique. — T. S.

44D 7243 8 40008 2, distribution Virgin.

## MUSIQUES DU MONDE

## Sénégal

Musique des Peuls et des Tendas

Alores que la chanson dakaroise expose largement ses vedettes en Occident (*lire le Monde du 31 mai 1994*), la tradition musicale du pays demeure une des plus mal servies dans les collections d'ethnomusicologie. Les quelques microfilms existants (notamment au CNRS/Musée de l'homme) n'ont pas été réédités en disque compact. Faut-il y voir l'effet d'une vivacité musicale qui permet à la modernité d'occulter les racines ethniques ? Si la tradition tambourinaire (Doudou N'Diaye Rose, album chez Virgin) semble toujours servir de colonne vertébrale aux artistes sénégalais, si la kora (de Lamine Konté chez Arion) maintient le lien avec les pays voisins d'Afrique de l'Ouest, les musiques traditionnelles sénégalaises et leurs spécificités régionales ont été laissées de côté. Peuls et Tendas sont restés dans l'ombre, contrairement aux griots malinkés.

Vincent Delahaye et Jacques Gomila ont effectué à vingt ans d'intervalle trois missions d'enregistrement (1961, 1981, 1983) dans le Sénégal oriental pour le compte du CNRS. Le présent disque compact nous livre tel quel le résultat de ces missions. Les racines ethniques et le sacralisme, de François Beranger, de Joe Dassin (la voix), de Guy Béart, ont rééclaté beaucoup à des filiations improbables, on s'y perd et puis on efface l'ardoise et on recommence l'addition. A calcul mental, musique mentale. Les synthétiseurs, omniprésents et épurés, sont froids. La voix est chaude, grave, les mélodies claires comme de l'eau de roche. La confusion des époques est totale. Otto se paie la tête des années 60 et 70, éloigne le son des machines, rapproche sa voix comme dans la vraie chanson, et finit par une musique en boucle façon gamelan javanais, opère d'un saut à la répétition : « L'ambulance, l'ambulance va pas tarder, elle vient me chercher ». La tête nous en tourne. — V. Mo.

1 CD RND'01. Distribué par Produits Spéciaux.

1 CD Ocora C560043. Distribué par Harmonia Mundi.

## caisse nationale des monuments historiques et des sites



Visitez plus de 100 monuments et sites en France à tarif réduit avec *Le Monde* et « Monuments en musique »

Visitez ces monuments et sites en musique et bénéficiez d'une réduction de 40 % à 60 % sur le tarif d'entrée. Déposez ou recevez la bague d'adhésion et adressez-la à la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 83, rue Saint-Antoine, 75004 Paris.

Pour tous renseignements, contactez dès le mois de juin, la Caisse nationale des monuments historiques et des sites au 01 44 61 21 41, ou sur votre télécopieur 01 44 61 21 42.

OFFRE EXCEPTIONNELLE ET GRATUITE\* DU 1<sup>er</sup> JUILLET AU 31 AOÛT 1994.

\* Offres réservées aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

A retourner à : Monuments Historiques - Caisse nationale des monuments historiques et des sites - 83, rue Saint-Antoine, 75004 Paris

Donnez-moi le nom « Monuments en musique » 1994 que vous souhaitez recevoir.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

Offre réservée aux abonnés de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites.