



## SCENES DE CHASSE EN BAVIERE...

## ... pour préserver

# le monde idyllique de l'ordre moral

- **Est-il important que ces scènes de chasse se passent en Bavière ?**

Robert GIRONES : Il y a la fable, ce qui se raconte, la suite des événements, et les circonstances de la fable, c'est-à-dire les particularités qui accompagnent un fait, un événement, une situation. Disons que ces scènes de chasse sont

bavaro-germanité : ça boit de la bière, c'est grossier et autoritaire, ça aime l'ordre. La patrie d'élection de Hitler n'était-elle pas la Bavière ? Il faut éviter avant tout de nous faire un alibi de la Bavière, du genre : « ces histoires de paysans nazis n'ont rien à voir avec notre vie à nous ».

Sperr part délibérément du théâtre paysan bavarois. Il le pousse presque vers



arriérés mentaux, mais simplement des paysans pauvres dans une situation historique donnée.

En outre, « le naturalisme se propose toujours d'amplifier l'insignifiant » par l'accumulation de détails inutiles qui donnent l'illusion de la vie quotidienne, alors que Sperr ne met sur le plateau que le strict nécessaire.

Enfin, nous ne montrerons jamais l'évo-

Robert GIRONES : Il y a la fable, ce qui se raconte, la suite des événements, et les circonstances de la fable, c'est-à-dire les particularités qui accompagnent un fait, un événement, une situation. Disons que ces scènes de chasse sont à la bavaroise comme les spaghetti sont parfois à la napolitaine. D'abord la fable, le reste est spécialité.

Cependant, nous ne négligerons pas cette « bavaroïté », simplement nous l'avouerons pour ce qu'elle est : exotisme.

Il était tentant de reconnaître dans la pièce de Sperr quelques types de la

**La fable de la pièce est indépendante de la Bavière. Ce n'est pas une pièce documentaire, mais une œuvre construite. Mon langage utilise le dialecte de la Basse-Bavière, mais n'a rien d'un dialecte naturaliste.**

**En prenant comme exemple les habitants du village bavarois de Reinöd, on montre le comportement d'une communauté qui procède au tri des éléments qui ne correspondent pas à son ordre. La pièce se passe après la deuxième guerre mondiale, juste après la réforme monétaire. Dans une période, donc, où notre société — qui est maintenant constituée — est encore en formation.**

**Le but de la pièce n'est pas de restituer ce temps d'une manière exacte et naturaliste mais de montrer — sur la base d'une unité sociologique assez restreinte pour permettre une vue globale, et dans une période qui suit immédiatement une grande catastrophe — comment se constitue le terrain favorable à de nouvelles catastrophes.**

**La communauté villageoise n'est pas composée de monstres, mais d'hommes normaux. Ils n'agissent ensemble que lorsqu'un intérêt commun — le plus souvent de nature morale — est menacé et doit être préservé et défendu. La chasse est lancée contre des hommes qui, par suite des circonstances et de caractéristiques individuelles, se trouvent en-dehors de la communauté et peuvent donc être chassés.**

**La pièce montre deux grandes tentatives d'adaptation par des marginaux de cette sorte. L'un réussit (Maria), l'autre échoue (Abram). Aussitôt intégré, le marginal participe à la chasse contre l'autre et aligne son comportement sur les normes du groupe. Les marginaux ne sont pas meilleurs que les chasseurs. Leur attitude ne se distingue que par leur exclusion d'une communauté à laquelle ils aimeraient bien appartenir.**

**MARTIN SPERR**

avant tout de nous faire un ami de la Bavière, du genre : « ces histoires de paysans nazis n'ont rien à voir avec notre vie à nous ».

Sperr part délibérément du théâtre paysan bavarois, il le pousse presque vers l'opérette : nombreux changements de lieux, lieux exotiques et multiples. Même pour un Allemand, la Bavière c'est le folklore, l'exotisme. Sperr reprend une forme ancienne et joue avec elle, de même qu'il utilise au niveau du langage le dialecte bavarois.

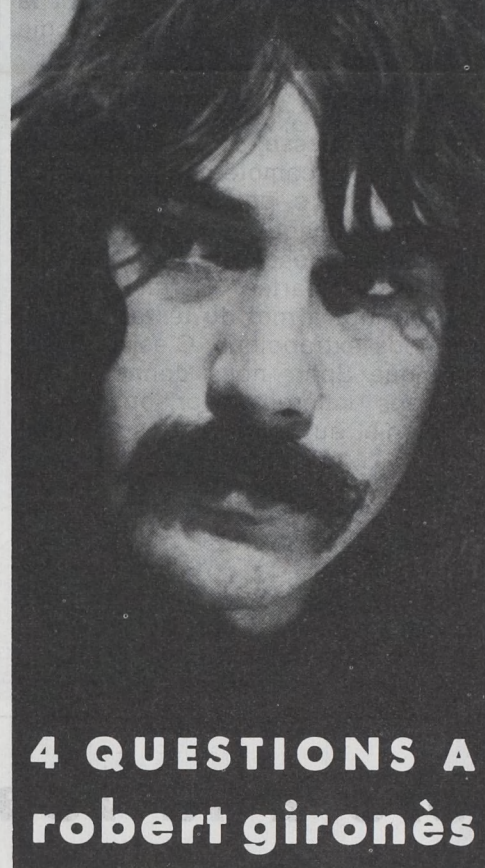
Nous n'allons donc pas fuir l'exotisme mais l'utiliser à fond pour produire l'effet principal de la mise en scène : manifester clairement la contradiction qui existe entre la situation économique des villageois et leur structure idéologique, c'est-à-dire montrer l'aveuglement des villageois à l'endroit de leurs conditions réelles d'existence. Montrer comment les villageois, faute de comprendre que la vie c'est la lutte des exploités contre les exploités, s'imaginent que c'est le combat du Bien contre le Mal, de la Vertu contre le Vice. Le décor « typiquement » bavarois, le décor d'opérette qui rappelle les chromos des peintres du dimanche, toute cette Bavière idyllique qui descend des cintres, c'est la représentation idéalisée que les gens de Reinöd se font de leur monde. Un monde harmonieux et sans conflit. C'est pour être dignes de ce monde, pour en préserver l'intégrité, qu'ils vont traquer l'intrus, le personnage dissonant, l'homosexuel.

Par contre, tout ce qui les situe dans leur réalité économique, leur travail, leur vie quotidienne, sera très réaliste : les outils et les costumes, par exemple.

● **C'est donc par le rappel des conditions économiques que vous dépasserez le « provincialisme » ?**

R.G. : La chasse à l'homme n'aurait peut-être pas eu lieu sans la prime. La pièce de Sperr est située nettement dans cette période d'après-guerre (avant le « miracle économique allemand ») où le présent est incertain, où le chômage sévit. Elle s'ouvre sur une distribution de tickets de ravitaillement. Abram est un chômeur.

Dans ces conditions de précarité, aucun villageois n'entrera en conflit direct avec l'ordre établi. Au contraire, chacun s'imaginera lutter contre la précarité en



**4 QUESTIONS A robert gironès**

défendoant, en renforçant cet ordre. Même les exclus — Abram, ou Maria qui vit avec son valet alors que la mort de son mari au front n'est pas confirmée — ne sont pas des révoltés. Ils ont un désir manifeste d'intégration ou de réintégration. C'est bien malgré eux qu'ils transgressent l'ordre, les conventions.

Quant aux autres, les « intégrés », ils vivent passivement leur servitude, assurant ainsi la permanence des structures sociales.

● **Ce réalisme social n'a rien à voir avec le naturalisme d'un « drame paysan » ?**

R.G. : Sperr se soucie peu de décrire des natures, des essences éternelles. L'« âme paysanne » ne l'intéresse pas, pas plus que ce ne nous ont intéressés certains discours sur l'inévitable bestialité de l'Homme (... ce qui est malheureusement le propos de Fleischmann dans son film). Pour nous, les villageois de Reinöd ne sont ni des brutes ni des

toujours d'amplifier l'insignifiant » par l'accumulation de détails inutiles qui donnent l'illusion de la vie quotidienne, alors que Sperr ne met sur le plateau que le strict nécessaire.

Enfin, nous ne montrerons jamais l'évolution psychologique d'un personnage. Nous nous attacherons au contraire à mettre en lumière différents aspects d'un caractère, différentes manières de se comporter dans la vie, avec ce que cela suppose de contradictions.

Abram, par exemple, est pris entre deux désirs contradictoires : son désir des hommes et son désir de s'intégrer au village. Son comportement oscille entre eux. Si le personnage change, c'est en fonction de ses rapports avec les autres, et non pas sous l'emprise d'une chose indéfinissable qui se passerait en lui.

L'interprétation doit le montrer dans chacune de ses attitudes contradictoires. Il faut que le spectateur puisse toujours s'interroger sur le comportement d'un personnage, se dire : « il aurait pu agir autrement dans cette situation ». Pour cela, nous voulons éviter la « dramatisation » du jeu.

● **L'homosexualité d'Abram est-elle un élément essentiel dans la pièce ?**

R.G. : C'est l'homosexualité qui fait d'Abram un être « différent » des autres villageois, qui fait de lui un « hors-la-loi ». L'essentiel, c'est qu'il soit différent, qu'il soit un danger pour l'« harmonie ». Abram n'est certes pas un porte-parole du FHAR (\*). Il n'y a pas dans *Scènes de chasse* de parti pris pour ou contre l'homosexualité, pour la simple raison que l'homosexualité n'est pas l'objet de la pièce. Ceci étant, il est clair que pratiquement tous les personnages ont « des problèmes avec leur sexualité ». Leur condamnation farouche de l'homosexualité n'est, en un certain sens, que la manifestation de la répression sexuelle générale qui est le lot du village et qui frappe chacun d'eux. Et cette répression sexuelle insidieuse ou ouverte, que les personnages exercent sur eux-mêmes ou sur les autres, au nom de la morale petite-bourgeoise, la pièce, cette fois, la dénonce vigoureusement.

*Propos recueillis par René Fugler le 20 décembre 1972 après un mois de répétitions.*

(\*) Front homosexuel d'action révolutionnaire.

# Comment l'esprit de croisade vint aux pauvres gens de Reinöd

Les textes qui suivent ont été élaborés pendant le travail de préparation de Scènes de chasse en Bavière (octobre 1972). Ils ne constituent donc ni une présentation, ni une description du spectacle, mais une plate-forme de réflexion pour la réalisation en cours.



Il est fort possible de lire **Scènes de chasse en Bavière** d'un point de vue anthropologico-existential : la pièce se définit alors comme un ensemble de variations autour des thèmes identité - altérité, intégration - exclusion, communauté - individualité (en fonction de quoi on peut réduire, par exemple, l'homosexualité d'Abram à la manifestation d'une simple « différence »).

On peut aussi y voir une représentation de ce qu'on a appelé « le fascisme ordinaire », l'étude, quasiment biologique, des mécanismes de l'agression. Tel fut le point de vue du film de Fleischmann qui, rappelons-le, a été tiré de la première version de la pièce de Sperr.

Par contre une lecture de **Scènes de chasse** en termes de classe, ne semble pas aller de soi. Pourtant, les informations d'ordre économique, social, politique, ne manquent pas ; mais, à quelques exceptions près, elles ne semblent pas être mises en relation avec les comportements des personnages, ni avoir d'incidence sur les rapports qui les lient ; elles apparaissent, au premier abord, comme un simple luxe de détails.

## Les riches et les pauvres

Prenons la liste des personnages par exemple ; elle est relativement précise en ce qui concerne la position sociale de ceux-ci : on distinguera les propriétaires (grands et petits), les « tertiaires » (la bouchère, le curé), les ouvriers agricoles. Or, on a l'impression que, dans le cours de la pièce, ces distinctions, relativement fines, s'effacent que le com-

lage ; et si elle est discrète c'est de n'être pas conflictuelle : tout au plus peut-on relever quelques indices de ce que ça couve sous la cendre ; mais si peu. Bref, les pauvres de Reinöd n'ont aucune conscience de classe ; certes, ils récriminent, contre le chômage, les réfugiés qui leur volent leur travail, mais sans jamais se poser la question de savoir qui est responsable du chômage, de la pénurie. Ils vivent la crise comme une catastrophe naturelle dont on se contente d'attendre la fin, dont on espère simplement qu'elle permettra aux choses de redevenir comme avant.

## Un terrain de remplacement

Cette attente n'est toutefois pas passive ; la misère exige que l'on se remue ; et nos villageois se remuent, mais de façon purement illusoire ;

incapables de placer la lutte sur son véritable terrain, ils la placent sur un terrain de remplacement, celui que l'idéologie dominante leur indique, celui de la Morale ; faute de parvenir à se battre efficacement contre la misère, on se bat contre le mal. La fin de la crise c'est, pour ces gens sans véritable avenir, le retour à l'Ordre, qui est aussi l'ordre moral. Lutter contre la misère reviendra donc à lutter contre ceux qui représentent un danger pour la Morale. La chasse aux marginaux est le substitut qu'ils se sont trouvé à la lutte des classes, étant entendu qu'ils n'ont pas d'eux-mêmes inventé cette substitution, ce déplacement dont la responsabilité incombe à l'idéologie dominante.

On peut donc affirmer que si la lutte des classes n'est pas manifeste dans **Scènes de chasse**, ce n'est pas parce

ne sont pas des brutes en proie à l'instinct ; plus simplement, ils ne savent pas ce qu'ils font, ils ne se rendent pas compte que les victimes qu'on leur a désignées ne sont, en aucune façon, leurs ennemis ; et s'ils s'acharnent sur elles, ce n'est pas par cruauté naturelle, mais parce qu'ils sont illusoirement persuadés de l'importance, pour eux, du combat qu'on leur a confié.

## Les petits moyens de s'en sortir

Remarquons encore toutefois que si les villageois sont totalement aveugles, ils ne le sont que jusqu'à un certain point ; c'est dire que même s'ils entrent à fond dans la croisade qui se propose à eux, elle ne va pas jusqu'à les détourner de la recherche plus prosaïque mais plus sûre, des petits moyens de s'en sortir ; la cré-

« les histoires de pédérastes ou autres, je m'en moque, seule compte la poursuite de mes intérêts réels » revient à affirmer qu'il se soucie de l'idéologie de sa classe comme de colin-tampon, qu'il lui échappe, qu'il est hors d'elle. (De plus, la présence d'Abram au village est un élément perturbant pour le travail ; du simple point de vue de ses intérêts, le maire aurait intérêt à ce qu'il parte.) Il n'est pas possible que le maire ne partage pas l'opinion du village sur les pédérastes, les marginaux, etc., sauf à en faire soit un cynique, soit un libéral.

C'est en tant que maire, et non comme personne privée, que le maire refuse de se mouiller dans l'affaire. Du temps de Hitler, il n'aurait pas hésité puisque la législation aurait été pour lui ; mais précisément les choses changent. Ce n'est pas le moment de faire du zèle ; on ne sait jamais.

La position du maire serait donc : « oui mes amis, je suis d'accord avec vous, mais ne me demandez pas d'intervenir ; je ne tiens pas à ce que ça me retombe sur la figure ! », avec, conjointement, le constant souci de ses intérêts de propriétaire.

## Maria. Les réfugiés

Maria et les Anton sont des riches ruinés. Jamais on ne voit les autres villageois s'en prendre aux autres riches (le maire par ex.). Mais, outre les raisons avouées qui président à l'exclusion de Maria et des Anton, on peut penser que joue aussi une certaine vengeance, symptomatique d'une mentalité pré-prolétarienne : le riche ruiné c'est le riche qu'on peut haïr ouvertement, sans plus rien avoir à craindre de la puissance que lui conférerait son argent.

## La bouchère

La bouchère est la meneuse de la

## HYPOTHÈSE DE TRAVAIL par bernard chartreux

dulité ne va pas sans un scepticisme que Knochlerl manifeste à haute voix en disant que les sermons ne remplissent pas le ventre. Ainsi voit-on plusieurs fois les gens mettre l'affaire Abram entre parenthèses pour se consacrer à des tâches plus immédiatement productives ; et sans la prime promise, on peut tenir pour assuré que la chasse finale n'aurait pas réuni grand monde. Ceci dit, il serait hasardeux de voir là quelque chose comme un vieux réflexe de classe ; c'est tout au plus la manifestation d'un « bon sens » pré-prolétarien qui oppose à la vanité des discours l'efficacité du système D. On pourrait donc dire, qu'à certains moments, les villageois se comportent sainement vis à vis de l'idéologie de la croisade, dans la mesure où ils semblent signifier qu'elle n'est pas faite pour eux ; mais ce faisant,

les propriétaires (grands et petits), les « tertiaires » (la bouchère, le curé), les ouvriers agricoles. Or, on a l'impression que, dans le cours de la pièce, ces distinctions, relativement fines, s'effacent, que le comportement des personnages n'est plus régi que par la psychologie : le maire est prudent, la bouchère, vindicative, Zenta, une grande bavarde, etc...

Il importe de montrer qu'il n'en n'est rien ; n'oublions pas que dans **Scènes de chasse**, la guerre est toute proche, elle a nivelé la géographie sociale du village ; en fait, il n'y a plus que deux classes en présence : les riches (le maire) et les pauvres (tous les autres) ; certes, parmi les pauvres, il y a d'anciens riches (Maria, les Anton) mais, pour l'instant, ils sont tous dans la gêne, sinon dans la misère. L'opposition entre les classes existe donc bien au vil-

substitution, ce déplacement dont la responsabilité incombe à l'idéologie dominante.

On peut donc affirmer que si la lutte des classes n'est pas manifeste dans **Scènes de chasse**, ce n'est pas parce que Sperr l'escamote mais parce que l'idéologie petite-bourgeoise, à l'œuvre en chaque villageois, la met entre parenthèses ; c'est elle qui brouille les cartes. Certes, à s'en tenir au mot à mot du texte, on dira que nous extrapolons. C'est précisément que Sperr nous donne à voir des gens entièrement prisonniers de l'idéologie, au point qu'ils sont incapables d'énoncer le sens idéologique de leur comportement (ce sens, seul le maire saura l'énoncer à la dernière scène.)

### Des aveugles

Rendre manifeste cet aveuglement est donc le problème essentiel de la mise en scène : les gens de Reinöd

On pourrait donc dire, qu'à certains moments, les villageois se comportent sainement vis à vis de l'idéologie de la croisade, dans la mesure où ils semblent signifier qu'elle n'est pas faite pour eux ; mais ce faisant, ils ne font que passer à une autre variété (inférieure ?) de l'idéologie petite-bourgeoise, celle du « chacun pour soi ». Ils ne font que passer d'un aveuglement à un autre.

### A propos de quelques personnages Le maire

Dans **Scènes de chasse**, la chasse aux marginaux est directement inspirée par l'idéologie dominante ; on serait donc en droit d'attendre du maire (le plus riche propriétaire du village) qu'il participe à la chasse, ou même qu'il la mène. Or, c'est tout l'inverse qui se produit. Chaque fois qu'il est question d'Abram, le maire brille par son absence. Lui faire dire :

naïf ouvertement, sans plus rien avoir à craindre de la puissance que lui conférerait son argent.

### La bouchère

La bouchère est la meneuse de la chasse à Abram ; commerçante ruinée, elle est la seule véritable petite bourgeoise de la pièce ; ce n'est donc pas fortuitement qu'elle est la plus archarnée à mener la croisade.

### Volker

Il y a tout de même un personnage qui résiste, passivement, à la croisade, c'est Volker qui, lorsque sa situation personnelle n'est pas en jeu, soutient des points de vue qui ne sont pas réactionnaires. Bien entendu cette résistance discrète n'est d'aucun poids réel face à l'idéologie dominante. Ce n'est toutefois pas par hasard que Sperr a fait de ce personnage un valet ni qu'il l'a appelé Volker (Volk = peuple).

## ils ont collaboré à la réalisation du spectacle :

### Robert GIRONÈS

Né le 16 juin 1942 à Nîmes.

De 1965 à 1968, suit les cours de jeu à l'Ecole supérieure d'art dramatique de Strasbourg.

De 1968 à 1972, participe comme comédien à différents spectacles du TNS : Une très bonne soirée, d'Hubert Gignoux, Suréna, de Corneille, Les Anabaptistes, de Friedrich Dürrenmatt, Le Barbier de Séville, de Beaumarchais, La prise de l'Orestie, d'après Eschyle, Le Balcon, de Jean Genet et La Cagnotte, de Labiche.

En 1967 et 1968, Robert Gironès interprète à la Maison de la culture de Thonon L'Assemblée des femmes, d'Aristophane, et L'Alcade de Zalamea, de Calderon. Au Théâtre des Drapiers, il joue en 1968 L'importance d'être d'accord, de Brecht et l'année suivante Les prisonniers de la Baie des Cochons (où il assiste Gaston Jung pour la mise en scène).

1970 : première mise en scène : dé

composition, au Théâtre des Drapiers.

1971 : Robert Gironès crée sa propre compagnie, le Théâtre de la Reprise, pour la réalisation de Playa Giron 61, qui est présenté au festival d'Avignon et au Théâtre de la Cité internationale à Paris. Tournée en France et en Suisse.

1972 : Le Château dans les champs, de Bernard Chartreux, pour le festival d'Avignon (« Théâtre ouvert »).

### Bernard CHARTREUX

Né le 19 avril 1942.

Diplôme d'études supérieures de philosophie.

Comédien et dramaturge au Théâtre universitaire de Nancy avec Jack Lang puis Jean Jourdeuil (Les Horaces et les Curiaces de Brecht).

De novembre 1970 à juin 1972, comédien animateur de la section Théâtre des jeunes spectateurs de la Comédie de Caen (spectacles pour enfants, animations en milieu scolaire).

Bernard Chartreux a écrit deux pièces « pour familles » :

Le Château dans les champs, créé en juillet 1972 au festival d'Avignon par le Théâtre de la Reprise ;

Les Aventures d'Albert le renard qui sera créé en avril 1973 par Yves Graffey (Théâtre du Gros Caillou).

A collaboré au scénario du dernier film de René Allio.

### Danièle ROZIER

Ancienne élève de l'Ecole supérieure d'art dramatique de Strasbourg, dans la section décoration (de 1966 à 1970). En août 1968, interrompt pendant un an ses cours à Strasbourg pour faire un stage aux Etats-Unis (New York et San Francisco).

1970 : Participe, au Théâtre des Drapiers, à la réalisation du décor-environnement de dé composition (Robert Gironès).

1971 : Scénographie, décors et costumes de La Cigogne, d'Armand Gatti, au Théâtre des Amandiers (Pierre Debauche).

Décors et costumes de Playa

Giron 61 pour le Théâtre de la Reprise (Robert Gironès).

1972 : Les sept femmes de Shakespeare, de Barbara G. Morgan au Centre culturel du Val-d'Yerres (Jean-Claude Marrey). Je ne suis pas la tour Eiffel, d'Ecaterina Oproiu, pour la Comédie de La Rochelle (Marie-Claire Valène). En préparation, avec Yannis Kokkos : Mère Courage, de Brecht, pour le Théâtre des Quartiers d'Ivry (Antoine Vitez).

Ont collaboré également à la réalisation de Scènes de chasse en Bavière : Ginette HERRY, professeur de littérature comparée à la faculté des Lettres de Strasbourg.

Gaston JUNG, chargé des cours de dramaturgie à l'Ecole supérieure d'art dramatique, directeur du Théâtre des Drapiers.

André ROOS, directeur de la musique du TNS et professeur à l'Ecole supérieure d'art dramatique.

Luis VARELA, élève régisseur-metteur en scène de 2<sup>e</sup> année à l'Ecole supérieure d'art dramatique.

Et les comédiens et techniciens dont les noms figurent au générique en page 4.

Abram ! Je ne savais pas que tu étais revenu - Viens près de moi - Qu'est-ce qu'il y a ?

Il n'y a rien, Tonka - Tonka - Je t'aime. Vraiment. Je le dis comme je le pense. Vraiment.

Embrasse-moi Abram.

On va à la rivière ?

Regarde, tes parents sont aux champs.

Oui.

C'est bien, on est ensemble et on s'aime.

Je suis tellement contente que tu sois revenu.

Abram, j'ai quelque chose d'important à te dire. ... Tu as envie d'avoir des enfants ?

Tonka, c'est possible que les gens commencent à parler de moi. Il ne faut pas les écouter... Moi aussi, j'ai envie d'avoir des enfants.

Tonka, je dois quitter le village.

Abram, je dois te le dire maintenant ; alors tu ne diras plus de bêtises et tu ne t'en iras sûrement plus. Abram, j'attends un enfant de toi.

Un enfant ?

Qu'est-ce qu'il y a ? Tu n'es pas content ? Abram, dis, c'est vrai ce que les gens disent de toi au village ?

Abram : Oui.

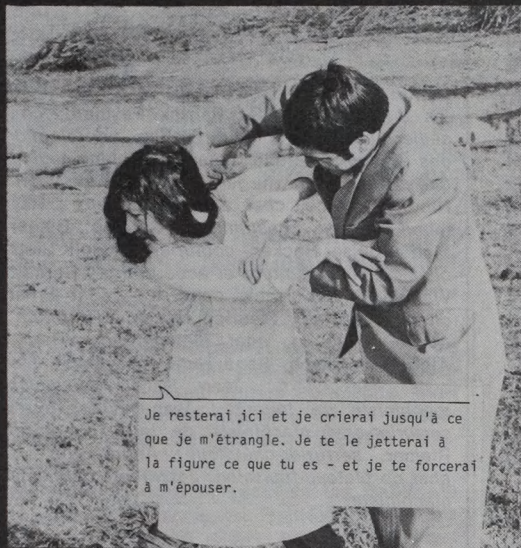
Non. Va-t-en.

Ne t'en va pas ! Je me ferais couper en petits morceaux pour toi, tu entends ! Et qu'est-ce que je vais devenir moi ? Tu n'as pas le droit de partir à cause de l'enfant !

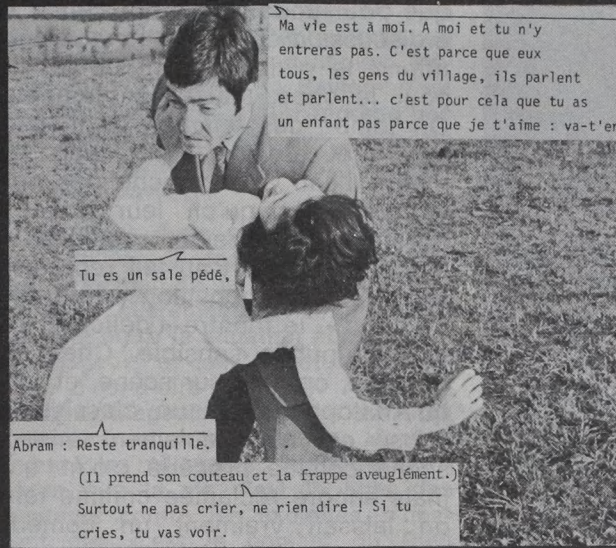
disent de toi au village ?

Abram : Oui.

Ne t'en va pas ! Je me ferais couper en petits morceaux pour toi, tu entends ! Et qu'est-ce que je vais devenir moi ? Tu n'as pas le droit de partir à cause de l'enfant !



Je resterai ici et je crierai jusqu'à ce que je m'étrangle. Je te le jetterai à la figure ce que tu es - et je te forcerai à m'épouser.



Tu es un sale pédé,

Abram : Reste tranquille.

(Il prend son couteau et la frappe aveuglément.)

Surtout ne pas crier, ne rien dire ! Si tu cries, tu vas voir.



Ne pas crier ! C'est l'enfant ! Mort aussi l'enfant ! Parce que c'est le mien, il faut qu'il sente son père.

(Tonka s'effondre. Mécaniquement il continue à frapper.)



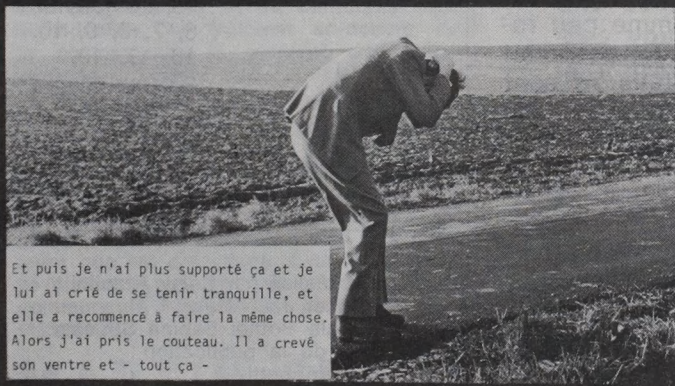
Qu'est-ce qu'il y a ?



(Il s'éloigne.)



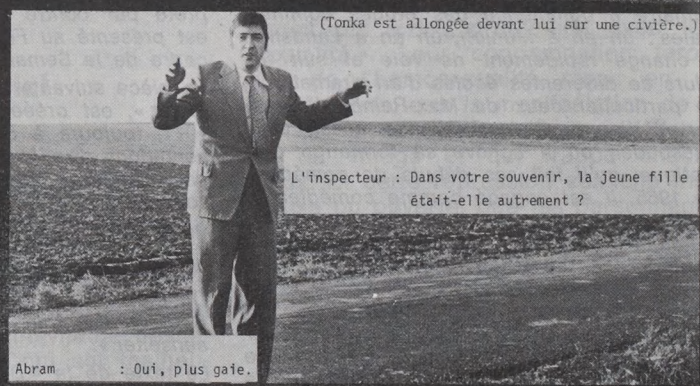
(Abram est arrêté par les gens du village et interrogé par l'inspecteur.)



Et puis je n'ai plus supporté ça et je lui ai crié de se tenir tranquille, et elle a recommencé à faire la même chose. Alors j'ai pris le couteau. Il a crevé son ventre et - tout ça -



J'ai couru longtemps, longtemps. Je me suis lavé les mains dans l'eau - On s'est seulement disputé.



(Tonka est allongée devant lui sur une civière.)

L'inspecteur : Dans votre souvenir, la jeune fille était-elle autrement ?

Abram : Oui, plus gaie.

QUELQUES SEQUENCES DE « SCENES DE CHASSE EN BAVIERE » A LA MANIERE D'UN ROMAN-PHOTO

Avec Michèle Foucher et Alain Rimoux. Photos : Sabine Strosser. Montage : Jean Haas.

# LA VIEILLE RÈGLE D'HONNÊTÉTÉ

par martin sperr

En tant que spectateur, je ne suis pas disposé à m'asseoir dans un théâtre où sont montrées des pièces que je pourrais aussi bien lire couché. Je veux donc, en tant qu'auteur, contribuer à ce que d'autres trouvent ces plaisirs qu'à mon avis seul le théâtre peut procurer.

Ce que j'attends du théâtre ? Voyons d'abord ce que je veux y faire. Pour ma part, je ne veux pas montrer ce qui est bon ou mauvais dans notre temps, c'est-à-dire — puisque le théâtre met en jeu des hommes — dans notre société, mais ce qui est à changer, ce qu'on doit et peut changer. C'est ainsi que je conçois — pour le moment — mon travail au théâtre. Quand je suis spectateur, je ne m'intéresse pas à l'opinion que l'auteur exprime en dialogues sur tel ou tel problème, mais au rapport des personnages entre eux, à leurs rapports avec l'action, à leurs opi-

nions, à la manière dont ils sont arrivés à ces opinions.

Si l'on part du point de vue que l'on écrit, construit, met en scène pour un public, on doit partir de ce qui est donné et connu, l'utiliser et le transformer pour rendre les transformations perceptibles au public. L'image de notre temps doit être compréhensible et vivante. Le théâtre doit donc être culinaire.

Le théâtre n'est pas de la littérature. La littérature doit être un moyen parmi d'autres. Comme le théâtre insère des hommes dans des processus, tout le reste (l'espace, le décor, la mise en scène) doit servir à concrétiser le déroulement de l'histoire ou de la situation que montrent les comédiens. (Dans la mesure où l'auteur est capable de sublimer son opinion dans l'action de la pièce et dans des personnages, et pas seulement dans des textes.) Actuelle-

ment, on tend à donner au mouvement et à l'espace la priorité sur la situation et sur les dialogues, alors que l'un et l'autre ne sont en fait que des moyens pour éclairer le dialogue et les situations. Je crois que le travail théâtral d'aujourd'hui sous-estime les comédiens.

Le théâtre devient de plus en plus le dépôt stérile d'un passé que nous n'avons pas su dominer. Et le passé devient ainsi un moyen commode d'éviter le présent. D'un autre côté, on mijote et on étale des excès et des perversions qui dépassent rarement la pure et simple exposition d'une cochonnerie. C'est le public lui-même qui provoque cette escalade de la sensation puisqu'il ne réagit plus au contenu des spectacles, mais à leur mode de fabrication. Il n'y a plus de confrontation intellectuelle qui pourrait rendre le théâtre, sous la pression du public, à sa destination d'institution morale.

Une bonne partie du public n'a pas dépassé encore le stade du théâtre de cour. Le théâtre fait partie de la vie mondaine comme une réception ou un thé dansant. Il n'est qu'une occasion de rencontre. Ce qui vient de la scène est consommé sans critique ou bien rejeté sans critique. Beaucoup de spectateurs ne vont pas au théâtre pour s'édifier mais — en exagérant un peu — pour trouver des sujets de conversation à l'entracte. De cette nécessité, les théâtres ont fait un vice en inventant le « théâtre de choc » qui n'est fait que pour choquer et qui donne lieu

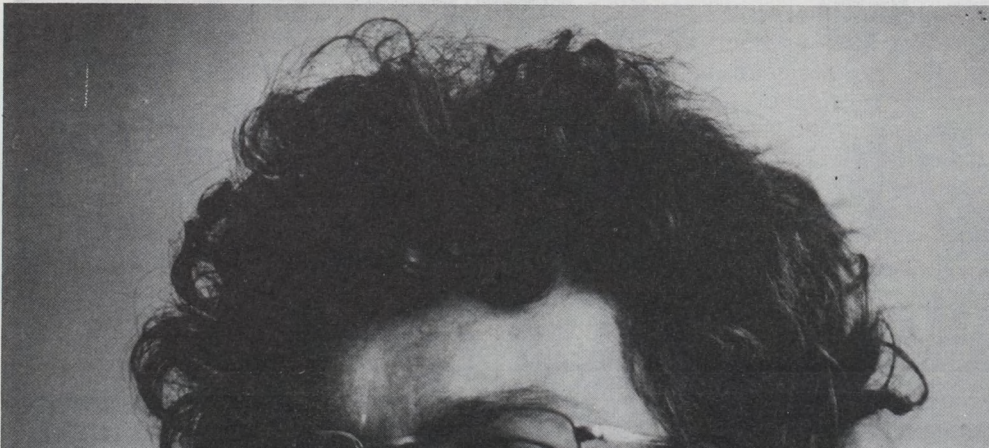
## SCÈNES DE CHASSE EN BAVIÈRE générique

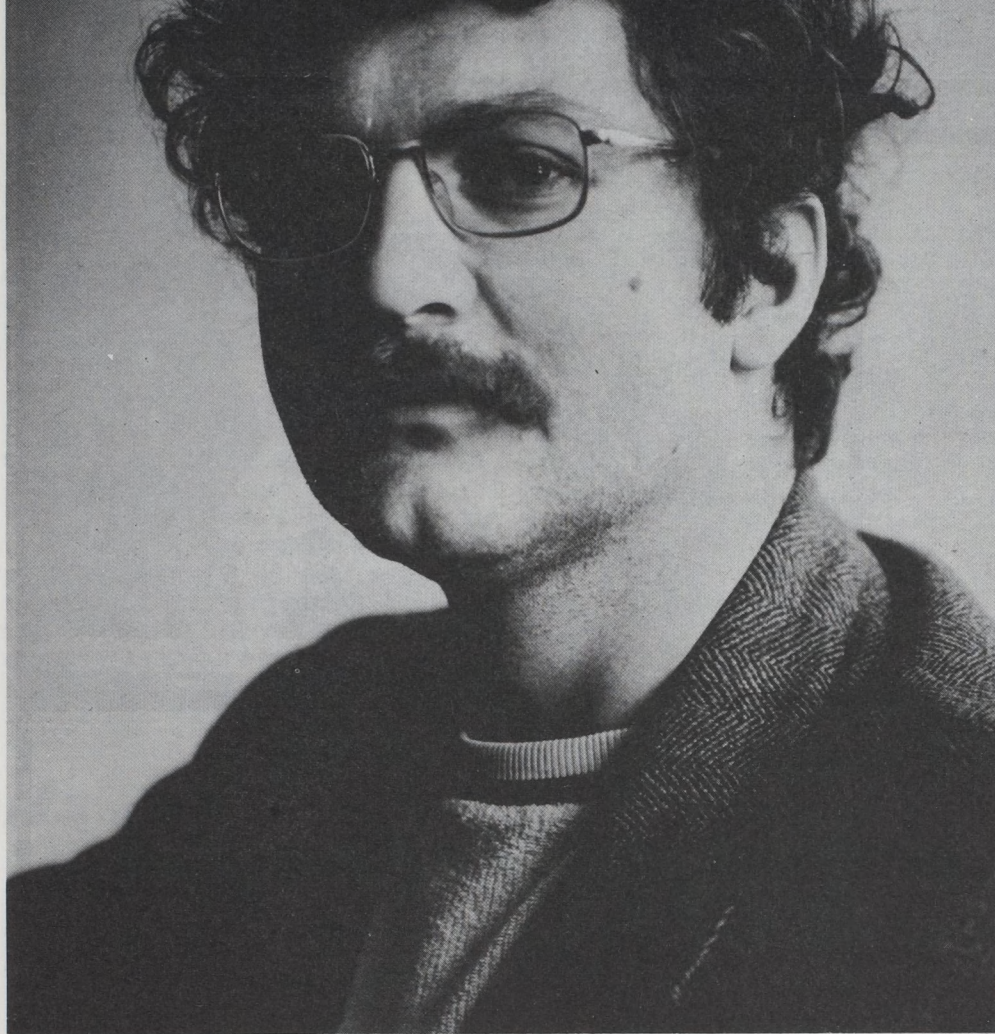
*Auteur :* Martin Sperr.  
*Texte français :* Michel Dubois.  
*Mise en scène :* Robert Gironès.  
*Dramaturgie :* Bernard Chartreux, Ginette Herry, Gaston Jung.  
*Décors et costumes :* Danièle Rozier.  
*Musique :* André Roos.  
*Assistant à la mise en scène :* Luis Varela.  
*Régisseur :* Jean-Michel Jung.  
*Première représentation par le TNS (création en France) :*  
15 janvier 1973 à Strasbourg.

Personnages et interprètes  
(par ordre d'entrée en scène) :

*Barbara,* Dominique Dullin  
*Knocherl,* Guy Naigeon  
*La femme du réfugié,* Eve de Cantellaue

*Georg,* Pierre Bâton  
*Christine,* Jeanne Redard  
*Zenta,* Jane Martel  
*Le maire,* Jean Schmitt  
*Le curé,* Marc Imbert  
*Max,* Gérard Chaillou  
*Maria,* Suzy Rambaud  
*Volker,* Jean-Paul Wenzel  
*Rovo,* Christian Drillaud  
*La bouchère,* Renée Cousseau  
*L'intermédiaire,* Alain Couvreur  
*Paula,* Moni Grego  
*Abram,* Alain Rimoux  
*Tonka,* Michèle Foucher  
*Anton,* Claude Gaignaire  
*1<sup>er</sup> garçon,* Alain Couvreur  
*2<sup>e</sup> garçon,* Lucette Scotti





## MARTIN SPERR biographie

Martin Sperr est né le 14 septembre 1944 à Steinberg, en Bavière. A la sortie de l'école primaire il commence des études commerciales : un an à Munich, un an à Landshut. Il change rapidement de voie et suit les cours de différentes écoles d'art dramatique, en particulier ceux du Max-Reinhardt-Seminar à Vienne. C'est à Vienne aussi, et à Wiesbaden où il achève sa formation dramatique, qu'il fait ses débuts de comédien. En 1965, il est engagé comme comédien et metteur en scène assistant à Brême où sa première pièce, Scènes de chasse en Bavière (« Jagdszenen aus Niederbayern ») sera créée l'année suivante. Le deuxième volet de sa Trilogie bavaroise « Landshuter Erzählungen », est joué en 1967 à Munich. Avec Peter Zadek, qui la met en scène la même année à Brême, il travaille à une adaptation de Mesure pour mesure de Shakespeare.

En 1969, Peter Fleischmann tourne Scènes

de chasse en Bavière. Sperr ne participe pas à l'élaboration du scénario, mais interprète par contre le rôle d'Abram. Le film est présenté au Festival de Cannes dans le cadre de la Semaine de la critique.

La pièce suivante de Martin Sperr, « Koralle Meier », est créée en 1970 à Stuttgart. En 1971, toujours à Stuttgart, premières représentations de « Münchner Freiheit », qui clôt sa « Trilogie ». En 1971 encore, il écrit une adaptation de la Mégère apprivoisée de Shakespeare (« Die Kunst der Zähmung ») et le scénario d'un film pour la télévision, « Der Räuber Matthias Kneissl ».

Du thème de Scènes de chasse en Bavière, Sperr a tiré une nouvelle, « Jagd auf Aussenseiter ».

Le texte de la « Bayrische Trilogie » a paru en 1972 aux éditions Suhrkamp.

La traduction française de Scènes de chasse en Bavière a été publiée par L'Arche.

mais — en exagérant un peu — pour trouver des sujets de conversation à l'entracte. De cette nécessité, les théâtres ont fait un vice en inventant le « théâtre de choc » qui n'est fait que pour choquer, et qui donne lieu à discussion et indignation. Le public attend le plaisir délicat ou le choc pour le choc, mais pas l'honnêteté. On tombe des femmes, et la chose est « délicatement » indiquée pour mettre l'eau à la bouche des spectateurs, sans qu'on leur donne la possibilité de prendre quelque distance par rapport au fait représenté. C'est là, par opposition au « théâtre de choc », le théâtre « délicat », destiné au public sensible. Chez Aristophane, on chie sur scène, et parce qu'Aristophane est un classique, la chose est non seulement mise en scène comme procédé comique, mais encore réclamée comme tel. Si on laissait vraiment un comédien chier sur scène, de manière tout à fait naturaliste, cela produirait un choc bien plus grand que ces pelotages de seins et ces égarements de mains sous les jupes qui, selon une convention usée jusqu'à la corde, sont censés exprimer la passion, alors qu'ils ne visent qu'à flatter la lubricité du public.

J'attends du théâtre l'honnêteté de chier vraiment au lieu de montrer de quelle manière amusante et délicate on peut éviter de le faire. Ce que j'attends de la scène comme de la salle, c'est de l'honnêteté et de la naïveté. Naturellement, le public est en droit de refuser certaines choses dans une représentation théâtrale. Mais je lui refuse le droit de rejeter certains événements comme peu ragoutants sans se demander pourquoi ils le sont, et comment ils se sont produits. Transformer l'aversion en œillères, au lieu de l'utiliser comme distance, n'est pas le droit du spectateur. Je souhaite avant tout un public ouvert, naïf, critique. Le public fait partie du théâtre. Ce que j'attends aussi, c'est qu'on ne considère pas le public comme « plutôt gênant ».

Il s'agit là, dans le fond, de très vieilles règles.

M. S. (1967)

Ensemble d'acteurs : Paul, Moni, Grego, Paula, Alain Rimoux, Abram, Alain Rimoux, Tonka, Michèle Foucher, Anton, Claude Gaignaire, 1<sup>er</sup> garçon, Alain Couvreur, 2<sup>e</sup> garçon, Lucette Scotti, L'officier américain, Jean-Michel Jung

Décors, costumes et accessoires réalisés dans les ateliers du TNS : Patrick Pavillard, conseiller technique ; Gérard Vix, coordination des travaux ; Bruno Lelait, assistant technique ; Raymond Burger, régisseur du son ; Nicole Galerne, chef d'atelier couture ; Raymond Bleger, costumier ; Carmen Bleger, Marie-Louise Hecker, couturières ; Rolf Dietz, chef d'atelier peinture et accessoires ; Bernard Waelde, Alfred Frank, peintres ; Edgar Ernst, chef électricien ; Maurice Hirsch, électricien ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie ; Alphonse Fritsch, René Hugel, Raymond Jacques, menuisiers ; Jean Sand, menuisier-machiniste de tournée ; Jean-Claude Poirel, serrurier-chef machiniste de tournée ; André Riemer, serrurier-chauffeur ; André Wimmer, chef de plateau-tapissier ; Jean-Pierre Soccoja, machiniste.

## LE SPECTACLE est présenté à :

AMIENS	2 mars
BESANÇON	21, 22 mars
CAEN	14, 15, 16, 17 mars
CHAUX-DE-FONDS	13 février
COLMAR	22, 23 janvier
DIJON	27 février
LONS-LE-SAUNIER	20 mars
METZ	22, 23 février
MONTBELIARD	2 février
MULHOUSE	6 mars
NANCY	26 février
NEVERS	30 janvier
ROUEN	1 <sup>er</sup> mars
STRASBOURG	15, 16, 17, 18, 19, 20 janvier ; 6, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 19, 20 février
THONVILLE	21 février
VEVEY	26 janvier

Ce calendrier est donné sous réserve de modifications.

Supplément réalisé par Rémy Azzolini, René Fugler et Jean Haas. Photos : Ursula Bothe, Sabine Strosser. Le directeur de la publication : André-Louis Périnetti. Tirage : 12.000 exemplaires sur les presses de l'IREG à Strasbourg. Dépôt légal : janvier 1973.