



COLLOQUE BRECHT

GROUPE DE RECHERCHE ET D'EXPÉRIMENTATION THÉÂTRE ENSEIGNEMENT

//
29
/
30
M
A
R
S

2
0
0
8

//

//
G
R
E
T
E

//

//
T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

« BRECHT AUJOURD'HUI »

SAMEDI 29 MARS - DIMANCHE 30 MARS 2008

COLLOQUE ORGANISÉ PAR
LE GRETE EN PARTENARIAT AVEC THÉÂTRE PROVISOIRE
THÉÂTRE DE LA MINOTERIE (9/11, rue d'Hozier - 13002 Marseille)

Ce thème :

- Pour interroger l'œuvre, originale, rebelle de Brecht qui résiste toujours et le théâtre d'aujourd'hui.

- Pour partager une expérience avec l'équipe artistique de la Compagnie Théâtre Provisoire qui monte *La Bonne âme du Setchouan* et avec d'autres compagnies qui ont monté des pièces de Brecht dans notre région : *Parnas* (Sainte Jeanne des Abattoirs), *L'Égrégore* (Grand'peur et misère du III^e Reich), *Théâtre provisoire* (Maître Puntila et son valet Matti, *La bonne âme du Setchouan* en répétition), *In Pulverem Reverteris* (La Mère) et des invités pour qui Brecht est intervenu dans le parcours artistique : *Jean-Claude Fall* (acteur et metteur en scène, directeur des Treize vents à Montpellier), *Jean-Pierre Vincent* (metteur en scène Studio Libre) et *Mirabelle Rousseau* et *Estelle Lesage* (Compagnie Toc-Paris).



Brecht - d'après Photo E.S.



//
29
/
30
M
A
R
S

Intervenants au colloque :

- Le GRETE
- Jean-Pierre VINCENT
- Théâtre Provisoire
- Danielle BRÉ
- Ivan ROMEUF
- Compagnie PARNAS
- Compagnie T.O.C.
- Jean-Claude FALL

Sur Bertolt Brecht :

- I - L' opinion de quelques metteurs en scène
- II - Brecht théoricien
- III - A propos de Brecht
- IV - Brecht et la Musique
- V - Relire Brecht aujourd'hui
- VI - Biographie

DÉROULEMENT DU COLLOQUE

2
0
0
8**SAMEDI 29 MARS 14h – 22h**

* Après midi

Accueil : 13h30**14h : Introduction :**

- **Mireille Grange**, Présidente du Grete :
* **Pourquoi un colloque "Brecht aujourd'hui" ?**
- «Jouer Brecht ce n'est pas seulement interpréter un texte, c'est transformer le théâtre» (Bernard Dort).
- Brecht poète, metteur en scène, théoricien, pédagogue a marqué l'histoire du théâtre du XX^e siècle. Qu'en est -t-il de son oeuvre en ce début de XXI siècle ?

//
G
R
E
T
E

- **Jean-Pierre Vincent** du Studio Libre :
* **"Brecht. La matière du Théâtre".**
* **"Du "brechtisme" des années 60 au Bond d'aujourd'hui, une vie dans le théâtre du concret"**

15h30 - 19h15 : Brecht et nous

- * **Table ronde «Monter Brecht aujourd'hui ?»**
animée par Danielle Bré et Mireille Grange.

Deux questions :

- Pourquoi avez vous monté Brecht ?
- Comment l'avez vous abordé tant du point de vue des contenus que du point de vue des formes sachant que l'oeuvre de Brecht est liée à une époque, à une actualité historique et esthétique

//
T
H
É
Â
T
R
E

Avec la participation de Compagnies qui ont monté Brecht dans notre région: Théâtre Provisoire avec Pierrette Monticelli et Haim Menahem, Compagnie Parnas avec Catherine Marnas et Maud Narboni, L'Égrégore avec Ivan Romeuf, In Pulverem Reverteris avec Danièle Bré, et Compagnie Toc-Paris avec Mirabelle Rousseau et Estelle Lesage.

* **Pause**

* **17h45 : Danielle Bré**, universitaire, metteur en scène, directrice artistique du Théâtre Vitez.

* **«Brecht...tout sauf du dogmatisme»**

Je tenterai de replacer les images convenues de l'oeuvre de Brecht dans un contexte moins culturel et scolaire et plus en prise avec les enjeux de la pratique théâtrale de son époque et de la nôtre. Au croisement de l'écriture dramatique, d'une pratique de mise en scène enracinée dans l'animation d'une équipe de production, d'une prise de position dans le champ de relations entre l'art, la politique et l'histoire, l'oeuvre de Brecht est un ensemble mouvant et porteur de contradictions qui, de ce fait est un corps fécond, pour les gens de théâtre et les spectateurs.

Elle est un exemple qui peut en particulier éclairer les rapports théorie-pratique dans l'art du théâtre.

//
P
R
O
V
I
S
O
I
R
E***Débat public :**

Qu'attendre du théâtre aujourd'hui ?

* **18h30 : carte blanche à la jeune Cie TOC** qui a monté Brecht:

L'Exception et la règle, Turandot ou le congrès des blanchisseurs

* **19h15:**

Une restauration rapide sera possible au bar de la Minoterie.

* **Soirée**

20h : "Le Cabaret de Bertolt (Brecht à la Joliette)"
avec Théâtre Provisoire et les musiciens du Triptyque.

DIMANCHE 30 MARS 9h30 – 18h* **Matin****9h30 - 12h30 : Approcher Brecht par le jeu :**

Quatre Ateliers pratiques : la situation et le point de vue (rendre crédible une situation et lisible un point de vue).

I - Haim Menahem : "distantier" la situation par la multiplication des acteurs sur un personnage (extrait de *l'Opéra de Quat' sous*).

II - Pierrette Monticelli : *Casser le convenu de la situation par un travail rythmique* (extrait de *la Noce chez les petits bourgeois*).

III - Ivan Romeuf : *l'acteur et le chœur* (extrait de *Grand'peur et misère du III^e Reich*)

IV - Compagnie Toc: *atelier Turandot (sous réserve)*

* **Pique nique apporté par les participants****Intervention de l'atelier Théâtre de La Minoterie.*** **Après midi****14h15 - 18h : "Aborder le jeu d'acteur et la musique chez Brecht ?"**

- **Table ronde "Votre vision du jeu brechtien et votre expérience personnelle du jeu et de la direction d'acteur ?"**

animée par Danielle Bré et Mireille Grange

Avec Jean-Claude Fall, les Compagnies Toc-Paris, L'Égrégore, Théâtre Provisoire, David Rueff musicien.

- *Rencontre avec «La Bonne âme du Se-Tchouan» et l'équipe artistique de Théâtre Provisoire.*

- **Débat :**- **Mireille Grange**

Question : le théâtre demain /Chaos/Utopie ?

- **Synthèse du colloque : Danielle Bré**



//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

LES INTERVENANTS
AU COLLOQUE

- Le GRETE
- Jean-Pierre VINCENT
- THÉÂTRE PROVISOIRE
- Danielle BRÉ
- Ivan ROMEUF
- Compagnie PARNAS
- Compagnie T.O.C.
- Jean-Claude FALL

LE THÉÂTRE
OBSESSIONNEL COMPULSIF

Le T.O.C. est une compagnie (...) depuis 1999, qui regroupe une dizaine d'artistes ayant tous suivis une formation dans le spectacle, qu'elle soit technique ou artistique. La diversité des parcours de ses membres donne à la compagnie une identité mixte, qui entraîne une approche collective de la pratique théâtrale : la dramaturgie et la pensée du spectacle y sont de la responsabilité de tous. (...) pendant ses années universitaires, la compagnie a créé des spectacles qui interrogeaient le rapport de la théorie à la pratique (*L'Exception et la règle de Brecht*), elle a monté du théâtre surréaliste (*Le jet de sang d'Artaud, Entrée Libre de Vitrac*), investi des espaces réels (galerie, bibliothèque, parvis, amphithéâtre) et développé une recherche sur l'esthétique de la conférence (*Les tables tournantes d'Hugo, Les Mémoires d'un névropathe de Schreber, le Cut-up de Burroughs*). Ces deux dernières années, le TOC a mené un chantier sur un manifeste de Burroughs (*Révolution électronique*), monté une conférence de Gertrude Stein : *La composition comme explication*, des manifestes de Kurt Schwitters et Elfriede Jelinek et un fragment de Kleist : *Robert Guiscard*. récemment *Turandot*. Notre démarche théâtrale se concentre autour d'une interrogation sur l'apport de la pensée sous sa forme théorique à la pratique théâtrale. Nous travaillons sur des pièces parfois inachevées ou fragmentaires, ainsi que sur des textes non théâtraux. Que notre théâtre se fasse dans les salles de spectacles ou bien en dehors, le rapport scène salle y est toujours une préoccupation constante. Nous élaborons dans chaque spectacle une 'dramaturgie spatiale' qui entraîne la constitution de l'espace en dispositif. L'écriture est considérée comme un processus, et la dramaturgie comme une confrontation entre le texte-matériau et le présent de la représentation.

Turandot ou le Congrès des blanchisseurs
Intentions
Il y a huit ans nous montions

notre premier spectacle, *L'Exception et la règle*. Depuis, la démarche didactique de Brecht est restée inscrite dans notre travail dans le rapport scène salle et dans le parti pris que nous avons de toujours montrer le théâtre en train de se faire, de rendre visible le processus de travail à l'intérieur de la représentation. Malgré notre intérêt pour les pièces didactiques et la période 'expressionniste' de Brecht, nous avons choisi cette pièce du vieux Brecht, plus proche par sa cruauté et son irrévérence de notre état d'esprit actuel.

Turandot est la dernière pièce de Brecht, restée en partie inachevée : elle traite de la marchandisation de la pensée et des opinions, de la 'vente des idées'. Dans *Turandot* (...) Brecht s'interroge sur le phénomène de la langue de bois et sur l'inefficacité de la pensée intellectuelle dans une société capitaliste décomplexée. Le texte, dans son inachèvement, rend compte et témoigne d'un chaos théorique total. Pour nous, la question est à la fois comment hériter de cette interrogation et comment faire usage de cette forme théâtrale aujourd'hui ?

La représentation se constitue comme une expérience dramaturgique collective, un théâtre-brouillon dans lequel on joue vite et mal. Huit comédiens jouent les soixante-dix-sept personnages dans un décor de cour de récréation. On s'interrompt, on biffe, on commente, on change d'avis, on reprend.

Turandot a été créé au Théâtre Antoine Vitez d'Aix en Provence dans le cadre d'une aide à la maquette de la DMDTS (en janvier 2007). Le spectacle a été présenté à la Maison Heinrich Heine à Paris en juin 2007. Les répétitions reprendront au Collectif 12 de Mantes la jolie en avril 2008 et le spectacle y sera joué en mai. Les répétitions et les représentations ont suscité une intervention dans le cadre du Colloque Brecht et la théorie dramatique organisé par Marielle Silhouette en janvier 2008, ainsi qu'un atelier avec les Master 1 de l'Université de Provence, un atelier de théâtre amateur et des rencontres avec les lycéens au Collectif 12 de Mantes la jolie (courant 2007 et 2008).

Mirabelle ROUSSEAU,

28 ans, metteur en scène Formée à l'Université de Paris X, en maîtrise d'Arts du spectacle puis en DESS de Dramaturgie - mise en scène (promotion 2004). Elle est réserviste à l'institut Nomade de la mise en scène. Assistante à la mise en scène avec Bernard Sobel (*Don, mécènes et adorateurs d'Ostrovski, Troilus et Cressida de Shakespeare, Un homme est un homme de Brecht, Et qui pourrait tout raconter d'Eschyle et Guan Hanqing, Le Juf de Malte de Marlowe et La Tragédie Optimiste de Vichnevski*). Elle a été stagiaire à la mise en scène avec Jacques Rebotier et la Cie voQue sur *Zoo Musicale et Le Théâtre des Questions*. Elle a travaillé avec le Collège de Pataphysique en régie-plateau et comme marionnettiste : *Vive la France !*, F. Nohin et C. Terrasse, *Les Silènes*, H.-D. Grabbe, A. Jarry et C. Terrasse. Elle a été assistante à la mise en scène sur *Stalingrad* d'Eric Da Silva (Cie l'Emballage Théâtre) et sur *Face au mur* avec Julien Fiséra (Festival Frictions 2006) Elle a été stagiaire en machinerie plateau sur plusieurs spectacles de Roméo Castellucci depuis 2002. Mirabelle a participé à la création de la compagnie et travaille depuis à l'élaboration de tous les spectacles du T.O.C..

Estelle LESAGE,

28 ans, comédienne Formée à l'Université de Paris X, en Maîtrise d'Arts du Spectacle. Elle a travaillé avec Nicolas Fleury (*Lysistrata*), Richard Sammut (*Big Bang*), Catherine Boscowitz (*La dépouille du serpent et Les 7 possibilités du train 713 en partance d'Auchwitz*), Jean-Pierre Vincent (*Lorenzaccio*), Bernard Sobel (*La Tragédie optimiste*) et avec l'Emballage Théâtre (*Peer Gynt*), en tant que comédienne. Elle a été assistante à la mise en scène d'Eric Da Silva sur *Stalingrad* et de Delphine Eliet sur *La banalité de l'ordinaire* ou petit organon pour l'insoumission. Avec le Collectif 12 de Mantes-la-jolie, elle a participé aux spectacles : *Dehors* de Tom Murphy, *Mère courage et L'Enfant d'éléphant*, « *Mantes-roule- des- mécaniques* », « *La Voiture Lycra* », RN 2000. Estelle a joué dans tous les spectacles du T.O.C., et a participé à la création de la compagnie. Elle y sévit depuis au plateau, en dramaturgie et en administration.



//
29
/
30
M
A
R
S

2
0
0
8

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

La Compagnie THÉÂTRE PROVISOIRE

Fondée en 1982, La Cie Théâtre Provisoire est alors composée de Pierrette Monticelli, Haïm Menahem et Guy Robert. Forte de la vitalité et de l'engagement de ses membres, elle crée, trois ans plus tard, le théâtre de la Minoterie. Le lieu et la compagnie s'inscrivent dans le même projet artistique : favoriser la création artistique sous toutes ses formes, les lectures de textes contemporains et les rencontres publiques avec les auteurs de ces textes.

Créations récentes

1994 : Inventaires de Philippe Minyana Mise en scène : Joëlle Cattino
1995 : Autour de Martial de Serge Valletti Mise en scène : Haïm Menahem
1996 : Les Gens comme nous ne se perdent nulle part d'après S. Aleikhem - adaptation de Guy Robert Mise en scène : Haïm Menahem
1997 : La Nébuleuse du crabe de Eric Chevillard - adaptation de Guy Robert Mise en scène : Haïm Menahem
1998 : Ecriture et théâtre en jeu de Brigitte Athéa, Michel Bellier, Hubert Colas, François Cervantes, Paul Fructus, Claudine Galéa, Philippe Minyana, Jean-Yves Picq Co-mise en scène : Pierrette Monticelli / Haïm Menahem
1999 : Noé, le deuxième déluge de et par Haïm Menahem; Donc de Jean-Yves Picq Mise en scène : Pierrette Monticelli
2001 : Round about le théâtre de Guy Robert Mise en scène : Haïm Menahem
2002 : On attend le retour d'Alice de Haïm Menahem Mise en scène de l'auteur
2003 : Tous les hommes naissent de E. Corman, E. Durif, J. Jouanneau, P. Minyana, J.-M. Ribes et Guy Robert) Mise en scène Pierrette Monticelli
2004 : La femme changée en bûche de Marie NDiaye Mise en espace : Pierrette Monticelli / Musique : Dominique Bouzon
2005 : Coeur de chien au musée-théâtre Boulgakov de Haïm Menahem Mise en scène de l'auteur
2007 : Music-Hall de Jean-Luc Lagarce Mise en scène de George Appaix

Projet Brecht

L'idée est de construire un spectacle autour de trois pièces de Bertolt Brecht — *La Bonne âme du Se Tchouan*, *La Noce chez les petits*

bourgeois et *L'Opéra de quat'sous* — lesquelles seront jouées dans un même lieu, même décor évolutif, successivement et par la même équipe.

La proposition est ambitieuse. Il s'agit là de mettre en place, de façon hebdomadaire, un premier cycle de représentations doubles (*La Bonne âme du Se Tchouan* + *La Noce chez les petits bourgeois*). Le deuxième cycle consistera en de gargantuesques représentations conjuguant trois pièces en une soirée (*La Bonne âme du Se Tchouan* + *La Noce chez les petits bourgeois* + *L'Opéra de quat'sous*).

L'équipe

- Douze comédiens que nous suivrons d'une pièce à l'autre, tissant un fil conducteur au travers de leur présence sur scène en tant que personnages mais aussi en tant que garçons de piste, serveuses, déménageurs etc... Ils assureront la liaison entre les pièces et les entractes, le spectacle et les spectateurs ;
- Trois musiciens, des chanteurs et chanteuses (principalement sur *L'Opéra de quat'sous*) parties prenantes du jeu scénique.

La mise en scène

Lecture toute personnelle de Haïm Menahem, voici l'interprétation nouvelle mouture de la fameuse "distanciation brechtienne" : drolatique et hors normes. Portée par la mise en musique, la mobilité des êtres et des choses, des êtres sur les choses, des êtres derrière les choses, des choses sans les êtres rythme la mise en scène, d'accélération en décélération. Mouvement toujours dans cette vision démultipliée du couple que nous offre *La Noce chez les petits bourgeois*, source, gageons-le, de maintes surprises. Quant au décor, elliptique et escamotable, il sert de support au jeu des acteurs par intermittences. La musique

La répartition des musiciens et des instruments à vent sur scène ou alentour intègre la partie musicale à la narration... De même, chanteurs et chanteuses, se voient poussés vers le jeu d'acteur selon les besoins scénographiques (notamment sur *L'Opéra de quat'sous*) : entre l'interprétation des partitions instrumentales et chantées de K.Weill et la scénarisation des intermèdes égrainant le spectacle, leur présence n'aura rien d'anecdotique.



Pierrette MONTICELLI

Actrice, metteur en scène, co-directrice artistique du Théâtre de La Minoterie et Théâtre Provisoire.

Haïm MENAHEM

Acteur, metteur en scène, co-directeur artistique du Théâtre de La Minoterie et Théâtre Provisoire.

« Brecht est sûrement l'auteur qui se rapproche le plus de ma sensibilité, du style de théâtre qui caractérise parfois les mises en scène de la Cie.

S'il n'est pas l'auteur que nous avons le plus monté (il n'y en a aucun), il n'en reste pas moins que la pièce de Brecht "*Maître Puntilla et son valet Matti*" créée en 1988 a été certainement l'une des plus enthousiasmantes dans son élaboration, dans sa construction, dans le jeu, et a contribué sans aucun doute à ouvrir un chemin sur lequel je continue à me construire théâtralement.

Son approche du jeu de l'acteur, le rapport à la société et celui de la relation au public, sans oublier son écriture, me nourrissent dans d'autres aventures artistiques... Et si nous devons faire un flash back sur nos productions, on y décèlerait les points forts de ce théâtre que Brecht pratiquait.

C'est du moins, ce que j'aime à penser ! »
Haïm Menahem





//
29
/
30
M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

La Compagnie PARNAS

En 1986, Catherine Marnas fonde la Compagnie Parnas avec Claude Poinas afin de créer son premier spectacle Rashomon d'Akutagawa Ryunosuke.

Depuis ses débuts, la Compagnie Parnas s'est presque exclusivement dédiée au répertoire contemporain en faisant le choix de parler d'aujourd'hui avec des paroles d'aujourd'hui : auteurs vivants ou morts (Copi, Dubillard, Koltès, Pasolini, Valletti, Frisch, Olivier Py, Rebotier...). Le choix de parler de « notre » monde consiste aussi à explorer différents matériaux comme les scénaris de cinéma, les collages de textes, le son, la musique... Ainsi les petites et les grandes formes théâtrales cohabitent dans le travail de la Compagnie comme le prônait Antoine Vitez, il s'agit de « faire théâtre de tout ».

Diversité des formes et des langages et aussi diversité des lieux. Installée à Marseille depuis 1997, la Compagnie rayonne sur la Région PACA où elle est très investie. Elle tourne aussi dans les autres régions françaises, à Paris et travaille régulièrement avec l'Amérique Latine (Mexique, création en juillet 2008, au Brésil, du *Retour au Désert* de Bernard - Marie Koltès. ...).

L'autre singularité de la Compagnie Parnas est d'avoir initié en 2005 un projet de mutualisation en collaboration avec des théâtres partenaires de la Région PACA (Gap, Martigues, Cavaillon). Ce projet s'appuie sur une troupe de cinq comédiens permanents réunis autour de Catherine Marnas et rejoints par d'autres compagnons fidèles comme le scénographe, la costumière... Tous engagés à faire vivre le répertoire de la Compagnie et aussi à travailler au quotidien sur le territoire, à chercher ensemble et à démultiplier les rencontres avec les publics.

La Compagnie créera *Le Crabe et le Hanneton*, un spectacle de rue pour Le Théâtre La Passerelle-Gap dans le cadre de Cité Cirque en mai 2008.

Sainte Jeanne des abattoirs

Pierpont Mauler, roi de la viande et magnat de la conserve, veut se débarrasser de ses concurrents en les entraînant à la faillite, ce

qui a pour effet «secondaire» d'accroître le chômage et le désespoir des travailleurs. Membre des Chapeaux Noirs, Jeanne Dark croit à la pitié, elle entend faire appel aux bons sentiments pour soulager la misère des travailleurs de Chicago. A l'occasion de la visite des abattoirs à laquelle l'invite (...)

(...) d'ordre uniquement spirituel, elle se fait la complice involontaire des industriels. Elle chasse les «marchands du temple» et du même coup perd son emploi. A Jeanne qui veut rester neutre est confié un message qui doit entraîner dans la grève une autre usine, mais les doutes l'assaillent en cours de route et elle déserte : la violence n'est-elle pas mauvaise en soi ? C'est l'échec de la grève générale, tandis que Mauler triomphe : il a monopolisé le marché. Jeanne, à l'agonie (...)

Pour une certaine pièce de théâtre j'avais besoin comme arrière plan de la bourse aux céréales de Chicago. Je pensais, grâce à quelques questions auprès de spécialistes et de praticiens pouvoir me procurer rapidement les connaissances nécessaires. La chose tourna autrement. Personne, ni certains économistes connus ni les hommes d'affaires, personne n'a pu m'expliquer suffisamment les mécanismes de la Bourse aux céréales. J'en retirai l'impression que ces mécanismes étaient tout bonnement inexplicables, ce qui veut dire non saisissables par la raison, ce qui veut dire encore simplement déraisonnables. La façon dont les céréales du monde entier étaient réparties était tout bonnement inconcevable (...).

B.B.

Catherine MARNAS
metteur en scène de la
Compagnie Parnas

Tout en étant comédienne, elle obtient une maîtrise de Lettres Modernes et un D.E.A. de Sémiologie Théâtrale.

Assistante et collaboratrice d'Antoine Vitez, puis de Georges Lavaudant jusqu'en 1994.

Elle crée sa première mise en scène en 1986.

Elle a été professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris de 1998 à 2001 et a obtenu en 1999 le Grand Prix National du Ministère de la Culture, catégorie "jeune talent" des Arts du Spectacle Vivant.

" Écrite en 1930, "Sainte Jeanne des abattoirs" est fortement inscrite dans le contexte de la crise boursière de l'époque. Ce qui était alors vrai pour un pays l'est aujourd'hui à l'échelle de la planète, les entreprises ont changé mais les mécanismes financiers et commerciaux sont les mêmes. Malgré cela, mettre en scène la pièce soixante-quinze ans plus tard pose le problème de l' "actualité": du langage, des person- nages, des situations, de l'écriture...

Comment la forme peut-elle abolir la distance (sans jeu de mots s'agissant de Brecht) imposée par l'Histoire ? "

C.M.

Maud NARBONI
comédienne permanente de
la Compagnie Parnas



//
29
/
30
M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Jean-Claude FALL

Comédien, metteur en scène directeur du Théâtre des Treize Vents - Centre Dramatique National de Montpellier Languedoc-Roussillon

Après avoir été directeur de compagnie, Jean-Claude Fall fonde en 1982 le Théâtre de la Bastille. Il le dirigera jusqu'en 1988, consacrant ce lieu à la création et l'émergence théâtrale et chorégraphique. En 1989, il est nommé directeur du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis où il décide d'accueillir des compagnies en résidence : celle de Stanislas Nordey, la compagnie de Catherine Anne, Les Lucioles, etc. Depuis 1998, il dirige le Théâtre des Treize Vents. Il crée au CDN une troupe de comédiens permanents (sept, aujourd'hui) et accueille également une compagnie en résidence : d'abord la compagnie Labyrinthes, dirigée par Jean Marc Bourg, puis la compagnie Tire pas la Nappe et son jeune auteur Marion Aubert, enfin Adesso e Sempre dirigée par Julien Bouffier. Au Théâtre des Treize Vents, il a mis en place 2 festivals, l'un consacré aux écritures contemporaines Oktobre, et le second, destiné au jeune public *Saperlipopette voilà Enfantillages !.*

Depuis 1974, date de sa première création (avec Philippe Adrien), Jean Claude Fall a mis en scène une soixantaine de spectacles pour le théâtre et l'opéra. Ses choix de textes favorisent le débat historique et de société, sa démarche artistique s'attache à la responsabilité de la prise de parole publique qu'est la représentation.

Au théâtre, en dehors de quelques incursions du côté du répertoire classique (Sénèque et Shakespeare), il privilégie les textes du 20ème siècle. Il met en scène, entre autres, des oeuvres de Maxime Gorki, Franz Kafka, Tennessee Williams, Heiner Müller, Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil. En 1982, il est le premier à porter à la scène un texte de Jean-Luc Lagarce : Le voyage de Mme Knipper vers la Prusse orientale. Il monte le très beau Still life d'Emily Mann (création Avignon 1984), plusieurs pièces de Peter Handke dont *Par les villages* en 1988. Plus récemment, il met en scène : Jon Fosse, Felix Mitterer (création en France en 2003), Emmanuel Darley.

Cependant, ses auteurs « de coeur » restent : Tchekhov (il a monté *Ivanov*, *Platonov*, *Les Trois sœurs* qu'il met en scène en 1990 puis en 2000, *Oncle Vanja*), Samuel Beckett (*Fin de partie*, *Comédie*, *Pas moi*, *Têtes mortes*, *Textes pour rien*, *Pas là*, *Dis Joe*) et enfin Bertolt Brecht (*Grand'peur et misère du IIIème Reich*, *L'exception et la règle*, *Le Procès de Jeanne d'Arc*, *l'Opéra de quat'sous*, *La Décision* - création en France, Avignon 2002 -, *Jean la Chance* - création en France mars 2006).

Kurt Weil

"Il faut écrire une musique susceptible d'être chantée par des acteurs, donc des musiciens amateurs. Mais ce qui apparaît d'abord comme une limitation s'avère au cours du travail un enrichissement considérable. C'est la réalisation d'une mélodie compréhensible et évidente qui rend possible ce qui est réussi dans L'opéra de quat sous: la création d'un nouveau genre de théâtre musical."

Le Monde de la Musique, Oct. 1995

Les mises en scène de pièces de Bertold Brecht

1975 - GRAND'PEUR ET MISERE DU IIIème REICH co-mise en scène avec Ph. Arien.

1981 - L'EXCEPTION ET La regèle

1993 - LE PROCES DE JEANNE D'ARC d'après Brecht/Seghers et Péguy

1998 - L' OPERA DE QUAT'SOUS

2002 - LA DECISION /MAUSER Bertolt Brecht/Heiner Müller

2006 - JEAN LA CHANCE (spectacle nommé aux Molières 2007)

2007 - BRECHT CABARET, Bertolt Brecht/Kurt Weill/Hans Eisler

UN OPERA VRAIMENT DE QUAT'SOUS

(...)

Ma préférence va à son théâtre didactique. J'ai choisi plusieurs de ces pièces lors de stages. En y travaillant on découvre que ce n'est pas du tout simpliste, pas manichéen, personne n'est tout bon ou tout méchant. Les questions posées sont d'une extraordinaire complexité, tous les personnages ont des raisons d'agir comme ils le font. Aux questions posées il n'y a pas de réponse qui s'impose. Prenez *Celui qui dit oui, celui qui dit non* ou *L'importance d'être d'accord*. Dans une analyse en profondeur on se trouve devant des problèmes presque insondables.

Jean-Claude FALL

Bertolt Brecht

Théâtre en Europe - Août/Sept.2000





//
29
/
30
M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Compagnie L'EGREGORE

La compagnie L'EGREGORE est constituée :
- d'acteurs unissant plusieurs disciplines artistiques : théâtrales, chorégraphiques, marionnettiques et dynamique clownesque,
- de metteurs en scène
- et d'un auteur dramatique.

Depuis plusieurs années l'Egrégore a inscrit son travail de recherche et de création dans la durée : chaque projet artistique a fait l'objet d'un temps très important de répétitions ainsi que d'une longue exploitation en représentations. En outre, la réflexion a souvent été menée en terme de cycle, de projet artistique (« Le théâtre et la guerre », « l'amour est une région bien intéressante »...).

Chacune de nos créations est le fruit d'une réflexion sur les choix artistiques, bien évidemment, mais également sur leur lien avec notre monde contemporain.

C'est donc à ce titre que nous nous proposons pour les années à venir de mener un projet artistique autour de toute l'œuvre d'Anton Tchekhov, projet qui ne peut être considéré comme une unique mise en scène mais plutôt comme un ensemble de créations singulières. Notre volonté est également de décliner diverses formes théâtrales autour d'un même auteur ou d'un même thème.

Parallèlement à ce projet de longue haleine, l'Egrégore entend également continuer son travail de recherche et de création autour du théâtre contemporain (création en 2006 de « ils seront bientôt là, les hommes ? » de Michel Bellier).

Pour la Compagnie, chercher à définir la place de l'artiste dans la cité est indissociable de son travail de création. Ce sont les deux grandes composantes de sa recherche.

Ainsi nous poursuivons notre travail pédagogique et politique (politique étant toujours entendu dans son sens littéral « vie de la cité ») : stages, ateliers, lectures-débat, conférences, répétitions publiques... En favorisant ces rencontres avec le public, il s'agit

de nous interroger, public et artistes, sur les résonances des actes artistiques dans le monde social et politique d'aujourd'hui.

Cette possibilité de travail nous est donnée grâce à la composition artistique de la Compagnie. En effet depuis plusieurs années nous travaillons en compagnie, c'est à dire en réunion d'artistes allant dans la même direction.

Ivan ROMEUF

comédien - metteur en scène

Depuis 1968, son parcours théâtral est riche de plus de cent cinquante pièces du répertoire classique et contemporain qu'il a jouées, mises en scène, écrites ou pour lesquelles il a conçu décor et éclairage. Après des rencontres à Châtillon sur Chalaronne, la participation au Théâtre du Cri (Michel Véricel) un passage entre 70 et 72 au conservatoire de Lyon (classe Jeannine Berdin) des études à la rue Blanche (Classe de Michel Favory) et au Conservatoire (classe A. Vitez) a travaillé à la Comédie Française (Jean Laurent Cochet), avec Robert Hossein sur plusieurs spectacles (*Crime et Châtiment - Potemkine - Le procès de Jeanne d'Arc - Manon Lescaut - Notre Dame de Paris* - À la Maison A. Malraux - Reims - Théâtre de Paris - Palais des sports). Comédien permanent de la compagnie P. Della Torre où il joue Apollinaire - Tzara... au Grand Palais - Théâtre du Lucernaire - Poche Montparnasse... Il participe à la construction et à la direction du Théâtre de la Mer (Cité Internationale- Paris et au Théâtre des Deschargeurs - Paris)

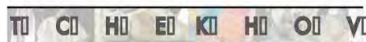
À Marseille où il vit depuis 1983 - il joue dans divers théâtres - Théâtre de Lenche - Théâtre Massalia - Théâtre Toursky - Théâtre Off - Théâtre Bompard - Maison de l'Étranger - Théâtre de la Minoterie (il participe à sa construction et à sa direction) Théâtre Gyptis - Théâtre "le Sémaphore" (Port de Bouc) et crée L'ÉGRÉGORE en 1986.

Il joue dans diverses créations dont : *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare au Théâtre de Lenche ; *En attendant Godot* de S. Beckett, *Oncle Vania de Tchekhov*, *Le Journal d'un Fou* de Gogol, *Antigone*, *Eclipse Roi* de Sophocle...au Théâtre du Gyptis ; *Maître Puntila et son Valet Matti* de Brecht, *Est-ce ma faute s'il pleut*, *Woyzeck* de Büchner... au Théâtre de la Minoterie ; *L'homme qui rit* de V. Hugo au Théâtre OFF ; *Les aventures du Brave Soldat Sveik* au Festival de Valréas... ; *Paroles du Silence Rouge* de C. Galéa et C. Ber, au Festival des Iles. *La Mouette* de Tchekhov au Château d'If et au Gymnase, *Jours tranquilles au Panier* de D. Cier, *Passez à la Caisse* Comédie Musicale de Philippe et Anne Gastine.....

En 1999, avec la compagnie L'Egrégore il met en scène *Grand'Peur et Misère du Troisième Reich* de B. Brecht (texte intégral).

A partir de 2005 la compagnie L'Egrégore s'attelle à la création de toute l'œuvre théâtrale d'Anton Tchekhov avec le projet « l'amour est une région bien in-

TRAVAILLER ET JOUER TCHEKHOV AUJOURD'HUI ?



COLLOQUE GRETE

SAMEDI 31 MARS 2007
SALLE THEATRE ANTONIN ARTAUD - 13013 MARSEILLE



Compagnie L'Egrégore - La Cerisale - Photo DR





RÉÉCRIRE BRECHT AUJOURD'HUI : EXEMPLES DE "LA MÈRE" (Danielle Bré)

//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Son Tableau 7 Original *Son Tableau 7 Réécrit*

CHANT
par l'acteur qui joue le rôle de Pavel.

Ils ont des lois et des décrets,
Ils ont des prisons et des forteresses
(Sans compter leurs centres sociaux !)
Ils ont des gardiens et des juges,
Très bien payés et prêts à tout.
Oui, et pourquoi ?
Croient-ils donc ainsi nous avoir ?
Avant de disparaître, et ce jour-là est proche,
Ils verront que tout ça ne leur sert plus à rien.

Ils ont des journaux et des livres
Pour nous combattre et nous réduire au silence
(Sans compter leurs politiciens !)

Ils ont des curés et des professeurs
Très bien payés et prêts à tout.
Oui, et pourquoi ?
Craignent-ils tant la vérité ?
Avant de disparaître, et ce jour-là est proche,
Ils verront que tout ça ne leur sert plus à rien.

Ils ont des tanks et des canons,
Des mitrailleuses, des grenades
(Sans compter même les matraques !)
Ils ont des policiers et des soldats
Très peu payés et prêts à tout.
Oui, et pourquoi ?
Ont-ils des ennemis si puissants ?
Ils croient avoir là un état
Sur quoi s'appuyer, eux qui tombent.
Un jour, et ce jour-là est proche,
Ils verront que tout ça ne sert à rien.
Ils pourraient bien alors crier : Arrêtez !
Car argent ni canon ne les protégeront plus.

Il y a un Parlement
Et plusieurs partis
Il y a des prisons, des cultes, de la drogue
La ligue des droits de l'homme, le travail social
Il y a de bons juges et des psychologues
Plus ou moins bien payés et prêts à tout comme à rien.
Oui et pourquoi ?
Pense-t-on que cela suffise à nous convaincre
Que nous sommes en démocratie.
Nous voyons bien à qui ça profite.
Bientôt ça ne pourra plus servir
Bientôt ça ne pourra plus servir

Qui contrôle les journaux, télé et médias ?
Et aliène toute pensée, tout sentiment
Qui connaît l'art de communiquer ?
Télé-philosophes et pseudos penseurs
Très bien payés, prêts à tout, en affichant le rien
Oui et pourquoi ?
Qui craint que la vérité ne sorte
Sur leur fausse démocratie
Que nous voyons à qui ça profite
Ceux qui ne pourront plus leur servir
Ceux qui ne pourront plus leur servir

Qui a des tanks et des missiles ?
Armée plus services secrets
Qui et pourquoi ?
Qui croit avoir cet ultime stop
Arrêt en cas de revers ?
Un matin de septembre, le 11
On l'a vu que le Pentagone était faible
Et sut qu'on pouvait franchir la ligne
Que richesse et puissance ne suffisent plus
Nous savons qu'elles ne protègent plus
Que richesse et puissance ne suffisent plus

*Relou au Tail Repère
à côté de la Porte*

Choeur du Tableau X: annonce de la mort de Pavel

La Mère Tableau 10. = Réactualisation des Song

Original Brechtien *Réécriture Danielle Bré Pour la mise en scène J Angla Rouae 2005*

CHOEUR
chanté à Pélagie Vlassova par les ouvriers révolutionnaires.

Camarade Vlassova, ton fils
A été fusillé, Mais,
Quand il marcha au mur pour y mourir,
Il marcha vers un mur que ses pareils avaient construit
Et les fusils, pointés sur sa poitrine, et les balles
Étaient l'ouvrage de ses pareils. Eux étaient loin de là,
Ou loin de là chassés, et cependant pour lui présents
Dans l'ouvrage de leurs mains. Même ceux qui tiraient
N'étaient pas différents de lui,
Pas pour toujours incapables de comprendre.

Certes, les chaînes qu'il portait avaient été forgées
Par des camarades et enchaînaient un camarade, et pourtant,
Toujours plus nombreuses, les usines
Se dressaient, cheminée contre cheminée,
Sur sa route il les voyait, et comme c'était le matin
— C'est le matin que d'habitude on les emmène —,
Elles étaient vides, mais il les voyait pleines
De cette armée qui n'avait jamais cessé de grandir
Et grandissait encore.
Et maintenant ses pareils le menaient au mur
Et lui, il comprenait et ne comprenait pas.

Chant funèbre
AMANDINE : Camarade Vlassova ton fils a été fusillé »

Quand il sauta sur la mine,
quand le missile eût le char
Ces arm(es) furent des armes
Que son pays leur avait vendues
La technologie, Qui l'a fait repérer, qui
A ajusté la cible, il en était le chercheur
Loin sa famille, son pays ?
Et bien non, ils étaient là, Comme l'atibis
Du progrès, de la civilisation
Aussi fourbes que les tueurs
Qui, en stigmatisant l'occident,
Suivent avec lui la Bourse

Sa mort, pas sacrifice mais coût prévu
Dans les comptes de son pays
Par les claviers de ses amis
Il s'en rendit compte, Ne le comprit pas
Et plus haut flambait le pétrole,
Dans le ciel, qui tremblait
Entre deux flammes, Il était aussi une torche
Une de plus qui flambait au nom de
Ce qui reste Des Lumières
Mais lui se souvenait de Joyce
De Shakespeare, et de l'été indien
Du blues et des voix qui l'avaient amené là
Et il comprenait tout, sans y comprendre vraiment rien.





IN PULVEREM REVERTERIS

// In pulverem reverteris compagnie
créée en 1980 par Danielle Bré.

29 / La Compagnie abrite depuis 1999 le
30 travail de deux metteurs en scène :
M Danielle Bré et Angela Konrad, très
A longtemps actrice et assistante dans
R la compagnie.

S Travaux autour de Brecht

2 Marieluise Fleisser, maîtresse de
0 Brecht et jeune auteur dramatique qui
0 a travaillé avec lui et pour lui.

8 1992 : *Matériau Fleisser* : d'après
// *Avant garde* de Marieluise Fleisser
Evocation de sa relation avec Brecht.

// 1993 : *Ingolstat au Purgatoire* d'après
Purgatoire à Ingolstat de Marieluise
Fleisser dans une nouvelle traduction
de Danielle Bré et Angela Konrad

G Pièces de Brecht
R mises en scène et jouées :

E 1999 : *La vie de Galilée* réalisée avec
E des étudiants de sciences par Danielle
Bré

// 2000 : *Baal* ou interrelations de êtres
vivants, mise en scène Angela Konrad

2005 : *La Mère* avec 35 étudiants de
théâtre et de Musique .

// Danielle Bré joue le rôle de Pélagie
Vlassova .

T Mise en scène Angela Konrad.
H Le spectacle est invité au CDN de Gen-
É nevilliers par Bernard Sobel.

À
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Danielle BRÉ

universitaire, metteur en
scène, directrice artistique du
Théâtre Vitez.

*"45 ans de théâtre, dans
l'horizon professionnel à
toutes les places sauf
critique dans la presse.
Je ne crois pas à la science du
théâtre ni aux artistes
avec un grand A.*

*Comme Brecht mon intelli-
gence est affective et mon af-
fectivité est d'intellect.*

*Le théâtre fut
ma seconde famille,
celle qu'on se choisit.*

*Le labeur du plateau est un des
centres de ma vie et me réjouit
toujours et encore mais j'ai du
mal avec les jeux et enjeux de
valeur qui vont avec au-
jourd'hui (et hier). Je me suis*

*battue contre
avec de plus en plus
d'efficacité et
de "réalisme"
selon le sens brechtien.*

*Je découvre Brecht au TNP et
au Théâtre Quotidien de Mar-
seille, l'importe au
conservatoire en 61
(ce fut une révolution).*

*Jamais Brechtienne encartée
mais fidèle lectrice
et amie dans ma tête.*

*A Berlin,
je suis allé voir sa maison et
sa chambre, j'ai aimé ses meu-
bles et ses livres.*

*Je ne l'ai jamais monté, je n'ai
jamais travaillé dessus en dé-
tail comme universitaire, par
contre j'ai monté*

*trois pièces de
Marieluise Fleisser
une de ses amantes
et collaboratrices.*

*J'ai joué en 2005
Pélagie Vlassova dans*

*"la Mère" dans une mise en
scène d'Angela Konrad créée
au théâtre Antoine Vitez,
spectacle joué dans
des villages de la région et
au CDN de Gennevilliers".*

D.B.



Jean-Pierre VINCENT

// Ses premières activités théâtrales ont eu lieu, à partir de 1958, au
29 Groupe Théâtral du Lycée Louis-
/ le-Grand, où ont débuté aussi Pa-
30 trice Chéreau, Hélène Vincent,
M Jérôme Deschamps... Ce groupe a
A franchi les étapes vers le profes-
R sionnalisme à travers la Compagnie
S de Patrice Chéreau et son installation à Sartrouville, jusqu'en 1968 pour Jean-Pierre Vincent.

2 À cette date, il est devenu met-
0 teur en scène, avec Jean Jour-
0 dheuil pour compagnon
8 dramaturge, d'abord pour quelques mises en scène dans les Centres dramatiques nationaux, puis en créant le Théâtre de l'Espérance

// Jean-Pierre Vincent est alors nommé en 1975 directeur du Théâtre National de Strasbourg et de son École. Il y travaille jusqu'en 1983 avec un collectif artistique permanent qui produit une série d'expériences théâtrales qui ont fait mémoire.

G Au terme de cette aventure ris-
R quée et réussie, il est nommé Ad-
E ministrateur général de la
E Comédie Française (1983-1986).

// Il préfère alors reprendre sa li-
berté pour être metteur en scène itinérant (avec Bernard Chartreux pour dramaturge, désormais) et professeur au CNSAD (1986-1990). C'est alors qu'il prend le relais de Patrice Chéreau à la tête du Théâtre des Amandiers à Nanterre, qu'il dirige de 1990 à 2001.

T Depuis ce temps, Jean-Pierre Vin-
H cent et Bernard Chartreux ont
É créé grâce au ministère de la
Â Culture leur nouvelle compagnie,
T "Studio Libre", avec laquelle ils
R ont co-produit plusieurs specta-
E cles avec les théâtres nationaux de la Colline et de l'Odéon. "Studio Libre" a aussi mené un compagnonnage avec l'ERAC (École Régionale d'Acteurs de Cannes) jusqu'en 2007.

(...)
P Michel Deutsch : A mon avis, il y
R a eu, dans le brechtisme français,
O une rupture décisive la mise en
V scène, par Jean-Pierre Vincent et
I Jean Jourdheuil, de *La Noce chez
S les petits-bourgeois*, en 1969.
O (...)

Avec Brecht
Actes Sud Papiers (extraits)

BRECHT : nécessité, mésestime, actualité

Dans les années soixante, on le sait, le théâtre était politisé. Ce que Brecht apportait dans le théâtre, ce n'était pas seulement la politique. C'était un projet artistique pour les artisans de théâtre. Il y avait chez lui une théorie de la pratique théâtrale qu'on retrouve autrement aujourd'hui avec *Edward Bond*. Brecht nous servait à travailler, à améliorer notre art. La force des analyses et du parti pris était relayée chez lui par une vraie jouissance artistique. D'où l'emprise et le succès du théâtre de Brecht dans tous les théâtres d'Europe occidentale. On a vécu ensuite durant les années soixante-dix, dans le reflux de 68 et du gauchisme, une critique violente de l'Union soviétique et de son hégémonisme politique et culturel. Même si Brecht était un personnage déviant par rapport aux lois de fer du réalisme socialiste, il n'échappait pas entièrement à cette critique. Et les grandes pièces de Brecht, *Mère Courage, La Vie de Galilée*, par exemple, étaient d'énormes machines à la fois scéniquement et sur le plan du sens. A ce moment-là, par exemple, Peter Stein parlait de la « flip-flap dialektik » de Brecht, c'est-à-dire d'une dialectique qui avait l'air radicale, paradoxale, mais qui n'était que l'habillage d'une idéologie plus convenue. Nous avons donc cherché à nous appuyer sur d'autres choses. S'il y a aujourd'hui un retour de Brecht, après la chute du Mur - c'est-à-dire après la réunification du monde sous la coupe du seul système du capitalisme dans sa version ultralibérale - c'est qu'il est normal que Marx et que Brecht retrouvent là une pertinence. Cela dit, cette actualité ne rejallit pas de la même manière sur, l'ensemble du théâtre de Brecht. Elle concerne encore et surtout le jeune Brecht, qui n'est pas encore engoncé dans une « dialectique matérialiste ». On semble aussi redécouvrir son théâtre didactique, dont l'activisme et le sens de la provocation permettent un travail radical sur les formes.

L'image que je me fais du xx' siècle, tant sur le plan artistique que sur le plan politique, est celle d'une série de révolutions. A peu près tous les dix ans, il s'est produit une révolution politique, souvent liée, ou parallèle à une révolution artistique : symbolisme, cubisme, futurisme, expressionnisme, jusqu'au post-modernisme. Ce siècle est fatigué de ces « ismes ». Et pourtant, on sent bien que nous manquons peut-être aujourd'hui, précisément, de courants artistiques fortement affirmés et théorisés. Je constate que nous avons davantage tendance à cumuler, accumuler les conséquences de tous ces « ismes », qui ont parcouru le siècle. Et nous sommes un peu perdus devant le XXIe siècle. D'où, peut-être, ce rasle-bol de l'héritage qu'on remarque un peu partout... (...)

In Jean Pierre Vincent - *Le Désordre des vivants* -
Les Solitaires intempestifs.

"Brecht. La matière du Théâtre".

"Du "brechtisme" des années 60 au Bond d'aujourd'hui, une vie dans le théâtre du concret".

Pour Jean-Pierre Vincent, le théâtre a commencé par Brecht (années 60, Lycée Louis-le-Grand, compagnie Patrice Chéreau). Ses premiers travaux de mise en scène étaient fondés sur des textes de Brecht (*La Noce chez les petits-bourgeois, Tambours et trompettes, Dans la jungle des villes*), ainsi que sur des principes de travail brechtiens. Par la suite, le champ d'investigation et les expériences théâtrales se sont élargies... (...)

Mises en scène
de pièces de BRECHT :

1968 - La Noce chez les petits-bourgeois
1969 - Tambours et Trompettes
1972 - Dans la jungle des villes
1973 - La Noce chez les petits-bourgeois
1975 - La Mère - École du TNS
2000 - Homme pour homme ,



//
29
/
30
M
A
R
S
2
0
0
8
//
//
G
R
E
T
E
//
T
H
É
Â
T
R
E
//
P
R
O
V
I
S
O
I
R
E
//

LE GRETE
GROUPE DE RECHERCHE ET
D'EXPÉRIMENTATION THÉÂTRE
ET ENSEIGNEMENT

Le GRETE interroge le théâtre dans son rapport à la cité et propose une action artistique et culturelle en direction des divers publics. Il désire rapprocher les démarches des créateurs des citoyens par des actions spécifiques en direction des élèves (dispositif Pass'Arts) et du public (colloque) qui permettent d'expérimenter et de questionner les processus de création.

Promouvoir le théâtre dans la Cité et l'Education. Sensibiliser à la création contemporaine. Sensibiliser aux arts, à toutes les formes théâtrales. Questionner théâtre, éducation et société. Assurer la formation en partenariat avec les artistes développer la transmission des démarches d'éducation artistique par le site du Grete www.grete.org



Liste des dossiers
(actes des colloques)

1° dossier : "Recherche sur les pratiques théâtrales" en 1987, articles sur l'observation, la conduite d'animation, la production, le rapport à l'école du spectateur (15€).

2° dossier : "Théâtre et éducation" : état des pratiques théâtrales. table Ronde janvier 1988 et Assises février 1989 (7€).

3° dossier : "Le Partenariat Education Nationale - Culture", Assises février 1989, analyse le partenariat, la marche à suivre et les questions qui se posent en montrant l'importance de la négociation et la nécessité du conflit (15€).

4° dossier : "Ecriture Théâtrale", Table Ronde janvier 1990, le point de vue d'André Benedetto et un texte d'élève (4€).

5° dossier : "Les Jeunes et la Représentation", Assises mars 1991 (8,5€).

6° dossier : "De la Représentation", actes mars 1991 (10€).

7° dossier : "La Formation de l'Acteur", Assises 1992 (10€).

8° dossier : "Le Jeu de l'Acteur : Acteur /Metteur en scène", actes mai 1993 (11€).

9° dossier : "Par les Yeux du Langage", actes mai 1993(15€).

10° dossier : "Dire le vers", février 1994 (10€).

11° dossier : "Théâtre et Musique", juin 1994 (9€).

12° dossier : "Théâtre et Traduction", juin 1995 (11€).

13° dossier : "Théâtre et éducation", décembre 1995 (13€).

14° dossier : "L' artiste et les pratiques théâtrales"(9€).

15° dossier : "Théâtre, art école et société", avec les interventions de J. Caune, D. Guénoun et J.-P. Ryngaert (10€).

16° dossier : Théâtre et Arts plastiques avec les interventions de G. Bourdet, C.Carrignon, M.Freydefont, C.Maurin, B.Schnebellin (10€).

17° dossier : Auteurs contemporains sur le thème "travail et écritures scénique et dramatique" (E.Darley,JP.Queinnec,D.Cier,M.Rochin,P.Beziers, J. Christofol)(9 €).

18° dossier : Actes du colloque "Travailler et jouer Tchekhov aujourd'hui" (Ivan Romeuf, Andonis Vouyoucas, Louis Castel, Jacques Germain) (6 €).

Mireille GRANGE
Présidente du GRETE

- a préparé, conçu et réalisé le dossier du colloque.
- a monté le Cercle de craie caucasien avec une quarantaine d'élèves d'option Théâtre.

FORMULAIRE D'ADHESION
(adhésion 2008)
(Nous avons besoin de votre soutien)

NOM.....
.....
PRENOM.....
.....
ADRESSE.....
.....
Téléphone/Courriel
.....
Etablissement
.....
Compagnie théâtrale
.....
.....

- adhère au GRETE et verse la somme de 14 €
- souhaite recevoir le(s) dossier(s) n°.....
.....
.....

Adhésion et commande à retourner avec un chèque libellé à:
GRETE
88, rue Consolat
13001 Marseille.

www.grete.org
courrier@grete.org





//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Sur Bertolt BRECHT

Plusieurs générations théâtrales ont vécu "avec Brecht" ou, délibérément..., sans lui. Brecht a provoqué des combats, il a suscité des passions fidèles, des dogmatismes dangereux, des refus acharnés. Son théâtre s'est forgé au cours de notre siècle, avec ses déchirements et ses espoirs. Parler de Brecht, c'est parler du XX^e siècle, qu'il a traversé, subi et, finalement, incarné. Aujourd'hui, sans mauvaise conscience, le temps est venu de les soumettre l'un et l'autre à un même examen que faire d'eux ? que faire avec eux?

*Avant-propos
Avec Brecht
Actes- Sud Papiers
1999*

Quelques repères

I - L' opinion de quelques metteurs en scène

II - BRECHT :
- Biographie
- Brecht théoricien

III - A propos de Brecht : contributions au débat

IV - Brecht et la Musique

V - Relire Brecht aujourd'hui

VI - Bibliographie



BIOGRAPHIE

//

29 / 30

M A R S

2 0 0 8

//

//

G R E T E

//

//

T H É Â T R E

P R O V I S O I R E

//

1898 - 10 février: naissance à Augsburg.

1918 - Baal; Legende vom toten Soldaten.

1919 - Critique théâtrale. Trommeln in der Nacht.

1921 - Première Dickicht der Städte.

1922 - Mariage avec Marianne Zoff; Prix Kleist.

1924 - BB s'installe à Berlin, où il collabore avec Max Reinhardt au Deutsches Theater. Rencontre avec Hélène Weigel. Etude du marxisme. Mann /st Mann.

1927 - Divorce. Adapt. du Schweyk de Hasek pour Piscator,

1928 - Mariage avec Hélène Weigel. Die Dreigroschenoper: à partir de ce succès, le Theater am Schiffbauerdamm est à la disposition de BB. Au! stieg und Fall der Stadt Mahagonny.

1929 - Happy End. Der Jasager und der Neinsager. Die Heilige Johanna der Schlachthöfe.

1930 - Première de Mahagonny avec la musique de Weill. Die Massnahme. Die Ausnahme und die Regel. Die Mutter.

1932 - Le film Kuhle Wampe est interdit par la censure. Die Rundkopfe und die Spitzkopfe.

1933 - Interdiction de La Mesure. 28 février : BB quitte Berlin, se rend à Zurich puis au Danemark et s'installe à Svedenborg.

1935 - Voyage à New York pour la première de La Mère. Furcht und Elend des Dritten Reiches. Fun! Schwierigkeiten be/rn Schreiben der Wahrheit.

1938 - Leben des Galilei; Der pute Mensch von Sezuan.

1939 - Das Vorhör des Lukullus; Mutter Courage und ihre Kinder.

1940 - Peu avant l'occupation du Danemark, BB se réfugie en Suède puis en Finlande. Herr Puntila und sein Knecht Matti; Fluchtungs-gesprache; Der Messingkauf.

1941 - BB se réfugie à Moscou et à Vladivostok, s'embarque pour l'Amérique où il s'installe à Santa Monica, près de Hollywood. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui; Schweyk im zweiten Welt krieg; Die Gesichte der Simone Macha r.

1944 - Der kaukasische Kreide-kreis.

1946 - Remaniements et traduction en anglais de Glilée, avec la collaboration de Charles Laughton qui le jouera en 1947.

1948 - BB s'installe à Zörlinerg, au bord du lac de Zurich, puis à Berlin-Est. On met à sa disposition le Deutsches Theater. Die Antigone des Sophokies; Kleines Organ für das Theater; Die Tape der Commune; Kalender Ge-schichten.

1949 - Fondation du Berliner Ensemble avec Hélène Weigel. Die Gesichte des Herrn Julius Cäsar, roman inachevé.

1950 - BB et HW obtiennent la nationalité autrichienne et s'installent dans le faubourg berlinois de Buckow.

1953 - Après la révolte du 17 juin, BB envoie à Ulbricht une lettre dont seul est rendu public le passage ne critiquant pas le régime: il proteste.

1954 - Prix Staline. Début de la publication du théâtre complet en Allemagne de l'Ouest et de l'Est.

1955 - Tournée à Paris avec le Berliner Ensemble. Pauken und Trompeten.

1956 - Février : BB se rend à Milan pour la première de L'Opéra de Quat'sous au Piccolo Teatro. - 14 août: mort (thrombose coronaire). Inhumation au cimetière berlinois Dorotheen-Friedlhof.

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

QUELQUES. REPÈRES

Allemand des années de crise, auteur dramatique, poète lyrique, narrateur et cinéaste, théoricien de l'art et metteur en scène, Brecht défend la conception d'un théâtre "épique" défini par sa fonction sociale et politique.

En 1933, il quitte l'Allemagne avec sa famille et s'installe au Danemark jusqu'en 1939; il doit alors fuir le nazisme, en Finlande puis aux Etats-Unis, où il s'installe en Californie, près de Hollywood. Pendant cette période d'exil, Brecht survit en travaillant comme scénariste et écrit principalement "pour le tiroir", tiroir d'où sortira une série de chefs-d'oeuvres Mère Courage, Le Cercle de craie caucasien..., son répertoire le plus populaire. En 1948, à cause du maccarthysme, il part en Suisse, puis gagne Berlin-Est où il fonde avec son épouse, la comédienne Hélène Weigel, le Berliner Ensemble. Il consacra désormais l'essentiel de son temps à former cette troupe et à tester son oeuvre avec elle.

Avec Brecht Actes- Sud Papiers 1999





//
29
/
30
M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

L'OPINION DE QUELQUES
METTEURS EN SCÈNE

Gildas BOURDET

Se référer à Brecht, c'est au fond se poser la question : «Qu'est-ce qu'on dit ?» Mais il faut alors se dégager de l'image d'un Brecht autoritaire ou paternel. Il y a une passivité permanente dans les discours sur Brecht.

J'entends quelquefois dire qu'il nous faudrait un nouveau Brecht. Il n'en naîtra pas de nouveau si l'on se contente de célébrer le discours de Brecht en disant qu'il n'a pas d'équivalent aujourd'hui ! La seule façon de développer Brecht, c'est de questionner notre rapport au monde. Les gens de théâtre ne se posent pas assez de questions là-dessus.

Entretien avec Daniel Bougnoux, dans Silex n° 7-1978.

Armand GATTI

J'éprouve un sentiment de fraternité envers Brecht, mais il n'a joué aucun rôle dans ma vie. Piscator m'a beaucoup plus influencé, et avec lui les expériences du théâtre de rue et les mouvements allemands d'après la guerre de 14-18. Avec Brecht, tout ça est devenu démonstratif et autoritaire. Ce qui a contribué à renforcer le théâtre bourgeois. L'un des plus sûrs piliers du système, c'est bien souvent le théâtre de gauche

Théâtre/Public, n° 10-avril 1976, entretien avec Yvon Davis.

Jean JOURDHEUIL

On ne saurait apprendre de Brecht quelque chose qui ressemble de près ou de loin à un savoir constitué, à un ensemble de règles formant système. Le caractère délibérément fragmentaire, ponctuel, limité de ses interventions est de nature à rendre vaine toute tentative de ce genre. La visée fondamentale de Brecht, en effet, c'est la transformation de la fonction sociale du théâtre ; et cette transformation de la fonction sociale du théâtre, il ne la conçoit pas autrement que Marx la transformation de la fonction sociale de la philosophie : «Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, mais il s'agit de le transformer». [...] Ce que l'on peut donc apprendre de Brecht, ce sont des attitudes productives, philosophiques, concrètes, visant à la transformation de la fonction sociale du théâtre.

L'Arc n° 55-1973.

Georges LAVAUDANT

Je dois dire que ma «formation» n'est pas du tout germaniste et n'a rien à voir avec la problématique allemande des années 20-40; ma sensibilité est complètement américaine. Tout ce pan des archives brechtiennes me fait défaut ; je connais très mal cet univers, à l'inverse de gens comme Sobel ou Vincent. Mais je ne suis pas sûr que cela me manque. Je me demande même si ce n'est pas paralysant de posséder toutes ces archives, toute cette mémoire.

Silex n° 7-1978.

Jorge LAVELLI

Brecht voulait amener le public à prendre conscience de certains événements, de manière qu'il s'engage dans un combat. Cette conception du théâtre est à l'opposé de la mienneté. Ce qui m'intéresse dans un spectacle, c'est de fasciner le public.

Mag. Littéraire n° 15 février 1968.

Bernard SOBEL

Brecht n'est pas un cadavre et sa théorie constitue un matériau fantastique. En France, on se fiche complètement du rôle du théâtre et du dramaturge. Théoriciens ou non, nous sommes réduits au rôle de producteurs d'objets de consommation culturelle. Est-ce une perspective déshonorante pour un créateur qu'un jour la société puisse lui demander d'assumer des responsabilités de citoyen ? Or Brecht, intellectuel bourgeois, a, lui, joué sciemment dans l'écriture son rôle de citoyen. C'est pourquoi on peut trouver dans son oeuvre l'écho des problèmes et des angoisses que nous connaissons.

Théâtre/Public n° 21 - juin 1978.

Jean VILAR

La distanciation n'est pas valable pour les acteurs français, mais pour les acteurs allemands issus de l'expressionnisme. Le comédien français distancie naturellement.

Entretien avec Nicole Zand dans Libération du 15 septembre 1960.

Antoine VITEZ

En fin de compte, Brecht m'apparaît bien daté, et j'ai le sentiment qu'il tient un discours moins universel qu'il ne le croit. De plus, en lisant son oeuvre poétique, dans laquelle il se confesse davantage, on découvre d'innombrables et admirables contradictions, des contradictions avec

son oeuvre dramatique.

Théâtre/Public n° 10-avril 1976, entretien avec Nicole Collet et

Marcel MARÉCHAL

Je pense seulement que si l'on veut que Brecht reste vivant, il faut le laisser monter de façon vivante par des gens qui vivent, avec ce qu'ils sont, ce qu'ils sentent, leurs qualités et leurs faiblesses. [...] Il faut aujourd'hui monter Brecht non pas. contre Brecht, mais contre l'idée que les brechtiens professionnels se font de Brecht, pour le rendre à la vie. [...] Il n'y a pas de modèle brechtien, de grille brechtienne. Malheureusement, on en est encore là. Brecht appartient à tous, et non pas à quelques-uns. Les brechtiens devraient au contraire se réjouir que Brecht soit joué de mille façons différentes, comme l'est Molière.

L'Arc n° 55-1973.

Ariane MNOUCHKINE

Il est impossible, aujourd'hui, de faire un autre théâtre que celui de notre société. Mais nous pouvons nous préparer, dès à présent, à notre tâche future. Cela signifie que, dès à présent, l'institution théâtrale elle-même devrait changer. Monter Brecht dans des conditions archaïques, en -sauvegardant "les hiérarchies traditionnelles", en se souciant avant tout de la rentabilité, en n'essayant pas d'obtenir du comédien une conscience nouvelle de son rôle, c'est mettre Brecht à la Michodière. Et je ne suis pas sûre que Brecht lui-même ne se soit pas laissé prendre au piège. Le Berliner Ensemble a été, au début, un théâtre révolutionnaire; il est devenu un appareil, dont le fonctionnement réel contredit l'esprit des spectacles qu'il présente.

Roger PLANCHON

Que Brecht ait été le premier au théâtre à avoir dégagé la responsabilité totale de l'écriture scénique, c'est cela, pour moi, son apport essentiel, sur le plan de la mise en scène. En dehors de ses trouvailles esthétiques, il nous a donné conscience qu'il existait une responsabilité de l'écriture scénique.

Les Lettres Françaises du 3 août 1960.

Roger PLANCHON

(...)

Chez Brecht, il y a un metteur en scène, un auteur dramatique, un théoricien..., et peut-être plus encore. Le metteur en scène Brecht est un génie irréfutable, qui domine le théâtre mondial de l'après-guerre. Quand j'ai découvert son





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

L'OPINION DE QUELQUES
METTEURS EN SCÈNE

travail, j'ai tout de suite décidé de le copier, de le copier hardiment, servilement, pour apprendre et comprendre... Aujourd'hui, le metteur en scène Brecht demeure immense, mais la page est tournée. Les pâles copies, les tristes reproductions ont eu raison de l'original, de même que l'art saint sulpicien a fini par ridiculiser une partie de la peinture de la Renaissance.

Brecht fut un grand inventeur de forme. Il a trouvé une synthèse tout à fait originale entre le réalisme et l'abstraction, une synthèse qui constitue une percée décisive dans l'histoire de la mise en scène. Avant lui, on faisait du théâtre réaliste et tout était réaliste; on faisait du théâtre abstrait, tout était abstrait... Avec lui, tout ce qui touche le corps est profondément réaliste le vêtement est usagé, le verre est bien de verre et l'eau est vraie; la porte est vraie, avec les traces des mains, les marques de l'usage; son cadre est encore un peu vrai... Mais le mur et la toile de fond sont beaux comme un lavis chinois, abstraits. Jamais personne avant lui n'avait ainsi établi le rapport entre le corps et l'espace.

Pourquoi, comment cela a-t-il vieilli? Eh bien... Cézanne a fait une ouverture fantastique dans la peinture moderne mais, avec le cubisme et l'abstraction, impossible maintenant de revenir à Cézanne. Même s'il est évident que bien des cubistes et bien des abstraits lui sont inférieurs : il a atteint une telle plénitude dans cette forme nouvelle qu'il inventa... Brecht, c'est exactement pareil. C'est l'aventurier d'une percée fondamentale... C'est aussi l'homme qui a su traduire dans l'espace de la scène le rapport de l'individu et du groupe; c'est le grand maître moderne de la mise en place.

Enfin, c'est un fantastique directeur d'acteurs qui, dans le jeu aussi, fait la synthèse entre la citation réaliste et le trajet théâtral artificiel... En pratique, quand Brecht mettait en scène, il corrigeait toujours par son talent et son humour le manichéisme simpliste si souvent présent dans ses pièces. Dans *La Mère*, le filtre de l'humour transforme la naïveté; on ne peut plus l'entendre au premier degré, elle devient si malicieuse, si gentille qu'on

ne sait plus très bien où l'on est. Et c'est très intéressant. Le metteur en scène trouvait, le théoricien justifiait les trouvailles. J'aime encore, j'aime toujours le metteur en scène Brecht. (...)

*Brecht ou la mise en scène
In En compagnie des poètes
Théâtre en Europe, janv. 1986*

Florian VASSEN

Bertoit Brecht et Heiner Müller
« *Se servir de Brecht sans le critiquer, c'est le trahir* », déclare Heiner Müller, l'élève "fidèle", définissant son rapport à Brecht par cette formule provocante. Fidèle dans la mesure où il prend au sérieux les principes théoriques de Brecht, et - faisant siennes les exigences de Karl Korsch, le "maître" de Brecht, quant à la théorie dialectique de Marx - les applique à ces principes mêmes. L'accent mis sur les processus, l'intervention, la transformation, les contradictions motrices - appliquées à Brecht lui-même -, tout cela débouche en fin de compte sur le fait que Brecht, pour Heiner Müller, acquiert la dimension de matériau, au même titre que Shakespeare, Büchner, Kafka, Artaud, Beckett et d'autres, comme en son temps pour Brecht nombre d'écrivains. Au projet *Busching* de Brecht répond *Le briseur de salaires* de Müller ; les pièces didactiques, *Les Horaces* et *les Curiaces* et *La Décision*, trouvent leur prolongement à la fois nouveau et contradictoire dans *Horace* et *Mauser*. *La bataille* constitue le contrepoint de *Grand-peur et misère du troisième Reich* ; signalons enfin le travail expérimental de Müller à partir du texte *Fatzer* et sa tentative avortée de reprendre le fragment de Brecht *Les voyages du Dieu Bonheur*. Müller n'a jamais été un élève docile, et son travail dans le sens de la conception brechtienne des contradictions productives a fait naître, au fil des ans, un théâtre en contradiction radicale avec Brecht, allant jusqu'à mettre un terme à tout espoir dans le rationalisme, jusqu'à bannir le Dieu Bonheur.

*THEATRE / PUBLIQUE 100
Et maintenant... Juillet- Août 1191*

Antoine VITEZ

Georges Banu - *Selon vous, quels rapports s'installent entre les signes de la représentation brechtienne et l'idéologie de Brecht?*

Antoine Vitez.- Pour moi, l'idéologie et les signes peuvent être tout à fait distingués. Il y a

dans le théâtre de Brecht des choses qui sont des phénomènes

d'époque ou de personne, par exemple ce goût de la terre, et une certaine relation avec la mort; chez Brecht, ça ne vient pas de l'idéologie, ça vient d'ailleurs. On le comprend bien si on lit la poésie de Brecht. Ça vient d'ailleurs, et c'est beaucoup moins « marxiste » que ça n'en a l'air. C'est, à vrai dire, la fascination de Brecht pour la mort, pour la pourriture. Je sais que je vais choquer beaucoup d'admirateurs de Brecht en disant cela, mais je ne puis m'empêcher de voir chez lui une assimilation de la guerre à un phénomène biologique: la société en fermentation. Cette observation du temps, de la transformation et de la pourriture a quelque chose de très ambigu. Après tout, cela renvoie, d'une certaine manière, à l'idée de la nature : la dialectique de la nature appliquée à la société. Et c'est tout à fait en contradiction avec les affirmations par ailleurs volontaristes de Brecht sur le destin de l'homme, qui ne serait autre que l'homme lui-même.

Pourquoi j'aime Brecht? Parce qu'il n'est pas ce qu'il a l'air d'être, parce qu'il n'est pas ce qu'il croyait être. Ce sont des raisons contraires à celles pour lesquelles moi-même et tant d'autres, naguère, nous l'avons aimé. Par exemple, je ne puis pas être d'accord avec ceux qui croient que Brecht est un poète transparent, au point que ses pièces ne puissent être soumises à la critique. Pour moi c'est tout l'inverse. C'est une œuvre pleine d'incohérences.- Je pense à *Mère Courage*, par exemple. Lorsque

j'ai monté *Mère Courage* j'ai essayé de faire apparaître ça.

Aujourd'hui encore je pense qu'en dépit de défauts qui tiennent à la technique théâtrale, je peux revendiquer l'esprit de la mise en scène.

G. B. - *Esprit qui consistait à mettre en avant les incohérences?*

A. V. - J'essayais de mettre en scène les contradictions de Brecht lui-même. Ce que Brecht faisait avec Lenz, avec Shakespeare, avec n'importe qui, ce que nous avons fait avec tant d'auteurs, on doit le faire avec Brecht aussi. On verra apparaître alors l'obsession chrétienne qui, chez Brecht, n'est pas du tout une simple référence culturelle, mais une chose beaucoup plus grave. Il y a un luthéranisme de Brecht.

(...)

*Antoine Vitez
Entretiens
Le Théâtre des idées
NRF - Gallimard*



//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Giorgio Strehler Le Choix de la cuisine

(...)

« Pourquoi donc l'Amérique, camarade Brecht, au lieu de rester en Russie... ? »

Ses raisons profondes ont toujours été très difficiles à expliquer. Elles sont très, très subtiles. Au fond, il est clair qu'à cette époque-là, Brecht avait déjà compris que le gouvernement de l'Union soviétique était antilibéral. Et il pensait que le communiste libéral qu'il avait toujours été pouvait être plus utile pendant la Seconde Guerre mondiale dans une Allemagne, une Europe, ou même dans une démocratie capitaliste où il lui était permis d'exprimer ses vérités.

Le fait est que Brecht était pratiquement inexistant en Union soviétique. On a représenté Brecht partout en Europe : en Allemagne, en Angleterre, en France, en Italie, etc. Bien sûr, nombre de ses pièces ne furent montrées dans ces pays que pour prouver qu'elles étaient toutes mauvaises et que Brecht lui-même était dépassé. Mais au moins, on les jouait. Il y a toujours eu un débat critique autour de lui. Sauf en Russie. Si vous parlez là-bas à des gens de théâtre, ils le connaissent, bien évidemment. Mais entre 1939/40 et 1950/55, ils ont toujours fait comme s'il n'existait pas. La critique la plus grave et disons aussi la plus méchante que lui faisaient là-bas les gens d'importance, c'était toujours : « Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse d'un tel théâtre? Où sont les personnages, où est la méthode Stanislavski, où est la vérité, et aussi : où est le personnage positif de l'ouvrier? » Cette critique de l'époque émerge de nouveau aujourd'hui, en partie. Brecht est toujours « assis entre deux chaises », n'entre dans aucun cliché « ne cadre » ni dans l'un, ni dans l'autre des deux mondes. Mais pourquoi ne cadrerait-il pas? Il était contre le communisme stalinien. Pas seulement en paroles, mais à travers l'ensemble de son œuvre. Son œuvre

est dialectique, toujours. Les pièces de Brecht donnent continuellement l'idée d'une amélioration possible du monde, mais non la solution. Là où se trouve une vérité, cette vérité peut, au même moment, être différente. Les ouvriers ne sont pas tous bons, le peuple n'est pas idéalisé et les contradictions demeurent, même dans une société socialiste. De terribles contradictions. *La Bonne Ame du Setchouan* peut vraiment servir d'exemple pour tout Brecht le mauvais et noir Chou-Ta et la bonne Chen-Té... Si tu es trop bon, tu te détruis. La parabole convient à l'œuvre de Brecht et à lui-même, homme de contradiction.

GIORGIO STREHLER - Vous m'avez demandé quelque chose de très compliqué. Je ne peux pas dire tout simplement : « Oui, je veux faire *Têtes rondes et têtes pointues* ou quelque chose comme ça... On doit expliquer le contexte historique dans lequel a vécu Brecht pour bien le comprendre aujourd'hui, et aujourd'hui précisément. Brecht a toujours été attaqué par la droite aussi bien que par la gauche. Brecht a toujours été un problème, un malentendu, et peu de gens ont vraiment compris qui il était. Même pour les gens qui, comme moi, le connaissaient bien, avaient travaillé avec lui, c'était très difficile de présenter ses pièces dans la partie démocratique de l'Europe sans trahir sa pensée. Tout le monde était contre nous, ceux de droite comme ceux de gauche. Notre tâche la plus importante n'était pas de soutenir cette forme de communisme s'opposant au capitalisme, mais principalement de se faire l'interprète d'un socialisme humain, indépendant à la fois de la droite et de la gauche. C'est aussi pour cette raison que l'importance de Brecht est considérable aujourd'hui encore. Naturellement, maintenant que la guerre froide est terminée, le moment est venu de comprendre (ou non), d'aimer (ou non) Brecht et les autres écrivains, non pas pour

L'OPINION DE QUELQUES METTEURS EN SCÈNE

des raisons politiques, mais d'abord et avant tout pour des raisons artistiques.

Vous voulez dire qu'on pourrait comprendre Brecht plus facilement aujourd'hui parce que les oppositions ne sont plus aussi franches, aussi manifestes ? (...)

GIORGIO STREHLER : Oui, aujourd'hui nous avons la chance de pouvoir comprendre l'œuvre de Brecht mieux qu'à l'époque où les deux parties du monde ne pouvaient le faire que difficilement; parce qu'il n'y avait pas de vrai socialisme; parce qu'il s'était dégradé en communisme sans liberté et parce qu'à l'Ouest, le socialisme n'était qu'un parti qui servait d'opposition dans une société démocratique.

Dans toute l'histoire de l'Europe nous avons répandu le sang, nous nous sommes tués réciproquement. Mais aujourd'hui, ... il s'est passé quelque chose. Ce n'est pas la paix, ce n'est pas la sérénité, mais il y a quelque chose de changé.

Brecht pourrait offrir une réelle orientation à une idée, d'un socialisme non défini de façon idéologique, mais bâti POUR l'humanité et non CONTRE elle. Il est impossible d'ériger un socialisme sans liberté; sans amour, sans penser de façon dialectique - dit Brecht. Sans quoi, le socialisme est un mot vide de sens.

Naturellement, la valeur de Brecht n'est pas seulement politique. On a trop parlé du Brecht « politique ». Il est un grand écrivain, un grand poète, un grand dramaturge et - je le crois - il a été le plus grand metteur en scène de son temps. C'est surtout le côté artistique de Brecht auquel il faut s'intéresser.

(...)

C'était un grand écrivain, le meilleur de notre temps. Au théâtre peut-être l'un des plus grands avec *Beckett*, après *Pirandello*.

Et sa langue! Jamais depuis *Kleist*, *Heine* et... *Büchner*, la langue allemande n'avait été aussi bien écrite. C'était un incroyable stylistique de la langue allemande. On ne peut rien ajouter à cela. Même ses ennemis - et ils sont nombreux - sont obligés d'avouer qu'il écrivait bien.



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Une langue étonnante justement à une époque où l'on écrivait plutôt mal, c'est quelque chose ! Et pourtant, il me faut dire cela : Brecht n'est pas mort, il faut toujours compter avec lui, et aujourd'hui plus encore qu'autrefois. On dit que je suis un spécialiste de Brecht, ou que je n'ai presque fait que du Brecht. Ce n'est pas vrai. J'ai fait aujourd'hui, en tout, à peu près 200 mises en scène, 150 pièces et quelque 50 opéras. Et seulement 7 1/2 de Brecht. Je dis « 1/2 » parce que *L'Exception et la règle* n'est qu'une demi-pièce. Mais j'ai beaucoup plus monté Shakespeare, Goldoni, Tchekhov. Ça, c'est une vérité statistique.

Cela dit, Brecht était pour moi extrêmement important. Lorsque j'ai monté *L'Opéra de quat'sous* (ma deuxième mise en scène après *La Décision* - que j'avais préparée avec mes élèves acteurs et présentée à un public restreint), Brecht vivait encore. Il vint assister aux répétitions. A ce moment-là, en 1956, je le connaissais depuis trois ans, j'étais lié d'amitié avec lui.

Chaque année, je partais pour Berlin où je passais trois mois... et j'ai pu voir tous les problèmes que posaient ses mises en scène. J'étais l'un d'« eux » ... mais je n'étais plus un jeune élève ; je dirigeais déjà mon propre théâtre et faisais mes propres mises en scène. Mais chaque fois que je le pouvais, j'allais chez Brecht à Berlin. Je ne me suis donc pas contenté de le lire. J'ai véritablement travaillé avec lui et je suis devenu un disciple authentique. J'étais, comment dire, un... fils aimé, très aimé, car il retrouvait dans mes réalisations, dans ma manière de le comprendre, un peu de ce que je tente d'expliquer sans cesse. Il y avait en moi non pas quelqu'un qui niait le Brecht politique et qui n'aimait que l'écrivain à cause de ses dons d'artiste et de poète; ou l'inverse: quelqu'un qui n'estimait en lui que le communiste. J'ai aimé Brecht

car c'était un grand écrivain qui avait une certaine idée du socialisme, une idée qui est encore valable aujourd'hui.

Milan, avril 1992 *Propos recueillis par Cordelia Dvorac Brecht après la chute Arche 1994*

Mathias LANGHOFF

(...)

Mathias Langhoff : Avec Brecht, je poursuis les mêmes intérêts qui me portent vers la tragédie grecque ou vers Shakespeare. Brecht participe de ces grands exemples d'un théâtre politique qui n'est pas un théâtre idéologique. Avec Heiner Müller aussi, qui a creusé la voie ouverte par Brecht. Affirmer "je suis brechtien", c'est dire que je suis animé par la recherche d'un théâtre qui reste un théâtre politique aujourd'hui, qui parle des vrais problèmes d'une société, qui ne recule devant aucun risque, ne craint pas de se tromper, de briser les règles, les règles dramaturgiques notamment, tout en gardant ce désir d'être inscrit dans la marche du monde. C'est la chose la plus importante que je retienne de Brecht aujourd'hui. D'autant plus importante que tout semble nous ramener en arrière, les dernières années de ce siècle me donnent l'impression de vouloir oblitérer tout ce qui en a constitué l'histoire, j'ai le sentiment d'une régression, d'une sorte de retour aux années 1890, comme si la pensée, la pensée culturelle surtout, s'était arrêtée à cette date.

(...)

Georges Banu : Quelle serait, pour finir, la critique que vous pourriez aujourd'hui adresser à Brecht ?

M. L. : Je trouve pour ma part cette question un peu dangereuse. Il y a une chose que nous n'avons pas abordée ici et qui me paraît cependant essentielle, parce que c'est elle qui fait de Brecht un des écrivains de tout premier plan dans notre siècle je veux parler de sa conception de l'écriture comme production litté-

L'OPINION DE QUELQUES METTEURS EN SCÈNE

raire collective. Brecht, c'est tout un ensemble de noms, de personnes réelles qui ont écrit et travaillé avec lui. C'est cela également qui explique, pour une part, les changements de style, qui sont la marque des changements et des choix conduits dans la marche du siècle. Il me semble qu'arrivant au terme de ce siècle, nous faisons tout pour en effacer l'histoire. Je pense que ça n'a aucun sens, c'est même une chose dangereuse. Brecht était dans son temps, c'est une existence dans notre siècle, elle continue d'exister comme telle dans le temps qui continue de s'écouler. Nous éprouvons toujours un certain désir de dogmatisme hérité du XIXe siècle, la tentation de faire de Brecht un maître, un homme qui aurait dit et fait des choses exemplaires. C'est un statut de ce genre qu'on pourrait critiquer. Mais si on le considère à l'égal des autres hommes, comme un produit historique, la critique perd aussitôt tout son sens.

(...)

Organiser le scandale. Entretien avec Georges Banu

Avec Brecht Actes Sud-Papiers 1999

Stéphane BRAUNSCHWEIG (...)

Quand j'ai commencé à faire du théâtre professionnellement, au milieu des années quatre-vingt, l'esthétique dominante était marquée par un retour insidieux du naturalisme, un naturalisme "cinématographique", extrêmement spectaculaire et sans doute différent de celui que Brecht pouvait critiquer. J'ai d'emblée adopté une position antinaturaliste, revendiqué la théâtralité, et c'est cette position qui m'a conduit à côtoyer Brecht. Le théâtre que je voulais faire est un théâtre qui réinterroge le réel à partir du théâtre, et non un théâtre qui tend au réel un miroir. Historiquement, on a toujours utilisé la métaphore du miroir à propos du théâtre. On pourrait dire pour Brecht: miroir déformant. Mais au moment où j'ai commencé à faire du théâtre, j'ai pensé plutôt que le miroir était brisé. A la fin des an



//

29
/
30

M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

nées soixante-dix et au début des années quatre-vingt, à partir du moment où les idéologies et les projets de société ont été remis dans les tiroirs, le réel est devenu une espèce de puzzle qu'on ne parvenait plus à appréhender de manière globale. C'était ça le naturalisme : on prenait un petit fragment du miroir brisé et on s'attachait à regarder un petit morceau de puzzle dans ce fragment. Je refusais cela, tout autant que de chercher à rassembler les morceaux du miroir pour donner l'air de rassembler ceux du puzzle. Je voulais faire un théâtre qui rende compte d'un certain chaos, qui n'est peut-être pas le chaos du monde lui-même, mais le chaos de la lecture que nous en faisons.

(...)
Ce caractère de critique totale, destructrice, c'est le côté anarchiste du jeune Brecht. Mais ce qui m'a frappé, c'est qu'à l'intérieur même et par-delà cette critique, il y a une chose totalement positive, une espèce d'énergie dans l'écriture. Brecht se livre à un jeu de massacre avec les idéologies, mais aussi, et c'est là le point capital, avec les formes théâtrales de son époque. L'écriture donne libre cours à une telle débauche d'énergie que tous les personnages en recueillent une pulsion de survie au sein même du chaos où la pièce les a pourtant inscrits. C'est cette pulsion de survie qui m'intéressait, aussi bien dans le jeu que dans la forme théâtrale que j'avais adoptée. Rétrospectivement, il me semble que ce n'est pas un hasard si nous avons créé ce spectacle l'année de la chute du mur de Berlin, cela devait correspondre à un mouvement historique, quelque chose était en route, on en percevait les signes. Tout le monde parlait de chute des idéologies, sans avoir exactement conscience que la chute des idéologies, c'est toujours le moment où une idéologie prend le pas sur toutes les autres. Dans ce contexte, j'ai choisi cette pièce où se déploie la "chute" des formes théâtrales : l'attaque est massive et Brecht ne ménage

aucun des genres théâtraux de son époque théâtre bourgeois naturaliste, théâtre expressionniste, dans lequel pourtant il naît. Le théâtre expressionniste, c'est certain, fascine Brecht, parce qu'il est antinaturaliste. Mais il lui apparaît par ailleurs comme idéologiquement suspect, il y a dans l'express-ionnisme une sorte d'humanisme mystique qui ne saurait être pour Brecht une réponse adéquate aux misères de son temps.

(...)
Je crois que la pensée de Brecht a été déformée. Brecht n'a jamais dit qu'il fallait jouer froid, ou cérébral. Son sens du théâtre est beaucoup plus aigu. Le point de vue politique ou social auquel Brecht astreignait ses acteurs et le point de vue du rêveur réclamé par Vitez s'inscrivent dans une continuité très forte, à travers l'élément ludique.

Denis Guenoun: Vous évoquez Brecht théoricien ou penseur. Entre la figure de la toute première jeunesse et celle de l'installation en Allemagne, après la guerre, il y a le Brecht des années trente, féroce-ment critique à l'endroit du théâtre, de l'état du théâtre. On a souvent l'impression, avec vous, que le théâtre est un instrument actif, intelligent, protégé à certains égards de la dureté, des tensions et des impasses du monde où nous vivons. Est-ce que vous avez besoin de Brecht, celui de *L'Achat du cuivre* par exemple, ou de la polémique anti-aristotélicienne ? En quoi sa critique du théâtre vous importe-t-elle ? Est-ce que vous pensez devoir poursuivre votre travail patient d'investigation et de lecture, d'interrogation et d'intelligence critique des textes, ou vous arrive-t-il d'avoir envie de balancer à votre tour un grand coup de pied dans la fourmilière ? Etes-vous agité par un débat, une polémique à l'égard de l'état du théâtre ? Et la lecture de Brecht peut-elle vous être utile dans cet éventuel conflit ?
Stéphane Braunschweig: Il m'arrive d'avoir envie de donner

L'OPIINION DE QUELQUES
METTEURS EN SCÈNE

des coups de pied. Mais je vais détourner votre question. Une chose me frappe dans la façon dont Brecht critique le théâtre de son temps : il le fait pour remettre le spectateur au cour du théâtre. Il s'intéresse donc moins à l'objet théâtral lui-même, qui est un instrument, un instrument poétique, qu'à celui qui va le recevoir. C'est ce Brecht-là qui m'importe. Au moment où je me suis mis à faire du théâtre, on voyait des spectacles qui étaient construits avec un savoir faire et une maîtrise remarquables, qui avaient l'apparence de belles formes fermées sur elles-mêmes, parfaitement achevées, mais ne laissant en somme que peu de place au spectateur. Tout mon travail, l'esthétique dans laquelle je travaille, peut se définir comme le projet de creuser sur la scène la place du spectateur. Cette place vide que je cherche à ménager est à la fois l'espace de l'interprète et le lieu où s'inscrit le regard du spectateur. Et cette idée, je pense qu'elle me vient de Brecht : l'idée que ce qui importe en définitive dans la mise en place des signes, ce n'est pas ce que les signes disent, mais ce que les spectateurs vont leur faire dire.

(...)

*Les textes d'abord
Entretien avec Denis Guenoun
AVEC BRECHT
STÉPHAN BRAUNSCHWEIG
ACTES SUD - PAPIERS*





//

Bernard SOBEL
LE BERLINER ET APRÈS

29

(...)

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

D'une certaine façon, Brecht se voulait un philosophe, et il a laissé, c'est certain, un héritage théorique, mais ce n'est en rien asséné, péremptoire. Ce qui est aujourd'hui poétiquement vivant, c'est le débat qu'il mène avec lui-même pour se débarrasser de son héritage petit-bourgeois, de son catholicisme d'imprégnation. Une anecdote: Benjamin disant à Brecht à propos de Kafka (dont il faudrait aussi marquer l'influence): «Kafka est le premier écrivain communiste», Brecht répond: «Et moi je suis le dernier écrivain catholique.» Je pense en effet que dans le chaos, bénéfique, productif, dans lequel nous vivons, Kafka nous prépare plus que Brecht à un nécessaire questionnement. Brecht n'y arrive pas réellement, du fait d'un côté «moi je». Il a toujours mis beaucoup de lui-même dans certains de ses personnages. On pourrait presque parler d'autoportraits: le porteur d'eau de *La Bonne Âme, Gallée, Fatzer...* Si bien qu'il est peut-être plus grand poète que grand dramaturge. Quand on joue Brecht, il s'agit de le dévoiler, c'est là qu'il est intéressant. Il n'y a pas de théâtre plus subjectif que le sien, alors que son rêve était un théâtre objectif

//

G

R

E

T

E

//

- Actuellement qui, dans le théâtre, travaille dans la lignée de Brecht?

//

T

H

É

À

T

R

E

- Je dirai *Bob Wilson, Foreman, Peter Sellars* parce qu'ils n'ont pas eu, sans tradition théâtrale, à se débarrasser du petit-bourgeois en eux, ni à se déclarer brechtien ou pas brechtien. Ainsi, de plain-pied dans la société et leur époque, ils peuvent aborder d'emblée les questions essentielles. Aussi *Grüber, Heiner Müller*, dans une certaine mesure, ceux-ci parce que le problème de l'intellectuel dans le monde - voir *Faust* - est de tradition dans la dramaturgie allemande.

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

- *Des Américains, des Allemands. Mais des Français, auteurs ou metteurs en scène?*

- Certains ont été fortement influencés, mais s'en sont éloignés depuis longtemps. De vivant, d'actuel, je ne sais pas.

//

In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 2000

L'OPINION DE QUELQUES
METTEURS EN SCÈNE



//

29
/
30M
A
R
S2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P

R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Maurice REGNAUT
Brecht maternel

A la fin de *la Bonne âme du Sé Tchouan*, devant un tribunal dont le président a été remplacé par les dieux, Choui-Ta, devenu le Roi du Tabac, répond de la disparition de Chen-Té, sa « cousine », et l'interrogatoire est tel qu'épuisé, Choui-Ta demande que la salle soit évacuée afin de faire un aveu.

« CHOUÏ-TA. - Ils sont sortis? Tous? Je ne peux plus me taire. Je vous ai reconnus, dieux illustres!

2e DIEU. - Qu'as-tu fait de notre bonne âme de Sé Tchouan?

CHEN-TE. - Laissez-moi vous avouer la terrible vérité, c'est moi votre bonne âme!

Il ôte le masque et arrache ses vêtements. Chen- Té apparaît. »

On a toujours fait de cette image une lecture brechtienne, on a vu en elle non pas une image, mais l'instant de vérité d'une fable, on a prêté l'oreille à ce que dit aussitôt Chen-Té sans plus entendre et sans plus voir qui parle. Une autre lecture est possible, une lecture qui réserve la fable morale et s'en tienne à l'image en tant que telle, une lecture qui n'intègre pas l'image à l'histoire et suspende au contraire l'histoire au seul bénéfice de l'image, une lecture pour laquelle l'instant de vérité soit le lieu du vrai. De quel vrai ? Le lieu ici est lieu de dévoilement : sous Choui-Ta il y a Chen-Té, sous le gros homme prospère il y a la femme enceinte, sous l'accusé, dialecticien impitoyable, il y a la mère uniquement vouée à l'enfant qu'elle porte. On comprend que le tribunal soit surpris : face à l'œuvre de Brecht, cette surprise est à sauvegarder comme principe,

à renouveler perpétuellement. Si c'est dans la *Bonne âme*, en effet, qu'a lieu ce dévoilement, sous l'habit viril, du couple mère-fils (l'enfant, pour Chen-Té, ne peut être qu'un fils, si c'est pour la fable qui l'a produite en tant qu'instant de vérité que cette image saisissante est le lieu du vrai, elle ne l'est pas en fait pour cette fable seule, dans cette seule *Bonne âme*. Après examen de l'œuvre brechtienne en son ensemble, après lecture « autre », on serait à même d'affirmer ceci : ce

qui dans *la Bonne âme* a lieu non pas symboliquement ni métaphoriquement » mais littéralement, de façon brutalement aveuglante, c'est le dévoilement de ce qui est le vrai pour tout le théâtre de Brecht, le vrai de toute une poétique, et l'apparition sous Choui-Ta de Chen-Té enceinte est vraiment l'image de l'aveu, où se dit ce qui en toute œuvre brechtienne est à l'œuvre, où se réalise en toute « naïveté » l'imaginaire brechtien originel. Brecht le dialecticien, le critique rationnel du droit, le procureur de la socialité, l'ingénieur quotidien de l'histoire? Il l'est, mais dans la mesure où, chez lui, l'être profond du dialectique est le couple mère-fils, où l'humanisme historique a pour sens la maternité.

Incontestablement Brecht aura fait ce qu'il voulait, ce qu'il devait faire un théâtre, en termes brechtiens, de la causalité sociale - il en aura de plus produit, de manière cohérente, exhaustive, efficace, et sans réduction, la théorie et la pratique. Une causalité autre est cependant profondément présente en ce théâtre et c'est elle, sous la causalité sociale, qui en vérité, avec quelle puissance, est l'opérateur théâtral. Considérer chez Brecht cette causalité autre, c'est schématiquement enquêter sur une constellation qui possède deux traits caractéristiques : une occultation absolue de la figure paternelle, un perpétuel essai déterminé pour réaliser médiatement l'union de la mère et du fils, l'appropriation nourricière. Et cette négation du père au profit du couple exclusif que forme la mère seule avec son fils est à suivre à travers l'œuvre selon un parcours qui va de la fille-mère enceinte à la mère sans mari, puis à la mère sans père, enfin à la femme fondatrice d'une nouvelle propriété maternelle. La fille-mère enceinte, c'est déjà Sophie de *Baal*, celle que *Baal* abandonnera, c'est aussi Anna de *Tambours dans la nuit*, Anna enceinte de Murk, celle qui abandonnera le père pour aller vivre avec Kragler. La mère sans mari, le plus souvent veuve, on la rencontre aussi bien dans *la Mère* que dans *les Fusils de la mère Carrar* et dans *Mère Courage* elle est également dans des pièces didactiques comme *Celui qui dit oui-Celui qui dit non* (où chose

A PROPOS DE BRECHT
CONTRIBUTIONS AU DÉBAT

étonnante, l'enfant, le fils, quittant sa mère malade, emporte, afin de rapporter des médicaments, un broc) et comme *l'Exception et la règle* où le père qui est tué (pour avoir tendu une gourde) laisse une mère seule avec son fils. La mère sans père, c'est Chen-Té qui, dans la *Bonne Âme*, à l'instant même où elle se découvre enceinte de Yang Soun vivant, appelle son futur fils « Vaterloser » (enfant sans père) ou encore « orphelin de père ») et se change définitivement en Choui-Ta, niant ainsi le père.

(...)

Extraits de " Bertolt Brecht 2"
L'Herne

Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982

L'ÉDUCATEUR SOCRATIQUE'

J'ai l'impression, à la suite de ce qui a été dit, qu'il convient de situer Brecht comme appartenant d'abord à l'époque des guerres, des totalitarismes et de l'idéologie. Il serait évidemment complètement absurde de l'extraire de cette époque pour le placer, aujourd'hui, comme ça, dans un temps où justement les idéologies se sont effondrées. Pour essayer de concevoir un art possible - je parle d'ici, donc d'un art possible en France, aujourd'hui - on ne peut pas abstraire Brecht, la leçon de Brecht, de son époque. Et il me semble qu'avec ce qui nous arrive, à savoir l'effondrement des systèmes communistes, l'horizon libéral, perçu comme horizon indépassable; la démocratie libérale et l'économie du marché comme seul avenir possible, l'écrivain ou l'artiste a beaucoup de mal à imaginer quelque chose, à imaginer un ailleurs. C'est-à-dire que tout simplement cet ailleurs politique est, de toute manière, déjà discrédité, sinon culpabilisé. J'ai donc l'impression que là où Brecht était contemporain des révolutions, nous, nous sommes contemporains du manque de perspectives des révolutions, ou plutôt de leur transformation en leur contraire, en systèmes d'oppression. Mais nous sommes contemporains aussi des émeutes. Il y a un exemple très concret, c'est ce qui s'est passé, il y a huit jours, à Vaux-en-Velin, dans la banlieue de Lyon. Il y a eu une émeute de jeunes, avec incendies de voitures et de supermarchés, bavures policières,



//

29

/

30

M

A

R

S

provocation et, à partir de là, explosion de violence. Mais, cette violence est sans perspectives. C'est le propre de l'émeute.
(...)

ENCORE UNE FOIS BRECHT

Brecht a rendu la scène problématique.

Rendre la scène problématique signifie d'abord chez Brecht la fin des évidences - du rapport scène-salle, texte scène, comédien-personnage, etc. - mais, plus profondément sans doute, tout le travail critique de son théâtre manifeste le passage à une autre scène, et par conséquent l'abandon - malgré ce que lui-même a pu en penser - d'un type le théâtre, celui précisément où la représentation n'est pas problématique.

En problématisant le théâtre Brecht s'est mis dans la situation de jouer la théorie - à entraîner la théorie dans un tour fictionnel, ce qui serait réjouissant s'il n'avait en retour contraint la fiction à mimer le ton théorique.

La métaphore de la science, la conception scientifique de l'Histoire (le matérialisme historique et dialectique) lui ont certes permis d'opérer le déplacement d'une scène à l'autre mais l'ont aussi fait tomber dans le piège d'une théologie nationaliste dont le marxisme-léninisme aura été à la fois le départ et le couronnement.

Le processus contradictoire de l'élucidation en vue de la transformation «il ne suffit pas de montrer la réalité, il faut la montrer comme susceptible d'être transformée», en dessinant une nouvelle configuration du théâtre, en lui désignant une tâche, a soumis le théâtre à une logique des fins - particulièrement dans les grandes pièces de la maturité. Ces fins se situent de l'autre côté du miroir et s'appellent: révolution, lutte des classes, etc. Il est vrai que dès le *Lehrstück*, la scène brechtienne a intégré le podium.

Certains brechtiens, les mieux intentionnés si ce n'est les plus nombreux, n'ont jamais manqué de

s'appuyer sur cette logique des fins pour tenter d'effacer les contradictions du théâtre de Brecht, pour justifier le *tout* de son théâtre et de sa théorie, et finalement pour le rendre présentable. A gauche comme à droite. En tant que classique, en tant que poète, en tant que voyou. Comme anarchiste ou comme stalinien.

Le miroir de Brecht n'a jamais été, bien entendu, le même que celui des partisans du reflet. Le miroir de Brecht n'a jamais rien reflété. Il reconstruit en déconstruisant le leur les images, et dans cette optique on peut difficilement alors parler de miroir. D'un certain point de vue, toutefois, l'image du rétroviseur ne serait pas tout à fait erronée.

D'un côté Brecht, par le biais du marxisme-léninisme, est tributaire d'une conception progressive, hégélienne, de l'Histoire, d'un autre côté, par inversion régressive, il réévalue et détruit en même temps l'ensemble de la Tradition théâtrale. La Tradition n'étant pas, dans son optique de rétrovision, la suite plus ou moins bien ordonnée des chefs d'œuvre classiques (priviliégiant un jour *Les Brigands* de Schiller, le lendemain *Faust* de Goethe...) mais plutôt la Tradition de ce que les classiques s'évertuaient (plus ou moins) à cacher : la lutte des classes. Sur le tard, cependant, Brecht, fatigué, pensait qu'il fallait restituer les œuvres classiques qui ont figuré artistiquement les progrès de l'humanité. Il a écrit un texte à ce sujet. Le texte s'appelle : Le réalisme socialiste au théâtre !

La conception de l'Histoire qui légitime le théâtre de Brecht est tributaire, bien entendu, de l'historicisme moderne - historicisme qui, ainsi que Nietzsche l'a montré le premier, est la métaphysique à l'œuvre. Sa manière de pratiquer le théâtre a toutefois conduit Brecht à remettre entièrement en cause ce mode de légitimation. Non par une entreprise de sortie hors de ... ou de dépassement, mais en ébranlant les convictions et les certitudes par l'humour et l'ironie socratique. C'est-à-dire en reprenant

A PROPOS DE BRECHT
CONTRIBUTIONS AU DÉBAT

Michel DEUTSCH

d'une certaine manière l'affaire au début.

Brecht montre d'abord au théâtre les forces réelles qui le font. On a trop tendance à l'oublier par les temps qui courent

Trois mérites de Brecht

1) Il a ressaisi la vérité de la politique comme politique de la vérité (donc du mensonge) et comme théâtre du politique.

2) Il s'est mêlé, et il a mêlé, le théâtre à ce qui ne le regardait pas.

3) Il a socratisé (en particulier avec les *Lehrstücke*) le théâtre. Ce faisant (et tout en ne renonçant pas à maintenir la Tragédie contre Socrate !), il a mêlé la voix du théâtre à la conversation philosophique. Il a même donné un nom à cette intervention : Bertolt Brecht.

Reste cette question : faut-il faire du spectateur un juge intéressé et critique ou faut-il en faire un artiste ?...

Théâtre/Public
Juillet-Août 1991

Sur la situation du théâtre
Bertolt Brecht -1956

(...)

un soutien de l'Union des écrivains pourrait effectivement être utile. Maintenant je suis en outre d'avis, après l'étude des lettres, que de toute façon on devrait aussi constituer notamment une nouvelle pépinière pour la direction des théâtres et qu'on devrait avoir recours pour les postes de dramaturge et d'administrateur aux écrivains de théâtre, qui ont ou devraient avoir aussi en fin de compte un certain rapport avec ces institutions. C'est-à-dire que je conseille aux écrivains intéressés de prendre un poste de dramaturge (la meilleure voie pour un poste d'administrateur est peut-être un poste de dramaturge, mais ce n'est pas dit) ou de devenir intendant d'un théâtre, de se joindre à nous ici, et nous transmettrons ces propositions au ministère de la culture.



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Il me semble que ce serait économiquement quelque chose d'utile, si un écrivain de théâtre était, disons, deuxième dramaturge dans un théâtre. Premièrement il bénéficierait de cette façon d'un traitement et non de bourses, qui à la longue ont un effet très néfaste et démoralisant. Deuxièmement il collaborerait à un théâtre et prendrait une attitude fondamentalement différente envers le théâtre.

Je pense en l'occurrence à moi-même, qui, du fait que je dirige un théâtre, obtiens que mes pièces soient jouées. (Rires.) C'est même tout à fait nécessaire; car les théâtres de la République démocratique allemande appartiennent de façon regrettable, de mon point de vue -au petit nombre de théâtres en Europe qui ne jouent pas mes pièces. Je suis donc tout à fait contraint de les jouer moi-même, et je vous conseille de vous mettre au plus vite dans une situation analogue. (Nouveaux rires.) Vous pourrez de cette façon aussi vous débarrasser d'une foule de désagréments, que vous avez actuellement dans votre collaboration avec les théâtres. J'ai très peu de désagréments avec le Berliner Ensemble.

Je me suis informé auprès du ministère de la culture et il semble que l'on puisse créer certains -je crois que ça s'appelle - « postes budgétaires » supplémentaires dans les théâtres, pour l'engagement d'un deuxième dramaturge. Je conseillerais de s'arracher un tel poste parce qu'il permet quoi qu'il en soit un travail personnel. (Rires.) Naturellement le premier devrait alors en tout cas travailler plus que maintenant.

Je voudrais aborder un autre point, également suggéré par quelques-unes de ces lettres. C'est la question du moyen pour nous d'arriver, abstraction faite de la grande pièce pour les théâtres, à de petites formes souples de combat, comme nous en avons eu autrefois dans le mouvement d'agit-prop. Cela me semble extraordinairement important. Je ne veux pas dire : sortons des théâtres, entrons dans les troupes d'agit-prop, mais je veux dire que l'on tirerait un très grand profit même pour l'art dramatique des théâtres de cet esprit de combat, qui est nécessaire aux petites troupes pratiquant l'agitation directe et qui peut également prendre naissance chez elles. Nous avons des

possibilités beaucoup plus grandes pour cela que ces troupes n'en avaient autrefois. Nous disposons de camions, nous avons dans nos théâtres de jeunes comédiens professionnels qui y participeraient probablement. Ça demande seulement à être organisé. En bref, nous pouvons organiser cela à une beaucoup plus grande échelle et aussi avec plus de commodité. Nous avons des maisons d'édition pour les pièces pour amateurs, qui pourraient là aussi nous aider, qui pourraient même financer la chose. Je dois dire il est vrai, que par exemple l'office pour la littérature, selon ma propre expérience, met des bâtons dans les roues. Ainsi de jeunes dramaturges du *Berliner Ensemble* ont travaillé à des pièces pour amateurs, et la publication, qui est nécessaire pour que les groupes de comédiens amateurs puissent prendre en charge ces pièces, ne peut pas avoir lieu parce que l'office pour la littérature avec un étonnant manque d'instinct politique - je ne parle pas d'instinct esthétique - n'accorde pas les subventions nécessaires. C'est un scandale - parmi d'autres.

De toute façon je suis d'avis qu'on étudie véritablement la question du moyen de mettre sur pied ces petites troupes et mini-troupes souples et comment leur procurer les textes, les sketches, les songs et les chants de combat dont elles peuvent avoir besoin. Pour cela il y a des modèles, que les plus jeunes d'entre vous ne connaissent peut-être pas du tout. Kubal me racontait hier que, par exemple, Fünberg avait écrit une foule de textes d'agitprop remarquablement bons, que l'on ne connaît pas. Il faudrait absolument le prier de publier ces textes aussi bien en tant qu'exemples que comme textes à utiliser directement par de telles troupes.

Je sais qu'il existe un grand préjugé contre l'agit-prop. Lorsque nous avons nous-mêmes pris en charge les théâtres, on a dû bien sûr travailler pour les grands théâtres. Mais il n'y avait pas la moindre raison pour autant de mépriser ou de supprimer cette petite forme de théâtre populaire qui a donné au grand théâtre de grandes impulsions. C'est en tout cas mon avis et je suis d'avis que vous discutiez cette question; car il y a ici une nécessité et cela devrait être chez nous, je pense, toujours la nécessité qui décide.

Exclamation de Strittmatter : C'est surtout à la campagne que cette nécessité existe!

Je suis d'ailleurs d'avis qu'on pourrait maintenant fonder ces troupes sur une base plus professionnelle qu'autrefois. Mais c'est d'abord à ce qu'il me semble, un travers tout particulier chez nous que quand on veut fonder n'importe quoi, on lance des regards d'exhortation vers les autorités : le ministère doit le faire! Il y a quelque chose d'autrefois qu'on pourrait tranquillement conserver : de le faire soi-même. Ce serait un très grand, un véritable progrès. Vous ne pouvez pas vous faire faire vos révolutions par vos ministères seulement. (Rires.) C'est bien sûr une phase particulière de la misère allemande, que nous connaissons encore maintenant, d'avoir toujours les yeux tournés vers les autres : ils doivent faire cela ou ils ne doivent pas faire cela. Et que faisons-nous? De tels petits groupes peuvent à chaque instant, en quelque sorte par auto-allumage, être organisés dans tous les théâtres de la République. Je ne peux pas m'imaginer que ce soit difficile; nous pouvons organiser cela dans notre théâtre en une demi-heure, donc on peut aussi l'organiser dans tous les autres théâtres. Ensuite pourquoi ces troupes ne doivent-elles pas s'occuper de questions de tous les jours?

Exclamation de Kubsch: Aussi!

Pas aussi, mais précisément et exclusivement! C'est encore une fois cette idée : on habitue les pauvres paysans au grand théâtre, on envoie auparavant une dose faible pour pouvoir ensuite venir avec une grosse injection : à savoir de « culture ». Nous avons beaucoup moins besoin dans nos théâtres de faire de la culture que de la transformer. Nous avons surtout, comme je le pense, un théâtre de culture et nous devrions avoir un théâtre de transformation de la culture, également au grand théâtre. Mais les petites troupes peuvent ici se libérer complètement des obligations très importantes des grands théâtres et se soucier vraiment de la véritable situation de leurs auditeurs (...)

Extraits de " Bertolt Brecht 2 - L'Herne Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982



//
29
/
30
M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

LES DERNIÈRES CONVERSATIONS

(...)
La pensée d'une nouvelle classe prodigue plaisait tant à Brecht qu'il pensait qu'on devait décrire cela à l'avenir : des jouissances comme lutte de classes, du luxe comme révolution, de la ciboulette sur la salade comme conscience de classe. A ce propos, il est d'abord moins important de satisfaire matériellement, tout de suite, de telles jouissances, que de les faire connaître comme jouissances.

Nous parlâmes du théâtre de l'avenir. Quelle allure aura-t-il quand comme dans la généralisation exagérée propre à Brecht - il voudra faire des jouissances des postes de combat. Je demandais à Brecht qui n'aimait pas ce genre de questions à brûle-pourpoint : « Brecht, citez une pièce que vous tenez pour la forme de théâtre de l'avenir. » La réponse arriva de même du tac au tac : *la Décision*.

Il ne nous restait plus beaucoup de temps pour nos conversations. Le vendredi 10 aout 1956, nous repartîmes pour Berlin. Brecht se sentait un peu fatigué mais n'y attachait pas d'importance. Il conduisit lui-même son coupé B.M.W. Vers neuf heures, nous étions à Berlin où nous étions attendus pour une répétition du *Cercle de craie*. Le but de la répétition devait être les coupures pour la tournée londonienne. Brecht me pria au début de transmettre un message : personne ne devait lui demander comment il allait. Il allait de telle façon qu'il devait partir en cure mardi. Après la cure, il serait prêt à répondre à toutes les questions.

La répétition fut utile. Brecht était content et me chargea des répétitions du jour suivant. Nous prîmes rendez-vous pour le lundi. Il s'agissait d'autres coupures. Le lundi je mis dans ma poche le fragment de Lénine Sur la question de la dialectique . Car, pour le théâtre futur, ces réflexions me semblaient justement importantes, parce qu'elles posaient, sous une forme resserrée, la question de savoir comment il faut reconnaître et représenter les évolutions et les processus. Donc des questions qui avaient beaucoup à voir avec des pièces telles que *la Décision*.

Je parlai pour la dernière fois avec Brecht le lundi vers vingt et une heures au téléphone. Il me dit qu'il se

sentait fatigué et qu'il me proposerait un nouveau rendez-vous mardi matin.

Le mardi, vers vingt-trois heures, Besson me téléphona. Nous étions restés toute la journée ensemble. Nous avions résolu de ne parler que du travail. Si Brecht partait mardi, de nouveaux plans de travail devaient être faits. Le travail nous paraissait dur. Car nous savions, depuis dix-huit heures, que Brecht avait un infarctus. Malgré cela nous nous en tîmes à nos plans, strictement à l'hypothèse d'une absence seulement temporaire de Brecht. Nous nous séparâmes à vingt et une heures, les plans achevés dans la poche.

J'appris alors au téléphone que Brecht était mort.

Nous allâmes encore une fois à son logement où nous croisâmes des médecins qui démontaient les appareils à oxygène. Toute la maison était vivement éclairée. Nous n'entrâmes pas. Devant la porte de Besson nous restâmes environ quatre heures, Besson, Palitzsch et moi. Nous ne disions rien. Vers quatre heures du matin, nous nous séparâmes et allâmes nous coucher. Nous avions répétition de bonne heure.

*Manfred Wekwerth - 1970
Traduit par Jean-François Poirier
Extraits de " Bertolt Brecht 2 -
L'Herne
Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982*

L' ACTEUR DE L'ÈRE SCIENTIFIQUE

Walter Weideli

(...)
La technique brechtienne repose essentiellement sur *l'aliénation*. L'acteur, en effet, ne s'identifie plus avec son personnage : il l'aliène. Au lieu de donner au public l'illusion qu'il assiste à un processus naturel, l'acteur s'adresse à lui pour lui montrer quelque chose. Son attitude démonstrative s'inspire de celle toute quotidienne - du témoin d'un accident expliquant aux badauds ce qu'il a vu et observé. Considérant son rôle comme un étranger (alienus), l'acteur devient un personnage contradictoire, à la fois Hamlet et témoin critique d'Hamlet, *présent citant et passé cité*, exprimant simultanément les sentiments de son rôle et les siens propres, non pas un «monstre sacré», mais un homme parmi d'autres, suggérant à ses semblables un

jugement, les invitant à une discussion, suscitant leur réplique, qu'elle soit approbative ou non.

Cette technique d'aliénation, le théâtre chinois la pratique - à des fins, il est vrai, divergentes - depuis fort longtemps. «L'acteur chinois, nous dit Brecht, se regarde jouer, Mimant

l'apparition inattendue d'un nuage, son déploiement doux et puissant, sa rapide quoique insensible métamorphose, l'acteur se tourne parfois vers son public comme pour lui dire : «n'est-ce pas ainsi ?» Et tout au long de son évocation, il observe ses bras et ses jambes, les dirigeant, les contrôlant, approuvant même, au besoin, l'exploit qu'ils viennent d'accomplir. Autour de lui, on construit des décors, on déplace des meubles : il ne s'en trouve pas le moins du monde gêné. Visiblement, il considère lui-même et son rôle comme des choses étrangères. Tout le contraire d'un halluciné !»

Transposé sur le plan des rapports humains, cette technique permet à l'acteur de représenter les émotions, même les plus violentes, de son personnage sans que le spectateur perde, par l'effet d'une contagion irrationnelle, ses facultés d'observation et de contrôle. Alternant, de manière ininterrompue, l'imitation et le commentaire, l'acteur s'efforce, en somme, de montrer à son public comment tel ou tel événement s'est passé selon lui. Il ne dissimule pas qu'il a étudié cet événement, qu'il s'en est fait une opinion. Il se garde bien de considérer le comportement du personnage qu'il imite comme inévitable, allant de soi, conforme au caractère. Il fait ressortir, au contraire, dans chacun de ses actes, ce qu'il a d'unique, d'étonnant, d'exceptionnel. Car chacun d'eux repose sur un choix. C'est un possible parmi d'autres, une alternative, et cette alternative l'acteur doit la suggérer il ramène ainsi le spectateur aux faits que le drame relate et, en indiquant clairement ce qu'ils ont de relatif, partant de modifiable, il les soumet à une critique, cette critique même dont nous disions plus haut qu'elle est «productive», parce qu'elle amène l'homme à transformer, à humaniser - à l'exemple de la science (...)

Obliques - Brecht 20-21 1979





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Wolfgang Fritz HAUG
LE PHILOSOPHE SOUS LE
MASQUE DU POÈTE ?

(...)

«Le critique marxiste », dit Brecht en méditant sur son activité de scripteur de pièces, « doit travailler la matière d'un drame en tant que marxiste, historien, politicien, économiste, dialecticien, et ensuite quand il veut émettre, sur des éléments formels de nature esthétique, un jugement appelé à être fécond pour la construction de pièces, il doit encore évaluer dans quelle mesure ces éléments rendent justice au matériau. C'est ainsi seulement qu'il se montre réaliste. » (G.A., XXII-1, 314 et suiv.). Ce genre d'appropriation créatrice est un défi, demandant au surplus beaucoup de travail. Autrement, le philosophe marxiste deviendrait « un météorologue, qui enregistre les phénomènes et les assortit de notes » (ibid.).

In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 200

BRECHT AVEC OU SANS
MODÈLE?

PHILIPPE IVERNEL, ALAIN
GINTZBURGER, GRÉGOIRE
INGOLD

(...)

La réponse aux critiques est magistrale, c'est cette réponse qui donne toute sa portée à une expérience qui, sans cela peut-être, serait restée anecdotique. Je cite: «Il faut se libérer du mépris fort répandu de la copie. Copier n'est pas ce qu'il y a de plus facile. Ce n'est pas un déshonneur, c'est un art. Disons qu'il faut en faire un art, en s'y prenant d'une façon telle que ne se produise ni uniformisation ni sclérose. Pour vous faire part de ma propre expérience de la copie : j'ai, en tant qu'auteur de pièces de théâtre, copié l'art dramatique japonais, grec, élisabéthain;

en tant que metteur en scène, les spectacles du comique populaire Karl Valentin et les esquisses scéniques de Caspar Neher, et jamais je n'ai eu l'impression de ne pas avoir les mains libres. Donnez-moi un modèle raisonnable du Roi Lear, et j'éprouverai du plaisir à le recréer. (...)

Note sur le metteur
en scène Bertolt Brecht
Theaterarbeit

Pendant les répétitions Brecht vient s'asseoir dans la salle. Il dirige le jeu, mais de façon presque imperceptible; lorsqu'il intervient, c'est toujours dans le « sens de la marche » : jamais il ne dérange le travail, fût-ce pour proposer des améliorations. On n'a pas l'impression qu'il tente, par le truchement des comédiens, de « représenter quelque chose dont il porte en lui-même l'image ». Les comédiens ne sont pas ses instruments. Il cherche plutôt à découvrir avec eux quelle est l'histoire que raconte la pièce, et à les aider à trouver leur efficacité maximum. Travaillant avec le comédien, Brecht ressemble à l'enfant qui, du bord de la rivière, s'efforce, à l'aide d'une badine, d'amener au fil du courant et de faire flotter la brindille accrochée dans une anse. Il n'est pas l'un de ces metteurs en scène qui savent tout. A l'égard de l'œuvre, il se comporte comme celui qui « ne sait rien » il attend. On a l'impression qu'il ignore tout de sa propre pièce, qu'il n'en connaît aucune réplique. Peu lui importe le texte écrit ce qui l'intéresse, c'est comment le comédien le montrera sur la scène. Ainsi, lorsqu'un comédien lui demande « Dois-je, à cet endroit, me lever » il reçoit le plus souvent cette réponse « Je n'en sais rien. » Brecht n'en sait vraiment rien : c'est au cours de la répétition qu'il le découvrira. (...)

Extraits de " Bertolt Brecht 2
L'Herne
Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982

BRECHT



A PROPOS DE BRECHT

La Distanciation

//

29
/
30

Benno BESSON
*LA DISTANCIATION ?... UNE OPTION
PUREMENT THÉORIQUE!*

vent de processus. Et je crois que, là, Brecht peut nous être d'une grande utilité. Il nous aide à comprendre des phénomènes quotidiens en les replaçant dans leur contexte social, que l'habitude nous fait souvent perdre de vue.

(...)

Obliques – Brecht 20-21 1979

M
A
R
S

(...)
J'ai travaillé pas mal de temps avec Brecht, c'est-à-dire de 1949 à 1956, jusqu'à sa mort ; et pendant tout le travail pratique, je ne l'ai pas entendu employer une seule fois le mot «distanciation». C'était une option théorique qu'il avait prise dans les années trente, et dont il ne s'est pas servi après. Toutes les théories de Brecht sont très dangereuses si on les sépare de sa pratique, et elles ne servent qu'à chapeauter et à mettre sous le boisseau la réalité de sa pratique. C'est détestable de voir intimider les gens avec des concepts abstraits, et au fond ça devient des instruments de blocage.

//

//

G
R
E
T
E

Au lieu de laisser aux gens leur perception sensorielle et émotionnelle aussi bien qu'intellectuelle, on les bloque avec des concepts intellectuels et on leur interdit toute approche sensible qui leur permettrait l'accéder à des concepts concrets.

(...)

//

Edouard PFRI MMER
*LA PARODIE COMME
DISTANCIATION*

//

T
H
É
Â
T
R
E

Le moyen spécifique de la distanciation, dans Arturo Ui, c'est la parodie

pour chaque pièce, Brecht élabore des moyens spécifiques, il n'y a pas d'archétype du théâtre épique, et en ce sens, la critique allemande me semble s'orienter dans une voie stérile : il y a autant de formes nouvelles qu'il y a de sujets nouveaux, c'est-à-dire de pièces.

(...)

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

Manfred WEKWERTH
*UNE APPROCHE
DIALECTIQUE DES RÉALITÉS*

//

Dans le théâtre de Brecht, la réalité est représentée de telle manière que les processus qui l'animent deviennent apparents, ce qui permet alors de la transformer. Dans la vie quotidienne, on risque cependant de perdre l'approche dialectique des réalités si l'on ne se rend pas compte, de manière toujours renouvelée, que des phénomènes en apparence immuables relè





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

(...)

Un peu comme Diderot, Brecht a besoin de trouver en face de lui un adversaire auquel il se mesure et dont il s'efforce de renverser les productions, idées et formes, pour les assimiler à son propre système productif. Les moyens sont divers. Emprunts directs à telle ou telle oeuvre et qu'il intègre à la sienne: ainsi de vers de Rimbaud, de Johannes R. Becher et de Georg Heym dans *Baal*. Ou détournement d'une « fable » qu'il reprend à son compte et à sa manière. Ou adaptation avouée (*l'Antigone* de Sophocle, *Tambours et trompettes* de Farqhar, le *Don Juan* de Molière). Du début à la fin de sa vie: la présence de la parodie. Laquelle, évidemment rendue volontairement perceptible aux spectateurs, n'est pas pour lui clin d'oeil de lettré en vue d'un plaisir esthétique, mais procédé de distanciation qui détruit, comme dans *Arturo Ui* avec des scènes provenant du *Faust* de Goethe et du *Richard III* de Shakespeare, l'illusion d'un langage et de la réalité mystificatrice qu'il tend à recouvrir.

Il lui faut partir, généralement, d'une lecture attentive de livres ou d'articles. C'est là qu'il puise l'impulsion à ce qu'il est possible d'appeler une contre-fabrication. *Baal* est une réplique au *Solitaire* de Hanns Johst. *L'Opéra des gueux* de John Gay, traduit par Elisabeth Hauptmann, devient en 1928 *L'Opéra de Quat'sous*. Pour *Maître Puntila et son valet Matti*, l'origine est dans un conte populaire de la Finlandaise Hella Wuolijoki, chez laquelle il a trouvé refuge avant d'émigrer vers les Etats-Unis, et celle du *Cercle de craie caucasien* dans une pièce de Klabund, *Le cercle de craie*. *Les jours de la Commune* est redevable à *La Défaite* du Norvégien Nordhal Grieg, *Sainte Jeanne des Abattoirs* à *La Pucelle d'Orléans* de Schiller et à *La Jeanne* de Bernard Shaw, *Arturo Ui* à l'autobiographie d'Al Capone. Plagiaire, imitateur, adaptateur, faussaire : les accusations de ce genre n'ont pas manqué l'être lancées contre Brecht par ceux qui lui déniaient tout esprit d'invention. Il ne semble guère en avoir été ébranlé, puisqu'au moment de sa mort il s'apprêtait encore à répondre, par une contre-pièce, à *En attendant Godot* de Beckett.

Lionel RICHARD
De Synge à Brecht

Mieux : il en est venu à justifier l'imitation. Non la copie servile d'un modèle et le décalque de recettes, mais une sorte de fidélité génératrice, afin d'être en prise sur la réalité. Ne retenant que les éléments narratifs essentiels du sujet à imiter, Brecht préconise d'y greffer le dynamisme dialectique de la vie sociale, les procès qui animent les rapports des hommes entre eux et commandent leurs comportements. D'où son opposition à une interprétation traditionnelle, formelle, des oeuvres classiques, au lieu de les examiner sous un regard neuf pour en donner, comme il le dit, des représentations vivantes et humaines. Dans les sujets déjà traités par d'autres auteurs, particulièrement eux qui ont été retenus par la tradition littéraire, Brecht a l'occasion de trouver les conflits durables dans lesquels les hommes ont eu longuement à se débattre. Il s'agit donc de les reprendre, de les imiter, mais en les adaptant aux conditions nouvelles en leur proposant des solutions nouvelles. Entendons que, replacés dans des situations concrètes qui sont proches, mentalement, des contemporains, ces anciens sujets sont historicisés en fonction des possibilités qu'offre la lutte du prolétariat révolutionnaire.

Loin d'être le résultat d'un mouvement de passion politique ou d'une intuition spontanée, *Les Fusils de la Mère Carrar* naît de cette conception fluide de l'imitation. Pas d'inspiration divine, mais l'assujettissement à un travail poétique. Cette pièce est caractéristique de la manière dont fonctionne l'imagination créatrice chez Brecht, puisque son point de départ est dans une tragédie en un acte de John Millington Synge, *A cheval vers la mer*. Démontée dans son mécanisme théâtral, puis reconstruite par Brecht selon ses propres principes, en fonction de l'efficacité recherchée, cette tragédie subit un processus dialectique de transformation.

(...)

Obliques – Brecht 20-21
1979

A PROPOS DE BRECHT

Brecht collector ?



<p>//</p> <p>29</p> <p>/</p> <p>30</p> <p>M</p> <p>A</p> <p>R</p> <p>S</p> <p>2</p> <p>0</p> <p>0</p> <p>8</p> <p>//</p> <p>//</p> <p>G</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>T</p> <p>E</p> <p>//</p> <p>T</p> <p>H</p> <p>É</p> <p>À</p> <p>T</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>P</p> <p>R</p> <p>O</p> <p>V</p> <p>I</p> <p>S</p> <p>O</p> <p>I</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>//</p>	<p>ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES Sur Brecht et ses oeuvres</p> <p>Pour les pièces:</p> <p>Bertolt Brecht, <i>Œuvres complètes</i>, L'Arche, sauf <i>Le Cercle de craie caucasien</i> (Armand Jacob et Edouard Pfrimmer, 1974); pour les fragments: <i>Le débit de pain Rien à tirer de rien</i>, L'Arche, 1992 [<i>Rien à tirer de rien</i>, Comédie, Début de la pièce - Song et chœur] ; <i>Fatzer</i>, fragment Montage de Heiner Muller. Tr. François Rey, 1992 [Le fragment de <i>Fatzer</i> sera donné intégralement dans: Bertolt Brecht: <i>Théâtre</i> (dir. J.-M. Valentin), Paris, Gallimard, Collection La Pléiade, vol. 2 (en préparation)].</p> <p>Pour les écrits théoriques:</p> <p>Bertolt Brecht, <i>Écrits sur le théâtre</i> (dir. J.-M. Valentin), Paris, Gallimard, Collection La Pléiade, 2000 [Ce volume ne contient pas les remarques sur les pièces] Bertolt Brecht, <i>Écrits sur le théâtre 2</i>, L'Arche (pour les <i>Remarques sur des pièces et des représentations</i>).</p> <p>Nouvelle édition allemande de référence</p> <p>Bertolt Brecht, <i>Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe</i>. Trente volumes et volume d'index. Berlin-Weimar, Aufbau Verlag et Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 1988-1998.</p> <p>Éditions françaises</p> <p>Pour le théâtre, nous donnons une bibliographie exhaustive; pour les autres écrits, une bibliographie sélective, tenant compte des textes évoqués.</p> <p>Tous ces volumes ont paru aux Editions de l'Arche, Paris. Le titre est suivi du nom du traducteur entre parenthèses.</p> <p>Théâtre <i>Œuvres complètes</i></p> <p>Cette édition en huit volumes remplace l'ancienne édition du théâtre complet en douze volumes, parue entre 1955 et 1968.</p> <p>- Tome 1 (1919-1926): <i>Baal</i> (Guillevic) <i>Tambours dans la nuit</i> (Sylvie Muller) <i>Dans la jungle des villes</i> (Jean Jour-</p>	<p>dheuil et Sylvie Muller) <i>La vie d'Edouard II d'Angleterre</i> (Jean Jourdheuil et Sylvie Muller) <i>Homme pour homme</i> (Geneviève Serreau et Benno Besson) <i>L'enfant d'éléphant</i> (Sylvie Muller) Paru en 1974</p> <p>- Tome 2 (1928-1931) <i>L'Opéra de quat'sous</i> (Jean-Claude Hémerly) <i>Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny</i> (Jean-Claude Hémerly et Geneviève Serreau) <i>Le Vol au-dessus de l'océan</i> (Gilbert Badia) <i>L'Importance d'être d'accord</i> (Edouard Pfrimmer et Geneviève Serreau) <i>Celui qui dit oui, celui qui dit non</i> (Edouard Pfrimmer) <i>La Décision</i> (Edouard Pfrimmer) <i>Sainte Jeanne des abattoirs</i> (Gilbert Badia et Claude Duchet) Paru en 1974</p> <p>- Tome 3 (1930-1938) <i>L'Exception et la Règle</i> (Bernard Sobel et Jean Dufour) <i>La Mère</i> (Maurice Regnaut et André Steiger) <i>Têtes rondes et têtes pointues</i> (Bernard Lortholary) <i>Les Horaces et les Curiaces</i> (André Gisselbrecht) <i>Grand-peur et misère du III^e Reich</i> (Maurice Regnaut et André Steiger) Paru en 1974</p> <p>- Tome 4 (1937-1940) <i>Les Fusils de la mère Carrar</i> (Gilbert Badia) <i>La Vie de Galilée</i> (Armand Jacob et Edouard Pfrimmer) <i>Mère Courage et ses enfants</i> (Guillevic) <i>La Bonne Âme du Se-Tchouan</i> (Jeanne Stern) Paru en 1975</p> <p>- Tome 5 (1939-1943) <i>Le Procès de Lucullus</i> (Michel Habart) <i>Maître Puntila et son valet Matti</i> (Michel Cadot) <i>La Résistible Ascension d'Arturo Ui</i> (Armand Jacob) <i>Les Visions de Simone Machard</i> (André Gisselbrecht et Edouard Pfrimmer) Paru en 1976</p> <p>- Tome 6 (1943-1954) <i>Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale</i> (André Gisselbrecht et Joel Lefebvre) <i>Le Cercle de craie caucasien</i> (Georges</p>	<p>BIBLIOGRAPHIE</p> <p>In Bertolt Brecht Francine Maier-Schaeffer Ed. Belin - 2003 Théâtre Voix allemandes</p>
--	---	--	---



	Proser)	<i>Grand-peur et misère du III^e Reich</i> (Maurice Regnaut et André Steiger), 1974	<i>Littérature secondaire</i>
//	<i>Les jours de la Commune</i> (Armand Jacob)	<i>Homme pour homme</i> , Versions 1926 et 1938 (Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent), 1999.	<i>En langue allemande</i>
29	<i>Turandot ou le Congrès des blanchisseurs</i> (Armand Jacob)	<i>Maître Puntilla et son valet Matti</i> (Michel Cadot), 1983	<i>Ouvrage de référence</i>
/	Paru en 1978	<i>Mère Courage et ses enfants</i> (Guillevic), 1983	KNOPF, Jan (dir.), <i>Brecht-Handbuch</i> , Stuttgart Weimar, Metzler, 2000, Vol. 1 Stücke.
30	- Tome 7 (1948-1953):	<i>La Noce chez les petits-bourgeois</i> (Jean-François Poirier), 1983	Bonne présentation d'ensemble, claire et complète (dernier état de la recherche):
M	<i>Adaptations Antigone</i> (Maurice Regnaut)	<i>Le Mendiant ou le Chien mort</i> (Edith Winkler), 1983	KNOPF, Jan, <i>Bertolt Brecht</i> , Stuttgart, Reclam, 2000.
A	<i>Le Précepteur</i> (Armand Jacob et Ernest Sello)	<i>Il débusque un démon</i> (Edith Winkler), 1983	Analyses récentes des pièces les plus connues:
R	<i>Coriolan</i> (Michel Habart)	<i>Lux in tenebris</i> (Maurice Regnaut), 1983	HINDERER, Walter (dir.), <i>Interpretationen Brechts Dramen</i> , Reclam, 1995
S	<i>Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431</i> (Claude Yersin)	<i>L'Opéra de quat'sous</i> (Jean-Claude Hémerly), 1983	(<i>Baal, Leben des Galilei, Mutter Courage und ihre Kinder Der gute Mensch von Sezuan, Der kaukasische Kreidekreis</i>).
2	<i>Tambours et trompettes</i> (Geneviève Serreau)	<i>La Résistible Ascension d'Arturo Ui</i> (Armand Jacob), 1983	Le Lehrstück
0	Paru en 1979	<i>Sainte Jeanne des abattoirs</i> (Gilbert Badia et Claude Duchet), 1983	KRABIEL, Klaus-Dieter: <i>Brechts Lehrstücke Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps</i> , Stuttgart, 1993.
0	- Tome 8 (1914-1950)	<i>Vie de Galilée</i> (Armand Jacob et Edouard Pfrimmer), 1983	STEINWEG, Reiner: <i>Das Lehrstück Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung</i> , Stuttgart, 1972.
8	<i>La Noce chez les petits-bourgeois</i> (Jean-François Poirier)	<i>Vie de Galilée</i> (Eloi Recoing), 1990	<i>En langue française</i>
//	Six autres pièces en un acte:		Travaux d'ensemble
//	<i>Le Mendiant ou le Chien mort</i> (Edith Winkler)		Introduction très utile - indications précises sur la genèse et la datation des oeuvres, créations et mises en scène, collaborateurs, compositeurs; bibliographie exhaustive:
G	<i>Il débusque un démon</i> (Edith Winkler)	Essais	BERG, Günter, WOLFGANG, Jeske, <i>L'Homme et son oeuvre</i> , traduit de l'allemand par Bernard Banoun et présenté par Marielle Silhouette, Paris, L'Arche, 1998.
R	<i>Lux in tenebris</i> (Maurice Regnaut)	<i>L'achat du cuivre</i> (Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil et Jean tailleur), 1970	BENJAMIN, Walter, <i>Versuche über Brecht</i> , hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedermann, Francfort-sur-le-Main, 1966 (trad. fr. <i>Essais sur Bertolt Brecht</i> , par Paul Laveau, Paris, 1969).
E	<i>Le Coup de filet</i> (Edith Winkler)	<i>L'achat du cuivre</i> , Le Petit Organon (André Combes, Bernard Lortholary, Jean-Marie Valentin), 1999	EWEN, Frederic, <i>Bertolt Brecht, His Life, His Art and His Time</i> , New York, 1967 (ii. fr., <i>Sa vie, son oeuvre et son temps</i> , Paris, 1973).
E	<i>Dansen/Combien coûte le fer?</i> (Bernard Lortholary)	<i>Écrits sur le théâtre 1</i> (Beatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Jean Tailleur et Guy Delfel), 1979	STORCH, Wolfgang (dir.), <i>Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses</i> , Paris, 1994.
T	<i>La Boutique du pain</i> (Jean-François Poirier)	<i>Écrits sur le théâtre 2</i> (Jean Tailleur, Edith Winkler). Nouvelle édition annotée, 1979	<i>Analyses du théâtre</i>
E	<i>Les Sept Péchés capitaux des petits-bourgeois</i> (Edouard Pfrimmer)	<i>Petit organon pour le théâtre</i> (Jean Tailleur), 1978	BANU, Georges et GUENOUN, Denis, <i>Avec Brecht</i> . Peter Stein, André Steiger, Judith Malina, Stéphane Braunschweig, Michel Deutsch, Matthias Langhoff et
//	<i>Sept autres fragments-Annexes</i> (Michel Habart et Michel Cadot)	Théâtre épique, théâtre dialectique (Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, Jean-Marie Valentin), 1999	
//	Paru en 1979		
	Éditions séparées		
T	<i>Baal</i> (Guillevic), 1956		
H	<i>La Bonne Âme du Se-Tchouan</i> (Jeanne Stern), 1956		
É	<i>La Bonne Âme du Setchouan</i> (François Rey), 1990		
À	<i>Le Cercle de craie caucasien</i> (Armand Jacob et Edouard Pfrimmer), 1974		
T	<i>Le Cercle de craie caucasien</i> (Georges Proser), 1983		
R	<i>Dans la jungle des villes</i> (Jean Jourdeuil et Sylvie Muller), 1987		
E	<i>Dans la jungle des villes</i> (Stéphane Braunschweig), 1998		
P	<i>Le Débit de pain - Rien à tirer de rien</i> (Maurice Regnaut), 1992		
R	<i>Dialogues d'exilés</i> (Gilbert Badia et Jean Baudrillard), 1972		
O	<i>Don Juan, d'après Molière</i> (Michel Cadot), 1984		
V	<i>Fatzer, fragment</i> (Montage Heiner Muller. Traduction François Rey), 1992		
I	<i>Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny</i> (Jean-Claude Hémerly), 1983		
S			
O			
I			
R			
E			
//			



Georges Banu, Denis Guénoun, Arles, 1999.

// BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, 1964.

29 DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, 1960 (édit. augmentée 1972).

/ VALENTIN, Jean-Marie, en collaboration avec BUCK, Theo, *Bertolt Brecht*, Colloque de Paris, novembre 1988, Berne, 1990.

30

M Aspects particuliers

A

R

S

• Fragment

2 *Théâtre public*, revue bimestrielle publiée par le théâtre de Genevilliers, hors-série 2, 1981 (*Fatzer Brecht*).

0 MAIER-SCHAEFFER, Francine, *Heiner Muller et le «Lehrstück»*, Berne, Francfort, Paris, 1992 [fragment *Fatzer* et pièces didactiques].

8 //

// *Fatzer, la mise en fragments*, in *Théâtre/Public* 148-149, 1999.

G

R

E

T

E

//

• La musique

FISCHBACH, Fred, *Pour une nouvelle lecture des pièces de Brecht à la lumière de la musique de scène de Hanns Eisler*, in *Recherches Germaniques*, Université des sciences humaines, Strasbourg, 1983 (n013), 137166.

//

FISCHBACH, Fred, *La distanciation par la musique*, in *Etudes Germaniques*, 44, 1989, 1, 54-78.

T

H

É

À

T

R

E

SILHOUETTE, Marielle: *Bertolt Brecht et la musique*, L'Avant-scène Opéra, 1995, 94-102.

• La parabole

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, 2002.

• La philosophie

CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, 1985.

• La rhétorique

FREY, Daniel, *Brecht, un poète politique. Les images, les symboles et métaphores dans l'œuvre de Bertolt Brecht*, Lausanne, 1987.

• Pièces

DEWINTER, Christian, *Lectures d'une oeuvre La Vie de Gaulée de Bertolt Brecht*, Paris, Éditions du temps, 1999.

// GERRER, Jean-Luc, *Leçon littéraire sur La Vie de Galilée*, Paris, PUE, 1999.

Analyses et réflexions sur Bertolt Brecht La Vie de Galilée, ouvrage col-

BIBLIOGRAPHIE

lectif, Paris, Ellipses, 1991.

MORTIER, Daniel, *Bertolt Brecht La résistible ascension d'Arturo Ui*, PUF, 1988.

VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, 1991 (*Mère Courage et ses enfants*, 1973, *La Vie de Galilée*, 1990).

• La réception en France

MORTIER, Werner, *Celui qui dit oui, Celui qui dit non ou La réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris-Genève, 1986.

Cahiers thématiques

Cahier de L'Herne, 35, 1, 1979; 35, 2, 1982, dirigés par Bernard DORT et Jean-François PEYRET (*Bertolt Brecht*).

Les Voies de la Création théâtrale 2 (1970) et 3 (1972), études réunies et présentées par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, 1970, 1972.

Théâtre populaire, 11, Paris, janvier-février 1955.

Théâtre/Public, 10, Paris, 1976 (... *et maintenant, M. Brecht, quelle est votre occupation ?*) ; 21, Paris, janvier-février 1988 (*Brecht, années 1980*) ; 100, juilletaoût 1991 (... *et maintenant, M. Brecht, quelle est votre occupation ?*).

In Bertolt Brecht
Francine Maier-Schaeffer
Ed. Belin - 2003
Théâtre
Voix allemandes



//
29
/
30
M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Un amateur de musique

(...)
Les ouvrages de Brecht dans lesquels la musique intervient sont nombreux. Avant 1926, il y a : *Baal* (1918), avec son choral initial et les chants de *Baal*, *Tambours dans la nuit* (1919), et la complainte du soldat mort. La fonction brechtienne du chant apparaît pour la première fois dans *Homme pour homme* (1926) ; cette pièce opère une distinction entre trois plans du langage scénique : le dialogue naturel, la déclamation avec sa solennité qui peut être ironique, le chant enfin, qui est illustration et commentaire. De 1926 à 1933, se succèdent les opéras et les pièces didactiques avec musique. C'est aussi l'époque où Brecht rencontre l'élite de la musique contemporaine et les moyens nouveaux de diffusion du son. Il y a *Le Petit Mahagonny* qui comporte six «songs»¹⁰ (dont cinq sur une musique de Brecht lui-même, le dernier ayant été composé par K. Weill), et un orchestre de trente instrumentistes, *L'Opéra de quat'sous*¹¹, musique de Weill, dix-neuf «songs» (deux rajoutés en 1945) ; *Grandeur et décadence de Mahagonny* (1927-1929), musique de Weill, qui est l'occasion pour Brecht d'esquisser sa distinction entre opéra dramatique (ou «culinaire») et opéra «épique»; *Le Vol des Lindberghs* (1929), écrit pour Baden-Baden et son festival de musique contemporaine, musique de Weill (treize «songs») et de Hindemith (quatre «songs»), dix-sept numéros au total pour ténor, baryton, basse et chœur; *L'importance d'être d'accord* (1929), écrit également pour Baden-Baden, musique de Hindemith, onze numéros pour chœur, solistes et récitants ; *Celui qui dit oui, celui qui dit non* (1929-1930), «opéra pour les écoles», musique de Weill, orchestre, six solistes; *La décision* (1930), première collaboration avec Hanns Eisler, oratorio «pour les chorales ouvrières», six «songs», un «chœur des Juges»; *L'exception et la règle*, six «songs», musique de Paul Dessau (composée il est vrai en 1948).

Il faut distinguer aussi une suite de pièces qui ne sont plus des opéras : *Sainte Jeanne des abattoirs* (1929-1933), avec des chœurs et une mu-

sique de scène de Dessau; *La mère*, d'après l'œuvre de *Gorki*, avec chœurs et hymnes de *Eisler*; *La condamnation de Lucullus* (1938-1939), opéra de Dessau; *Mère Courage et ses enfants* (1938), avec neuf «songs» de Dessau; *La résistible ascension d'Arturo Ui*, avec, pour les représentations de 1939, une musique de scène de Hosalla; *Les jours de la Commune* (1948-1949), avec une musique de scène de Hanns Eisler.

Enfin, parmi les pièces écrites en particulier pour le Berliner Ensemble : *La vie de Galilée* (terminée en 1955) comporte un chœur d'enfants écrit par Eisler; *Maitre Puntilla et son valet Matti* (écrit en 1940, mais devenu un opéra en 1967) avec le chant de Puntilla et une musique de Dessau; *La bonne âme de Sé-Tchouan* (1938-1942) avec une musique de scène de Dessau; *Le cercle de craie caucasien* (1943-1945) avec un quatuor vocal, dix-neuf «songs» de Dessau.

On sait maintenant, depuis plus de trente ans qu'ont parus *L'Opéra de quat'sous*, *Grandeur et décadence de Mahagonny*, ainsi que les commentaires de l'auteur sur ces œuvres¹², quelles sont les idées de Brecht sur la musique, sa fonction, sa place au théâtre. En résumé: «Chaque mot doit être compréhensible»¹³. Dans le vieux débat traditionnel, à l'Opéra, de savoir qui, du son ou du mot aura la prééminence, Brecht prend parti, comme on peut s'y attendre, pour la primauté du mot; bien plus, le mot lui-même, et la musique, par voie de conséquence, doivent «prendre position»(...).

10 - Le «song» brechtien peut être défini comme un chant chargé de critique sociale ou empreint de sentimentalité. Il procède à la fois de la ballade, de la chanson, de la complainte et emprunte certains éléments au jazz et à la musique de danse moderne.

11 - Pour l'Opéra de quat'sous, créé le 13.10.1930 par Gaston Baty au Théâtre Montparnasse, le texte avait été traduit par André Mauprey, traducteur et adaptateur de... F. Lehar ! C'est Brecht qui avait choisi lui-même ce collaborateur...

12 - On les trouvera dans le tome III, des *Schriften zum Theater*, pp. 89 à 128. Nous en extrayons quelques citations.

13 - Cf. supra la note 9.

BRECHT ET LA MUSIQUE

Francis CLAUDON



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Brecht et la musique

Dans ses divers écrits théoriques, Brecht oppose souvent la *Verfremdung* à l'*Einführung* et il met l'accent sur le fait que c'est précisément le procédé qui consiste à créer l'« étrangereté » qui empêche la « mise au diapason » du spectateur par rapport au spectacle, celle-ci ne pouvant mener qu'à une attitude passive du spectateur, dont on encourage ainsi la paresse au lieu de la combattre. En ce sens, il devient clair que la musique, non seulement participe à la *Verfremdung*, mais que c'est bien souvent à elle qu'échoit le rôle de créer cette étrangereté qui confère au drame (ainsi qu'au rapport spectacle-spectateur) sa véritable dialectique.

Les écrits théoriques de Brecht sont d'ailleurs explicites à cet égard. C'est ainsi que maints passages¹ affirment que la musique ne doit pas être « une servante sans idées », qu'elle ne doit pas « accompagner », mais, tout au plus, « commenter ». Brecht dit des chansons de ses pièces qu'elles sont une manière d'interpeller musicalement le public. Mieux, c'est dans ces chansons que le geste de désigner se trouve particulièrement souligné. Cela va de soi, car si ce geste constitue l'un des éléments principaux de la dramaturgie de Brecht, c'est surtout au moment de la chanson que ce même geste quitte le plan général pour devenir geste particulier, puisque c'est à ce moment-là qu'il désigne de manière précise tel personnage du drame.

[...] Brecht exige de l'acteur non pas qu'il passe plus ou moins insensiblement de la parole parlée à la parole chantée, mais qu'il crée, au contraire, une nette séparation entre ces deux moyens d'expression². Cela veut dire que c'est dans ce rapport antithétique de la parole parlée et de la parole chantée que réside la véritable dialectique du drame. En fait, la concrétisation de cette unité réside dans le geste dramatique tel que nous l'avons défini, parce que la musique ne nous apparaît pas comme une illustration ou comme l'évocation d'une atmosphère, mais comme l'une des justifications possibles et comme la raison d'être même de certains mouvements scéniques, de certaines expressions et de certains gestes. Et c'est dans la mesure même où la musique s'avère antithétique par

rapport à l'action que se crée l'unité profonde de ces deux éléments.

S'il est vrai que la structure sonore des scènes de Brecht ne cherche pas à illustrer ou à accompagner, mais qu'elle constitue un geste dramatique antithétique par rapport à l'action et au texte parlé, on peut déduire de là qu'elle crée pour l'acteur une « contrariété » qui, à la fois, complique et facilite sa tâche. Il n'est pas question ici des difficultés purement techniques qui exigent de l'acteur une éducation musicale d'un niveau relativement élevé³, mais il va de soi déjà que la juxtaposition des deux moyens d'expression qui lui sont offerts et qui sont exigés de lui situent l'acteur sur un plan hérissé d'obstacles. L'on peut ajouter que, souvent, l'interprète se voit obligé de lutter véritablement contre la musique, puisqu'une telle activité appartient en propre à la nature même de la dialectique que nous avons cherché à décrire. Par contre, tous ces obstacles facilitent aussi le jeu, étant donné que la notation musicale précise (qu'il s'agisse de la parole chantée proprement dite - comme dans les chœurs et chansons - ou de la création rigoureusement rythmée - comme dans certaines scènes mélodramatiques) constitue, au sens le plus fort du terme, l'expression dramatique du moment. En d'autres termes, la « contrariété » dont il est question, si elle impose certaines difficultés, facilite aussi la tâche de l'acteur par ces difficultés mêmes, parce qu'elle le force à s'exprimer et à jouer d'une manière rigoureuse, cette rigueur (prescrite et définie par la notation musicale) étant précisément ce qui crée et constitue le geste dramatique de la situation.

De telles observations démontrent, je pense, l'inanité de certains reproches adressés au théâtre de Brecht, reproches selon lesquels nous aurions affaire ici à une expression dramatique « bassement réaliste » et autres choses du même genre. Il n'est guère besoin d'entrer dans les détails d'une telle discussion, mais l'on doit faire la remarque suivante : l'importance de la musique dans le théâtre de Brecht, ainsi que les divers aspects et fonctions des structures sonores que nous avons tenté de saisir, font de ce théâtre l'un des moins « réalistes » qui soient. En fait, l'intrusion constante et

BRECHT ET LA MUSIQUE

René LEIBOWITZ

la participation essentielle de la musique au drame créent un élément d'irréalité totale, et c'est peut-être de cette manière que - au sein d'une expression dramatique qui se veut réaliste et, parfois même, didactique - s'introduit ici cet autre élément à la poursuite duquel il serait vain de se lancer, mais sans lequel il ne saurait y avoir de véritable art théâtral la poésie.

Extrait d'une étude parue dans Théâtre Populaire, n° 11, janv. fév. 1955.

1 - Cf surtout le *Petit Organon pour le théâtre*.

2 - Cf. *Petit Organon pour le théâtre*.

3 - En fait, le théâtre actuel de Brecht comporte une école de musique dont les cours sont obligatoires pour tous les acteurs du théâtre. Les cours comprennent l'enseignement du solfège (dictées musicales, déchiffrage à vue, etc.), un enseignement élémentaire de l'harmonie et de la théorie musicale en général, des classes de chant et de chant choral, l'étude de certains instruments et même de la direction. Un tel enseignement s'étend sur une période de dix-huit mois à deux ans et il semble que la plupart des acteurs s'avèrent alors capables de chanter en déchiffrant une mélodie d'une difficulté moyenne.

(...)

Obliques-20/21
1979



BRECHT ET LA MUSIQUE

Hanns EISLER

//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Hanns EISLER
musique de Schwegk dans la
Deuxième Guerre Mondiale

La musique de *Schwegk* n'est pas à proprement parler une musique de scène. C'est beaucoup plus que cela (c'est la plus importante de toutes les musiques des pièces de Brecht). C'est une opérette, bien entendu, au sens que Brecht donnait à ce mot, ou, si vous voulez, une comédie musicale. Elle a donc des fonctions dans la pièce plus nombreuses qu'une musique de scène normale. Elle a été élaborée selon plusieurs modes d'expression musicale.

Il y a d'abord la musique des «hautes sphères». Là, on entend chanter des messieurs aussi tristement connus que Hitler, Goring, Himmler, et un certain général von Bock (type de ces aristocrates prussiens qui donnèrent au Führer des conseils «techniques» de prudence et pensent aujourd'hui qu'ils n'ont perdu la guerre que par la faute d'un amateur qui s'appelait Adolf Hitler...). Là, je cite abondamment Wagner, parce qu'il était le musicien préféré du régime nazi. Ce que chantent ces gens, c'est donc de l'opéra déformé. Les dirigeants fascistes sont «démasqués» comme de mauvais chanteurs wagnériens ; comme de tout petits et médiocres «artistes» de province qu'ils auraient dû rester, au lieu de devenir les chefs de tout un peuple. La musique des «hautes sphères», c'est du sentimentalisme et de l'ordure ; ce sont les restes du romantisme le plus frelaté, le plus nau-séabond. C'est une musique «distancée», de l'expressionnisme impitoyable et méchant.

Un second plan de l'expression musicale, c'est celui où le peuple chante : chanson de Baloun, de Mme Kopecka, de *Schwegk* lui-même. C'est une musique simple, immédiate, que l'on peut retenir et fredonner tout de suite après l'avoir entendue.

En troisième lieu, viennent les danses et pantomimes. Ces danses s'appellent polka, valse et beseda (...)

Mais j'en viens à un quatrième plan qui est celui des interludes et des musiques d'enchaînement entre les scènes. Cette musique-là est de caractère symphonique. Mais elle utilise

aussi des chansons et danses populaires tchèques que j'ai personnellement entendues (je dois dire que j'ai suivi l'école militaire à Prague et que j'ai fait la guerre en 1916 avec les troupes tchèques...).

(...) Il n'y a pas de rupture des styles, mais au contraire une unité qui domine tous les éléments divers. Quant à l'intervention directe de la musique pour modifier l'action elle-même, j'en donnerai deux exemples. Lorsque tout le «*Calice*», entraîné par le chant de Baloun, danse la beseda, la polka nationale n'est pas seulement une expression détournée de la Résistance ; c'en est en même temps le camouflage : pendant ce temps, à la faveur du remue-ménage et du bruit, Mme Kopecka, dans l'arrière-boutique, écoute Radio Moscou au péril de sa vie...

Deuxième exemple : lorsque la Gestapo met en pièces le «*Calice*» et que Mme Kopecka est giflée et jetée à terre, une chanson vient à point nommé pour jeter un rais de lumière dans le désespoir et les ténèbres c'est le leitmotiv de la pièce, la leçon (chantée) de la dialectique vivante, le «*Chant de la Moldau*»... Autrement dit, c'est une «chanson» qui fait entrevoir l'issue, la solution (car, sur le plan de l'Histoire réelle, Stalingrad lui-même, devant lequel se termine la pièce, ne fut pas encore la conclusion...). Et que dit cette chanson? Qu'aux douze heures de la nuit succède le jour, et rien de plus : rien de plus que les simples lois de la nature, impossible à ce moment de donner plus d'espoir que cela; la consolation est bien mince, mais c'était le minimum nécessaire. On dit: notre vie changera comme passent les jours et les saisons : rien de plus, mais rien de moins... Eh bien ! l'Histoire véritable a confirmé la chanson...

Extrait d'un entretien d'André Gisselbrecht avec Hanns Eisler, publié dans la Nouvelle Critique (n° 129, 1961) à l'occasion de la représentation de Schwegk dans la Deuxième Guerre Mondiale par la troupe de Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne. L'adaptation française était d'André Gisselbrecht et Joel Lefebvre. Collaborateur de Brecht de 1928 à sa mort, Hanns Eisler était notamment l'auteur de la musique de scène de cette pièce. (...).

In Obliques 20-21 - 1979



//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

BRECHT ET LA MUSIQUE



//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Francine MAIER-SCHAEFFER
*Bertolt Brecht et Kurt Weill
Grandeur et décadence
de Mahagonny*

(...)
Dans les Notes sur *L' Opéra de quat'sous*, Brecht situe l'opéra au début de la grande entreprise de rénovation des institutions qui sera poursuivie, en collaboration étroite avec Kurt Weill et Paul Hindemith, puis avec Hanns Eisler qui signera la musique de *La Décision*, par les «pièces didactiques», lesquelles abolissent la séparation entre la scène et la salle, entre acteurs et spectateurs, entre professionnels et amateurs, et que la recherche récente considère comme un genre musical à part entière. Sans la rencontre avec les compositeurs de la musique utilitaire ou fonctionnelle (*Gebrauchsmusik*) et de la musique communautaire (*Gemeinschaftsmusik*), et sans l'intense vie musicale que connut le Berlin des années vingt, avec ses expérimentations techniques en tous genres et ses débats esthétiques passionnés, ces productions n'auraient vu le jour. Il fallut également une conjonction rare entre les intérêts et les objectifs de deux personnalités d'exception. Weill, qui expérimentait des voies nouvelles de la musique, en particulier le song, fut autant ébranlé par la lecture des *Chants de Mahagonny* publiés dans les *Sermons domestiques* – un recueil dans lequel le compositeur puisait comme dans un réservoir - que séduit par la retransmission radiophonique de *Homme pour homme* dont il vanta, dans la chronique qu'il rédigea pour l'hebdomadaire La Radio allemande, la modernité. Il mit en musique, en avril et mai 1927, pour le festival de musique de chambre de Baden-Baden, la série de cinq *Chants de Mahagonny* de la quatrième leçon du recueil de poèmes à usage domestique, écrits à partir de 1919: *Mahagonny. Songspiel* sur des textes de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. L'œuvre, mise en scène par Brecht et Hans Curjel, fut considérée comme l'« enfant terrible » du festival de juillet 1927. Ce n'est pas un hasard si la scène prit l'allure d'un ring de boxe. (...)

Radicalisation politique

(...)
Que les pièces didactiques soient ou

non un genre dramatique, comme le stipula Steinweg, qu'elles soient un nouveau genre musical ne devant rien au théâtre, selon la thèse récente de Krabiël à laquelle se rallie la recherche progressiste, est au fond au regard des objectifs un faux problème. La musique joue un rôle capital, *Le Vol des Lindbergh* est une « cantate radiophonique », La pièce didactique un oratorio, *Celui qui dit oui*, un « opéra pour les écoles », voire un opéra de chambre, *La Décision* à nouveau un oratorio. Il est incontestable qu'elles ont vu le jour dans le contexte de la Musique Nouvelle, dont les festivals visaient «à mettre en discussion de nouvelles formes d'utilisation de la musique»; cela n'exclut pas pour autant le contexte de théorie théâtrale, comme le donnent à voir les fragments et les remarques de Brecht sur les pièces. À côté de l'argument musical, selon lequel la sobriété serait imposée au texte par la partition à laquelle il dut s'adapter, on peut faire valoir également l'argument philosophique. Dans une notation datée de 1930, Brecht fait de l'économie le principe fondamental de la pensée dialectique: d'accord avec le fait que, pour lui, penser signifie changer le monde, le philosophe vise l'efficacité en réduisant sa pensée à l'utile. Cette notation côtoie le « *commentaire de Fatzer* » qui définit le cour de la pièce didactique, l'apprentissage de l'attitude juste, l'Einverständnis (l'« être d'accord ») (...)

In BERTOLT BRECHT
Francine MAIER-SCHAEFFER
Berlin 2003
Voix allemandes - Théâtre

Etienne GARRY
Un opéra politique

[...] Plus d'entraves. Tout est permis. La joie y mène ses danses en jazz frénétiques, en chœurs triomphants de prostituées, en symbolisme hallucinants de toutes les perversions. Oeuvre symphonique du reste qui atteint au grandiose dans cette atmosphère de pourriture universelle, évocatrice de saisissantes visions. Il en émane une désolation inexprimable, un livide coloris orchestral de fin de monde.

Cette volupté suprême d'être une fin de monde, de jeter bas tout ce qui fut, de ressentir comme opprobre tout ce qui est traditionnel, est un courant très

BRECHT ET LA MUSIQUE

fort dans l'Allemagne d'aujourd'hui. Toute une génération de jeunes est représentée de cet état d'esprit. Mais est-ce vraiment l'Allemagne germanique ?...

Mahagonny a paru à Cassel sans esclandre. Mais à Leipzig, au soir de la création, nous assistâmes à un tumulte, comme probablement n'en connût jamais nulle scène lyrique. Des rafales ininterrompues de sifflets à roulettes accueillirent ce qu'on considère comme l'évangile soviétique de Weill et de Brecht. Manifestation d'une violence indescriptible qui ne s'en prenait certainement pas à l'interprétation de tout premier ordre ni à l'éminent chef d'orchestre, - dont on ne saurait sous-estimer l'ampleur et la signification.

Beaumarchais fut l'aube de la Révolution française. L'opéra politique en Allemagne prélude (peut-être) à une nouvelle phase de son évolution. (...)

In Obliques 20-21 - 1979





//
29
/
30
M
A
R
S
2
0
0
8
//
//
G
R
E
T
E
//
T
H
É
Â
T
R
E
P
R
O
V
I
S
O
I
R
E
//

Opéra dramatique	Opéra épique
• La musique sert	• La musique transmet
• musique rehaussant le texte	• musique commentant
• le texte musique imposant le texte	• musique présupposant le texte
• musique illustrant	• musique prenant position
• musique dépeignant la situation psychologique	• musique donnant le comportement

Forme dramatique du théâtre	Forme épique du théâtre
La scène « incarne » un processus, implique le spectateur dans une action	Elle le raconte fait de lui un observateur, mais éveille son activité
et épuise son activité	l'oblige à des décisions
lui est occasion de sentiments, lui procure des émotions	lui procure des connaissances
Le spectateur est plongé dans une action	Il est confronté à elle
On fait appel à la suggestion	On fait appel aux arguments poussés jusqu'à la connaissance
Les sentiments sont conservés	Ehomme est l'objet de la recherche
L'homme est supposé connu	Ehomme qui se transforme et transforme
Ehomme immuable	Intérêt passionné pour le déroulement
Intérêt passionné pour le dénouement	Chaque scène pour soi avec des sinuosités
Une scène pour la suivante	Facit saltus
Les événements suivent leur cours linéairement	Le monde tel qu'il devient
Natura non facit saltus	Ce que l'homme est obligé de faire
Le monde tel qu'il est	Ses motivations
Ce que l'homme devrait faire	L'être social détermine la pensée (R, 328-329).
Ses instincts	
La pensée détermine l'être	

BRECHT ET LA MUSIQUE

Brecht et Weill se battaient (presque littéralement), qui pour la priorité du mot, qui pour la prédominance de la musique. Dans une de ces colères légendaires, Brecht alla jusqu'à précipiter verbalement dans l'escalier le « faux Richard Strauss » ! Le tableau (R, 330) qu'il publia en 1930 dans les Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* montrent bien qu'il pensait la musique non pour elle-même mais en fonction du texte, comme un élément de distanciation parmi d'autres:

Dans les Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Brecht met en regard, dans les deux colonnes d'un tableau les caractères respectifs de la dramaturgie dramatique, aristotélicienne, et de la dramaturgie épique qu'il met en oeuvre:

Cette opposition (qui est davantage un déplacement d'accent) témoigne de la volonté de systématisation. Elle possède néanmoins encore l'allure de l'improvisation: elle mêle des remarques pratiques, d'esthétique appliquée, et des remarques sociologiques et philosophiques. Elle met ainsi en évidence ce qui a pu tout d'abord - et pour longtemps - passer inaperçu: la forme épique présente certes des différences formelles avec la forme dramatique, mais elle repose sur une conception autre du monde et de l'homme.

C'est cette conception philosophique d'un homme changeant, d'un monde en devenir que le théâtre doit donner à voir. La forme épique du théâtre livre les moyens formels susceptibles de raconter des faits observables, lesquels ne sont pas des phénomènes naturels, et peuvent donc être changés par l'homme. Ces « deux schémas » sont repris dans *Théâtre récréatif ou théâtre didactique* (ET, 215-216).

In Bertolt Brecht
Francine Maier-Schaeffer
Ed. Belin - 2003
Théâtre - Voix allemandes



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Francine MAIER-SCHAEFFER

Les *Lehrstücke* sont des «exercices d'entraînement à la dialectique», où chaque participant adopte physiquement les différentes attitudes, en jouant et en récitant, répétant, chantant, seul ou en chœur, les différentes parties du texte. Il s'agit d'une pratique collective qui transcende les genres. Les divergences avec Hindemith, peu intéressé par la transformation sociale, étaient plus profondes que les différends qui opposèrent Brecht et Weill. L'auteur des pièces didactiques, pour qui le texte avait une valeur didactique dans sa totalité, ne put accepter le « didactisme purement musical » du père de la musique utilitaire, au profit duquel le compositeur s'autorisait à tronquer le texte sans concertation préalable avec l'auteur (Note sur la Pièce didactique de Baden-Baden, R, 345). (...)

La Décision, créée en 1930 sur la musique de Hanns Eisler, publiée dans une version remaniée, en 1931, dans le cahier 4 des Essais, est la pièce didactique qui fut et qui est aujourd'hui encore la plus violemment controversée. Brecht et *Eisler* en interdirent toute représentation en 1954 à cause des nombreux malentendus qu'elle suscita, aussi bien dans les rangs de la bourgeoisie que dans les rangs communistes. La situation n'a pas changé après la levée de l'interdiction par les héritiers et une première représentation au Berliner Ensemble fin 1997. (...)

In BERTOLT BRECHT
Francine MAIER-SCHAEFFER
Belin 2003
Voix allemandes - Théâtre

JOHN WILLETT
THÉÂTRE, THÉORIES, JARGON

La nouvelle forme théâtrale qu'élaborait Brecht vers la fin de la République de Weimar prit ses origines dans les festivals de «musique nouvelle» animés surtout par Paul Hindemith. Inspiré par la structure des drames du Nô japonais, dont il eut connaissance à travers les traductions anglaises d'Arthur Waley, Brecht collabora avec Weill, Hindemith et le compositeur communiste Eisler pour produire des *Lehrstücke* (pièces éducatives) en marge de l'appareil conventionnel (donc bourgeois) des grands théâtres et opéras. Conçues pour acteurs, solistes, chœurs et orchestres réduits, avec un minimum de décor, elles se présentaient presque comme des cantates de Bach, sans illusionnisme théâtral, le spectateur restant détaché des événements. Dans *La Décision* (1930, musique d'Eisler), il y avait des chansons communistes de grande puissance, de même que dans *La Mère* (1931), une pièce plus spectaculaire très librement adaptée du roman de Gorki, parrain de la nouvelle doctrine stalinienne du « réalisme socialiste ». Ces chansons ont survécu à la suppression de la gauche théâtrale par les Nazis, pour être partout reprises par le Front populaire dans les cabarets de l'émigration. Certes, Brecht poursuivait toujours son idéal de pièce épique à grande échelle, mais ses projets avec Piscator n'aboutirent à rien. *Sainte Jeanne des abattoirs* ne fut pas mise en scène pendant trente ans ; sa version de *Measure for Measure* ne fut montée que dans un petit théâtre de Copenhague. Son théâtre épique dormit donc jusqu'à la fin de son exil.

In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 2000

BRECHT ET LA MUSIQUE

LES LEHRSTÜCKE



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

BRECHT AVEC OU SANS MODÈLE ?

(...)

Philippe Ivernel. - Évoquons la question du Lehrstück au travers des textes théoriques. Je suis frappé par l'aspect paradoxal que représente l'appel plus fort que jamais à la copie, alors que d'un autre côté, le Lehrstück mène à l'exercice libre par excellence, plus que tout autre texte définitivement constitué, ainsi dans Celui qui dit oui, celui qui dit non, par exemple, la solution adoptée dans un premier cas va être testée, expérimentée et retournée en son contraire. Les textes sur le Lehrstück poussent au comble le paradoxe de l'exercice théâtral, en renvoyant d'une part à la copie et d'autre part à l'expérimentation renversante.

Grégoire Ingold. - Le Lehrstück est un point de bascule entre la première partie de l'œuvre, et ce qui viendra après. C'est un moment de la production de Brecht qui est très attirant, parce que c'est un endroit de redéfinition radicale. On est sans modèle quant à une quelconque forme de la représentation théâtrale, mais le Lehrstück est en lui-même un modèle, au sens que tu précisais tout à l'heure de modèle mathématique, c'est une maquette de pensée, un petit exercice de dialectique appliquée. Manque le modèle artistique ; et c'est tant mieux. Là encore, c'est l'œuvre elle-même qui délivre sa propre forme de transmission. Brecht est déjà célèbre avec L'Opéra de quat'sous, puis d'un seul coup, il se rend compte qu'il n'a lu ni Marx, ni Lénine... Il se dit qu'il n'est pas possible qu'un auteur de théâtre au XXe siècle prétende écrire dans la méconnaissance de cette pensée. Il s'arrête d'écrire pendant presque deux années et se consacre à l'étude du marxisme. Quand Brecht émerge de cette traversée, il écrit les Lehrstücke. C'est une métamorphose, comme si l'écriture était passée au feu, il ne reste presque rien, juste un fil de fer, une structure. L'écriture est

absolument appauvrie dans le style ; la structure, elle, est d'une précision d'horloge. L'enjeu ici n'est pas de faire de l'art, ni même de produire des spectacles à représenter; il s'agit de proposer les textes à la pratique des groupes d'ouvriers, d'étudiants, de militants... Il ne s'agit pas non plus de leur faire faire du théâtre, mais de les mettre en situation de pratiquer l'exercice de la dialectique au travers de petites scènes à jouer. On est déjà là dans l'apprentissage par le faire. Le Lehrstück est littéralement un modèle de pensée critique, un outil d'éducation du regard. Bien sûr, il n'y a pas grand-chose à apprendre là quant à l'art du théâtre, c'est tout au plus une curiosité. L'exercice nous convoque en tant que personne; ici, l'acteur, le metteur en scène, sont des identités qui nous encombrant. Puis, au-delà de l'étude, la question reste entière de la rencontre avec le public, de la transmission. Nous avons travaillé en deux temps. Une première année, nous ne nous sommes consacrés qu'à l'étude, entre nous, sans aucun but défini. Et puis on ne pouvait pas garder cela pour soi, nous avions envie d'aller vers les gens, de tenter l'expérience d'une rencontre avec le public à travers ces textes-là. On ne savait pas très bien comment s'y prendre. Ce qui était clair, c'est que ce n'était pas satisfaisant de penser en terme de spectacle. La question est délicate d'une part, les conditions ont changé; à l'époque, Brecht proposait beaucoup de ces textes à des groupes militants entraînés à une forme de théâtre d'intervention assez particulière : les Chœurs parlés. Le fait que l'interprétation épouse le dessin d'une forme rythmique déplace d'emblée la question du jeu ; le cadre est très fort, dans un chœur parlé c'est la structure rythmique qui prend en charge le jeu, l'acteur amateur reste donc disponible au sens de l'action. Ces groupes étaient très nombreux en Allemagne dans les années vingt, c'est pour eux que Brecht écrit en grande partie les Lehrstücke, pour leur fournir un répertoire.

(...)

In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 2000

BRECHT ET LA MUSIQUE

LES LEHRSTÜCKE

PHILIPPE IVERNEL,
ALAIN GINTZBURGER,
GRÉGOIRE INGOLD





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

LA REVOLUTION BRECHTIENNE

Depuis vingt-quatre siècles, en Europe, le théâtre est aristotélicien : aujourd'hui encore, en 1955, chaque fois que nous allons au théâtre, que ce soit pour y voir du Shakespeare ou du Montherlant, du Racine ou du Roussin, Maria Casarès ou Pierre Fresnay, quels que soient nos goûts et de quelque parti que nous soyons, nous décrétons le plaisir et l'ennui, le bien et le mal, en fonction d'une morale séculaire dont voici le credo : plus le public est ému, plus il s'identifie au héros, plus la scène imite l'action, plus l'acteur incarne son rôle, plus le théâtre est magique, et meilleur est le spectacle.

Or, un homme vient, dont l'œuvre et la pensée contestent radicalement cet art à ce point ancestral que nous avons les meilleures raisons du monde pour le croire « naturel » ; qui nous dit, au mépris de toute tradition, que le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à « connaître » ce qui y est montré, au lieu de le subir ; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant ; que le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de sa souffrance ; que l'action ne doit pas être imitée, mais racontée ; que le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique, ce qui sera encore pour lui la meilleure façon d'être chaleureux.

Eh bien, c'est dans la mesure où la révolution théâtrale de Brecht remet en question nos habitudes, nos goûts, nos réflexes, les lois » mêmes du théâtre dans lequel nous vivons, qu'il nous faut renoncer au silence ou à l'ironie, et regarder Brecht en face. Notre revue s'est trop de fois indignée devant la médiocrité ou la bassesse du théâtre présent, la rareté de ses révoltes et la sclérose de ses techniques, pour qu'elle puisse tarder plus longtemps à interroger un grand dramaturge de

notre temps, qui nous propose non seulement une œuvre, mais aussi un système, fort, cohérent, stable, difficile à appliquer peut-être, mais qui possède au moins une vertu indiscutable et salutaire de « scandale » et d'étonnement.

Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin, il n'y a pas une « essence » de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance.

Naturellement, les idées de Brecht posent des problèmes et suscitent des résistances, surtout dans un pays comme la France, qui forme actuellement un complexe historique bien différent de l'Allemagne de l'Est. Le numéro que Théâtre populaire consacre à Brecht, ne prétend pas pour autant résoudre ces problèmes ou triompher de ces résistances. Notre seul but, pour le moment, est d'aider à une connaissance de Brecht.

Nous entrouvrons un dossier, nous sommes loin de le considérer comme clos. Nous serions même très heureux si les lecteurs de Théâtre populaire voulaient y apporter leur témoignage. Cela compenserait à nos yeux l'ignorance ou l'indifférence d'un trop grand nombre d'intellectuels ou d'hommes de théâtre, à l'égard de celui que nous tenons, de toutes manières, pour un « contemporain capital ».

A PROPOS DE BRECHT
CONTRIBUTIONS AU DÉBAT

ROLAND BARTHES

ESSAIS CRITIQUES
Ed. Point Seuil(Éditorial pour le numéro II
de Théâtre populaire (janv.-févr. 1955),
consacré à Brecht.)



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Qu'en est-il de Brecht aujourd'hui? Momifié, académisé par la gauche bien-pensante, il semble devenu la figure majeure du nouveau conformisme culturel. Partout joué, lu, cité, commenté, Brecht apparaît comme l'ultime exemple incontesté de cette monstruosité : l'art militant.

Guy Scarpetta en a eu assez de cette idolâtrie, des unanimités qu'elle suscite et des mythologies vieilles qui l'accompagnent. D'où ce livre, premier grand essai de démythification de l'imposture brechtienne. Faisant voler en éclats les stéréotypes, Scarpetta y dévoile une autre image de Brecht, infiniment plus étroite, dogmatique et totalitaire que celle de la légende admise. Il révèle un Brecht aux conceptions théâtrales réductrices, un Brecht aveugle à l'art moderne, et fondamentalement complice de la logique stalinienne; un Brecht, enfin inapte à combattre jusqu'au bout le fascisme, pour n'en pouvoir saisir les racines, et peut-être même en partager obscurément certains.ressorts, comme l'antisémitisme.

Mais ce livre est plus qu'un simple ouvrage de démythification : à travers Brecht, Scarpetta commence à poser. la question des rapports que l'"avant-garde" culturelle de ce siècle a entretenus avec le totalitarisme. Il montre le lien paradoxal qui peut unir un écrivain "révolutionnaire" aux regressions les plus abjectes de nos modernes barbaries. Écrit dans une langue superbe, percutante et limpide, secouant les tabous hypocrites et les préjugés institués, ce livre ouvre un débat crucial sur le problème clé de la culture contemporaine, et le cancer qui continue de la ronger.

Guy Scarpetta, 32 ans, agrégé de lettres, enseigne à l'Université de Reims, Romancier (Scène, Le Seuil, 1972), critique, il collabore régulièrement à Tel Quel, Art-Press International, Libération.

Brecht ou le soldat mort I - Un stalinisme lyrique

(...)

L'autre voie, celle de Brecht, consiste au contraire à réduire l'écart, à doter la langue littéraire d'effets « parlés », vivants, populaires, à en briser l'homogénéité. Le style de Brecht est sur ce point d'une variété évidente (que ne rendent que très imparfaitement les traductions de ses poèmes, dont la médiocrité ne fait qu'accentuer l'impression de platitude que je signalais). En lui se distinguent, si l'on veut, deux axes : l'un qui s'articule autour d'emprunts « Populaires » (sens des effets concrets, éléments de dialecte bavarois),

d'échos de poésies françaises (en particulier Villon, Baudelaire, et le premier Rimbaud) ou de chansons de cabaret, de style « gestuel » (poésie non rimée dramatisée par la coupe) ; l'autre qui s'appuie largement sur le langage « bureaucratique », et aussi sur la langue de la Bible - de cette traduction de la Bible par Luther qui fonda la langue allemande, et dont Brecht retint en effet de nombreux procédés de construction (juxtaposition de demi-phrases contrastées, inversions, parallélismes, etc.) ainsi qu'un assez vaste lexique .

Il y a là, à bien y penser, tout autre chose qu'une simple question « technique » : je veux dire que le rapport du langage poétique à la langue s'y trouve d'emblée impliqué par un rapport à la Loi; et ce, d'autant plus que dans l'évolution même de l'écriture poétique brechtienne, c'est cette dimension qui va prendre de plus en plus d'importance sur les autres. Si l'on situe son « traitement » de l'allemand écrit sous le double signe d'une rupture de son homogénéité par des « emprunts » (langue populaire parlée ou références étrangères), et d'une utilisation accentuée du langage juridique ou biblique, on voit de plus en plus chez lui le premier aspect être supplanté par l'autre, au point de disparaître dans les textes de la fin. Saturation de la poésie par un langage qui fait loi : il est clair que la seule position possible alors est celle d'une maîtrise, d'une place subjective fantasmée comme extérieure à la langue qu'elle traite, et qui exclut non seulement les potentialités de transgression symbolique propres au code poétique, mais encore toute « exubérance », comme Bataille, toute gratuité et toute perte du sujet dans l'affront à ce qui l'exède en tant que sujet programmé par la langue.

D'où cette conception « instrumentaliste » du langage, que signalée par ailleurs, et qui réduit la poésie à n'être guère qu'une « ornementation » rythmique ou métaphorique de thèses, de conceptions ou d'idées déjà là, d'un vouloir-dire préalable qu'il n'y a plus qu'à maîtriser dans la technique d'expression. D'où aussi l'aptitude de cette langue à devenir lieu de slogans et de démonstrations, réceptacle des énoncés politiques les plus directs, et au fond langue du Maître. Qu'on relise par exemple les chants du Vol au-dessus de l'océan : « Tout cela est une bataille contre l'anachronique / Un effort. constant pour refaire la planète / Tout comme l'économie dialectique / Grâce à quoi le monde sera transformé de fond en comble » non seulement le « message » poétique est réduit à la platitude glacée du slogan, mais il va de soi

A PROPOS DE BRECHT
CONTRIBUTIONS AU DÉBAT

SCARPETTA



//

29
/
30

M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

qu'une telle langue ne permet aucune autre position subjective que celle du donneur de leçons.

(...)
J'en arrive au terme de ce parcours, de ce long démontage para-doxal auquel je me suis livré ici. Une certitude n'a cessé d'y grandir et de s'imposer, troublant quelque peu le « détachement » que je voulais initialement donner à ces pages, au fur et à mesure que je fouillais le texte de Brecht, que j'avancais dans sa logique, que je découvrais ses ressorts, ses présupposés et ses implications, que j'en abordais les faces cachées: la certitude que l'inflation brechtienne en notre culture constitue une véritable imposture, de celles qui ne s'entretiennent qu'à coups de rumeurs et de lectures tronquées, qui sont d'autant plus difficiles à déraciner qu'elles circulent un peu partout, de façon latente, sous forme de stéréotypes établis et de consensus flous, de préjugés flottants et de reconnaissances implicites...(..)

Je crois avoir malgré tout montré que l'image de Brecht telle que l'a dessinée, figée et diffusée la doxa n'est qu'un mythe mensonger et truqué, destiné seulement à sceller autour d'une figure momifiée l'illusion d'une compatibilité entre le marxisme et l'aventure de l'art moderne: mythe essentiellement politique, rouage fondamental de la nouvelle hégémonie culturelle qui imprègne peu à peu le tissu social. Là où la doxa nous désigne quelque chose comme un « Shakespeare du XXe siècle », j'ai montré que le théâtre brechtien était en fait entièrement soumis à la réduction politique du monde, qu'en lui se jouait surtout un conflit insistant, entre la tentation « perverse » et les reliquats oedipiens, d'un côté, et l'accès à un Ordre implacable et sacrificiel, tramé de maîtrise et de castration, de l'autre; que ce théâtre n'était probablement rien d'autre, en son apparente variété, que la recherche obstinée d'une castration « réussie ». Là où l'on nous désigne sa dramaturgie, ses théories du « théâtre épique » et de la « distanciation » comme une rupture radicale du code, l'ouverture, en un geste « d'avant-garde », d'une nouvelle phase de l'histoire du théâtre, devant périmer définitivement toute l'esthétique scénographique issue de la « scène à l'italienne », voire du théâtre grec - j'ai indiqué à quel point cette « rupture » était en fait limitée, trompeuse quant à son appréciation du passé et stérile quant à sa postérité, de toute façon prise dans le carcan de l'art « subordonné », dans les impasses du didactisme, et j'y ai désigné la figure même d'un nouveau conformisme. Là où la position

« critique » de Brecht nous est présentée comme un bastion de la modernité et un exemple d'ouverture aux mutations du langage de notre temps - j'en ai au contraire souligné les impasses, les aveuglements et les surdités, et j'ai analysé en quoi cette position ne pouvait, qu'exclure tout ce qui ne se rattachait pas directement à l'horizon étroit de la « distanciation » et aux mirages de la fonction sociale. Là où la rumeur fait de Brecht un marxiste « ouvert », l'antithèse d'un dogmatique, j'ai suggéré que la forme même de son matérialisme, sa crispation sur les préjugés du rationalisme et de l'optimisme, sa conception « progressiste » de l'histoire, sa conclusion du religieux et de l'« irrationnel », ainsi que sa façon de ramener tout débat intellectuel au cadre militarisé d'une Stratégie, en faisaient au contraire un exemple archaïque de philosophe-militant, guerrier d'une Sainte Histoire, maître penseur de la sinistre famille des Guides et Phares des peuples, qui furent les fourriers de nos modernes barbaries.

Là où l'on veut à toute force nous faire reconnaître un poète, témoin lyrique des détresses de notre temps, Porte-parole sensible et inspiré d'amertumes poignantes et d'espérances tremblées, j'ai dégagé la platitude de son langage, et le fourvoiement de sa poésie en un catéchisme insupportable. Là où l'image semblait définitive et incontestable, qui faisait de Brecht un héros de l'antifascisme, j'ai suggéré le peu de poids de sa critique du totalitarisme, sa fermeture obstinée à certains aspects cruciaux de la Barbarie, et même la façon dont il en partageait certains ressorts inconscients. Là enfin où son attitude envers le stalinisme nous est présentée comme une position essentiellement « critique », j'ai montré l'intellectuel à la botte, dans sa servilité constante au Maître et sa justification incessante du totalitarisme, jusqu'en ce qu'il eut de plus délirant et de plus meurtrier.

Cela suffira sans doute à démarquer clairement ma position critique envers Brecht d'autres formes de résistance ou de refus, qui n'ont cessé d'accompagner ou d'accueillir en France la diffusion et la pénétration de son œuvre. Ai-je besoin de préciser que je ne me sens rien de commun avec ceux qui, lors de la première venue de Berliner Ensemble à Paris, firent haro sur la « lourdeur germanique » et la « propagande subversive »? Il y a un anti-brechtisme de droite, qui n'a guère su opposer à Brecht que la stupidité vulgaire du théâtre de boulevard, ou la crispation apeurée et lâche sur des valeurs réactionnaires éculées, qui me semble aussi méprisable et répugnant que le brechtisme

A PROPOS DE BRECHT
CONTRIBUTIONS AU DÉBAT

SCARPETTA

inconditionnel qui le supplanta peu à peu. Ce que je reproche à Brecht, ce n'est pas d'avoir brisé le ronron d'un théâtre essouffé et débile, c'est au contraire de n'avoir pas été assez loin, et d'avoir surtout suscité un nouveau « confort esthétique », comme on dit « confort intellectuel »; ce n'est pas d'avoir remis en cause l'académisme et les valeurs culturelles d'une société repue et satisfaite, c'est d'avoir été trop académique et d'avoir ignoré les vrais bouleversements; ce n'est pas d'être subversif et de prêcher l'anarchie, c'est au contraire d'être un gardien de l'Ordre, du « Grand Ordre », d'être un thuriféraire de la culture « subordonnée », un clerc servile, et un farouche défenseur du marxisme en ce qu'il a de plus conservateur; (...)

BRECHT OU LE SOLDAT MORT
LE SEUIL - 1972





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

(...)

J'ai écrit cette « *Traversée du désert* » en 1986, pour le Colloque organisé par l'Université de Toronto : *Brecht: trente ans après* (il s'agissait du trentième anniversaire de sa mort). Si je reprends ce texte aujourd'hui, c'est sans doute faute de temps et de disponibilité, c'est aussi parce qu'il ne me semble pas tout à fait hors d'usage.

Certes, bien des choses ont changé depuis. On s'est remis à jouer Brecht : non seulement ses pièces de jeunesse (rappelons le diptyque, *Baal-Dans la jungle des villes*, réalisé par Georges Lavaudant avec le T.N.P. de Lyon-Villeurbanne, en 86-87), mais aussi les œuvres de la maturité (*La Bonne Âme du Setchouan*, entre autres), *La Vie de Galilée* a même connu deux réalisations pendant la saison 89-90. D'autre part, ce nouvel intérêt pour Brecht n'a pas touché que les petites scènes ou les Centres dramatiques: il s'est manifesté à tous les niveaux du théâtre français et y a été le fait aussi bien des grands aînés que des réalisateurs débutants. Évidemment, l'événement marquant de 1990 a été l'entrée de *La Vie de Galilée* au répertoire de la Comédie-Française et le succès exceptionnel du spectacle d'Antoine Vitez. D'autres réalisations sont également significatives : par exemple, celle de *Tambours dans la nuit*, par un élève de l'École de Vitez au Théâtre National de Chaillot, Stéphane Braunschweig, qui a inscrit cette pièce dans une trilogie composée de *Woyzeck* et du *Don Juan* revient de guerre de Horváth (elle sera reprise au Théâtre de Gennevilliers)... Le plus important reste incontestablement le retour à Brecht (ou sur Brecht) d'hommes comme Bernard Sobel ou Antoine Vitez dont je notais qu'après être partis de lui (je parlais de « vieille garde »), ils s'en étaient éloignés pendant de longues années. Vitez aurait-il persévéré et inscrit une autre pièce de Brecht au répertoire de la Comédie-Française? Sa disparition brutale donne à sa *Vie de Ga-*

lilée une aura testamentaire. En tout cas, Sobel, lui, s'obstine : il annonce maintenant *La Mère*, avec Maria Casarès...

Cette « déferlante-Brecht » (c'est ainsi que L'Événement du jeudi titrait un entretien avec Maréchal, Sobel et Vitez, en mars 1990) est-elle le fruit des hasards de la programmation ou constitue-t-elle un phénomène plus durable et plus profond ? Il est trop tôt pour le dire. Sans doute la Quinzaine Bertolt Brecht du Centre Pompidou nous apportera-t-elle quelques lumières là-dessus. De plus, on ne peut pas ne pas mettre ce regain brechtien en relation avec l'effondrement du communisme dans les pays de l'Est européen, même si la programmation de la saison 89-90 a précédé la chute du Mur... Ce n'est peut-être paradoxal qu'en apparence. Cet effondrement doit aussi permettre de prendre une certaine distance à l'égard de l'œuvre de Brecht. Je disais, il y a quatre ans, que « notre Brecht ne peut être que fragmentaire, historique et utopique ». Cela est encore plus vrai aujourd'hui qu'hier. Dès lors, la question est de savoir si cette inactualité immédiate de Brecht peut ou non être féconde. Je ne prétends pas y répondre. Elle devrait faire l'objet de nos débats.

Les deux récents spectacles, si différents, de Sobel et de Vitez nous fournissent, toutefois, quelques éléments de réflexion. *La Bonne Âme du Setchouan* montée par Sobel relève encore, formellement, d'une esthétique « berliner-ensemblienne » (quant à l'aspect figuratif plus que pour ce qui est du jeu), mais sa nouveauté tient sans doute à la manière dont Sobel met l'accent sur son caractère de parabole. Et à un certain déplacement de l'enjeu : c'est bel et bien sur la difficulté d'être un individu dans la société (et de pouvoir aimer) que cette *Bonne Âme* est centrée, sur la violence faite à Shen Té - non sur sa duplicité ou son écartèlement. Il y a là comme l'amorce d'une interprétation tragique (non didac-

Bernard Dort

tique ou pathétique) de Brecht. *La Vie de Galilée* de la Comédie-Française se fonde évidemment sur des données différentes (la moindre n'étant pas la troupe de la Maison). Vitez l'a historicisée, par référence non au drame historique de Galilée ou à la problématique du savant et du pouvoir à l'époque de la bombe atomique mais à la vie de Brecht lui-même et à son expérience du communisme. Là encore, quoique par de tout autres moyens, c'est le caractère tragique de l'œuvre qui apparaît au premier plan. Ces deux spectacles répondent, chacun à sa manière, à l'exigence formulée, il y a une dizaine d'années, par Sobel : que l'on mette « Brecht, son héritage, en déséquilibre ».

Une telle mise en « déséquilibre » ne va pas de soi. Elle soulève une double incertitude: celle de la résistance des œuvres de Brecht elles-mêmes et celle de la fécondité d'un Brecht ainsi « traité » (le mot est de Vitez) face au monde tel qu'il va. Brecht y survivra-t-il, et dans quel état? Y trouverons-nous un moyen de ressaisir ou de comprendre notre histoire commune? La « traversée du désert » de Brecht en France touche peut-être à sa fin. Que découvrirons-nous alors une terre d'accueil, un lieu de fertilité et de travail, à défaut d'une Terre promise, ou rien qu'un mirage?

Septembre 1990

Brecht après la chute
L'Arche 1994



RELIURE BRECHT

Patrice PAVIS

//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

LES FONCTIONS DU
GESTUS DU VIVANT DE
BRECHT

Au sens premier, le gestus est le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres: «Nous nommons le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns face aux autres le domaine (gestique) du gestus. La posture, l'intonation, la mimique sont déterminées par un gestus social: les personnages s'insultent, se font des compliments, se donnent des conseils etc. » Le gestus donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans sa dimension visuelle et vocale.

Mais comment le corps pourra-t-il marquer les rapports sociaux, la palette des relations et des stratégies? Comment indiquera-t-il les origines de classe ou de groupe? Comment situera-t-il les enjeux et les conflits des personnes? En laissant cette tâche à l'acteur, Brecht et tous les metteurs en scène de son oeuvre s'exposent à des généralisations, à des abstractions et à des simplifications. Or, l'acteur ne doit pas rester dans le vague, le général, le conceptuel ou le métaphysique, il lui faut montrer des actions concrètes et singulières: «Celui qui écrit le texte peut bien avoir fait "le combat" ou "la tromperie", l'acteur montre un combat particulier, la lutte pour un morceau de pain, par exemple, et une tromperie "unique". Enseigne-t-il un concept? Non. Il enseigne un comportement, quelque chose de méthodique. Il a eu une fin particulière. Il ne donne pas un aperçu général concernant la gestuelle humaine, il ne montre pas "l'homme" .»

Pour montrer l'homme concret et particulier, l'acteur dispose de moyens physiques, et notamment spatiaux: il met à distance son personnage en révélant sa construction et en signalant combien il le trouve étrange; (...)

LE GESTUS REFOULE-T-IL LE
CORPS?

La théorie post-brechtienne de l'acteur ne mentionne plus guère le gestus; elle se concentre sur la problématique plus globale, mais plus floue dans sa terminologie, du corps ou de la corporalité. La gestuelle et, a fortiori, le gestus évoquent un système strictement codifié de gestes, à la manière de la rhétorique oratoire des passions aux XVIIe et XVIIIe siècles ou des traditions de jeu orientales, tandis que le corps renvoie à une masse amorphe, à une présence indicible, à une anthropologie générale.

Malgré l'avertissement de Brecht, le gestus reste souvent une mise en évidence assez abstraite d'une relation ou d'une contradiction sociale, une technique destinée à prouver une thèse. Le corps des protagonistes n'est alors pas une fin en soi, un continent à explorer et à admirer, mais un simple porteur de signes, une construction artificielle qui disparaît dès qu'elle est lue par un spectateur.

Le gestus exerce ainsi un contrôle absolu sur le corps, les individus maîtrisant leurs pulsions et leurs excès. L'ordre social du corps règne. Plus rien ne menace l'ordre des signes, comme c'était encore le cas dans les pièces de jeunesse de Brecht comme *Baal* ou *Dans la jungle des villes*. Comme si le jeune Brecht anarchisant avait dû, afin de devenir un bon et véritable marxiste, renoncer au mal, à l'anarchie, aux pulsions sexuelles, à une corporalité sans entrave, comme si le corps était devenu, sous la forme contrôlée du gestus, un corps apprivoisé et obéissant, socialement acceptable, c'est-à-dire soumis à la lutte des classes, et non plus au conflit des instincts.

Le corps excessif et déchainé s'est transformé en un gestus reflétant fidèlement les rapports sociaux, il s'est traduit en un système sémiotique visible et lisible. Le gestus livre un corps pacifié, voire réprimé, tenu en laisse par un esprit ordonné, soumis à l'arrange



RELIURE BRECHT

Patrice PAVIS

//

29
/
30M
A
R
S2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
EP
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

ment harmonieux du groupe. Il est sommé de toujours faire preuve de retenue, il se fige dans des esthétiques, des tableaux vivants où les passions et les instincts n'ont plus à se déployer dans l'espace et le temps, puisqu'ils ont trouvé un moment d'équilibre, un tableau vivant où le corps est comme saisi à jamais un peu à la manière d'un tableau de Greuze (...)

L'ORTHODOXIE EN QUESTION

Les années soixante - dès 1964 avec la création de la pièce de Peter Weiss *Marat/Sade* par Peter Brook à la scène et à l'écran tentèrent une improbable synthèse du gestus brechtien et de la pulsion vitale artaudienne et grotowskienne ; elles marquèrent en fait la crise du marxisme et l'abandon de la dramaturgie brechtienne.

Dès le début des années soixante-dix, le gestus et la distanciation cessèrent d'être l'unité de mesure indispensable pour évaluer la fonction sociale de l'œuvre d'art. Les années soixante-dix inaugurèrent, après la fin des illusions soixante-huitardes, une ère durable de dépolitisation. Les expériences postmodernes de la « performance » ou des mises en scène « ouvertes » sonnèrent le glas du théâtre militant ou engagé. Le gestus cèda la place au frisson ou au clin d'œil conceptuel.

Les années quatre-vingt retrouvèrent un certain goût pour l'histoire, mais ne prirent pas clairement position face au gestus, sinon pour s'en détacher définitivement ou pour le renouveler considérablement dans deux expériences capitales : la danse-théâtre de Pina Bausch et l'œuvre de Heiner Müller. Avant d'évoquer la renaissance que connut avec elles le gestus brechtien, il est bon de revenir un instant sur les débuts du *Tanztheater* de Kurt Jooss dont l'œuvre coïncide historiquement et culturellement avec celle de

Brecht. Elle lui survit dans la danse-théâtre contemporaine.

Le brechtisme traîne encore derrière lui, quelles que soient ses rénovations, comme la gamelle ébréchée du communisme. Notre époque se prête davantage au relativisme postmoderne, à tout ce qui peut s'expérimenter sans conflit à résoudre, sans espoir de changer le monde. A la leçon méthodique, à l'explication sociologique, à la schématisation du gestus, elle préfère le punctum de la révélation soudaine et imprévue, le satori de l'illumination quasi mystique, le koan de la contradiction insoluble mais vivante.

Ce qui a changé du tout au tout, ce n'est pas tant le monde et ses contradictions que le gestus de la réception du public repu de notre époque. Il n'a plus la patience de voir la construction historique et idéologique se mettre en place, il lui faut la solution tout de suite, non plus à cause de « l'attente angoissée de la fin », mais parce qu'il est persuadé qu'il n'a plus à chercher, puisque les experts et les ordinateurs ont déjà fait les calculs.
(...)

Devrons-nous alors, s'il en est encore temps, choisir entre un théâtre militant, politique, aux corps marqués par d'évidents gestus, et un théâtre soit entièrement virtuel, sage comme une belle image, soit purement physique, sans inscription sociale et sans arrière-pensée?

Espérons que non.

Alors nos lendemains qui déchantent sauront inventer un théâtre du geste avec l'exactitude sémantique des mots et la puissance cathartique de l'émotion incarnée.

*In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 200*



//

29
/
30

M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

BERTOLT BRECHT -
ŒUVRE DE FRAGMENT

(...)
Les grandes pièces relèvent de ce « théâtre pour le théâtre » auquel Brecht oppose le « théâtre nouveau », le « théâtre à l'ère scientifique » que, dans *L' Achat du cuivre*, il baptise Théâtre pour bien faire entendre à quel point il « sera extraordinairement différent du théâtre, institution universelle, éprouvée de longue date, illustre et indispensable ». Ce théâtre, frôlé de près en 1929 et 1930, dans ces années où il croyait la révolution imminente, Brecht le situe, en 1939, dans un avenir qui, en dépit de l'emploi d'un futur vigoureux, ne peut paraître qu' hypothétique: ce Théâtre n'a-t-il pas l'air d'un David face à l'invincible Goliath de l'appareil millénaire? On sait aujourd'hui que Brecht considérait *La Vie de Galilée* comme une «grave régression» par rapport aux fragments Fatzer et *Le Commerce de pain* qui, selon une notation du journal en date du 25 février 1939, étaient « techniquement, [...] du plus haut niveau ». Ce degré élevé de perfection technique, sur les plans structurel et poétique, Brecht tenta, entre 1939 et 1941, précisément dans la première phase de travail de *L' Achat du cuivre*, de l'égaliser avec *La Bonne Âme du Se-Tchouan*: « Pour le tiroir, on n'a pas besoin de concessions ». Jusque dans la tentative d'écrire une pièce d'actualité sur l'édification du socialisme dans la RDA des années cinquante, les fragments des années 1920 demeurèrent, avec le *Wayzeck* de Büchner, l'inaccessible utopie.

Une fois que l'on a pris conscience du caractère fragmentaire et expérimental de la production de Brecht, on ne peut plus considérer son œuvre comme celle d'un idéologue (dogmatique) usant du théâtre comme d'un instrument didactique en vue de la propagation d'un message politique - sauf à donner à « politique » son sens noble, à reconnaître la véritable nature du « message », et à remettre en cause la compréhension du « didactisme » brechtien. Chaque pièce - et à l'intérieur de chaque pièce divers morceaux - est une variation sur un même thème, celui de l'homme, et celui de l'« attitude juste ». Considérer l'œuvre

entière sous cet angle permet de ne pas accorder à chaque pièce isolée une valeur plus absolue que ne le fit l'auteur lui-même. La fréquentation des pièces de jeunesse et des fragments ouvre les yeux sur les qualités de l'œuvre qu'un excès de théorisation (par l'auteur lui-même, relayé par une réception subjuguée ou hostile) et de politisation (encouragée par la guerre froide) a longtemps masquées. Faire voler en éclats le couvercle de cercueil, c'est percevoir la nature rhizomatique de l'œuvre qui, à travers la multiplicité des formes, en fait la continuité et la cohérence.

Le moment est venu, estima Giorgio Strehler en 1992, de « comprendre (ou non), d'aimer (ou non) Brecht et les autres écrivains, non pas pour des raisons politiques, mais d'abord et avant tout pour des raisons artistiques ». (...)

Ouverture

(...)
Les griefs avancés contre le « théâtre épique », de part et d'autre du front de la guerre froide, étaient la discontinuité, le morcellement, la pluralité des perspectives, en somme le montage, le caractère fragmentaire. Indépendamment du contexte politique, ils apparaissent aujourd'hui comme les derniers soubresauts d'une arrière-garde. Le théâtre avait de longue date prouvé qu'il pouvait aussi être narratif, les adaptations de l'Urfaust de Goethe et du Précepteur de Lenz que réalisa Brecht avec le Berliner Ensemble montrent, s'il en était besoin, que la dramaturgie non aristotélicienne, pratiquée par Shakespeare, fondait également un courant de la tradition allemande. Le mythe de l'œuvre parfaite, une et close sur elle-même, était déjà fissuré. Brecht joua un rôle historique dans l'évolution du théâtre. La radicalisation de la nouveauté l'obligea à théoriser pour combattre les résistances et former des émules. Aujourd'hui, ses innovations sont « relevées », au sens hégélien du terme, elles sont absorbées par le théâtre qu'elles ont transformé. À l'heure « post-dramatique » des performances et des opéras vidéos, le débat est sans objet. La modernité de Brecht réside en cela: non seulement son œuvre dépasse sa théorie, mais elle

RELIERE BRECHT

Francine MAIER-SCHAEFFER

est autre, autre même que celle qu'il visait sans parvenir à l'atteindre.

Roland Barthes fut le « spectateur modèle » du théâtre épique que Brecht théorisa: il vit - admirablement, certes - ce que Brecht voulait que l'on vit. Aujourd'hui des critiques, des gens de théâtre, des chercheurs voient ce que Brecht n'a pas théorisé, ce que, dans l'urgence de l'engagement politique, il n'a pas pris le temps de souligner, et ce que, peut-être, il ne pouvait pas voir. Selon Adorno, « nous faisons des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont ». Brecht est « postmoderne » si, avec Jean-François Lyotard, on comprend le concept « selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modus) » : « L' artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait » L' œuvre de Brecht est aussi une écriture pionnière, défricheuse, mineure, au sens que Deleuze et Guattari donnent au terme dans leur ouvrage sur Kafka.

Faire voler en éclats le couvercle de cercueil, c'est laisser vivre l'œuvre de sa propre vie. C'est, entre autre choses, libérer son « potentiel de déconstruction ». Joachim Fiebach, professeur d'histoire du théâtre, démontre que les « grandes pièces » peuvent également être lues comme une « chaîne rhizomatique de scènes noires, "déconstructives", d'images, ou de processus gestuels ». Prenant comme matrice la scène de la Grande capitulation de Mère Courage, il suggère que, au lieu de chercher à reconstituer la fable comme un tout, on recherche la composition d'ensemble par l'assemblage de séquences isolées qui pourraient être pensées, et mises en scène, comme un tissu rhizomatique de parties s'opposant les unes aux autres... (...)

Belin 2003
Voix allemandes- Théâtre





//

29
/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

POURQUOI BRECHT ?

Brecht n'est pas un idéologue, mais un anti-idéologue.

Bien sûr, il manie des armes idéologiques parce qu'il prend part à une lutte politique, où il les lui faut. Bien sûr, il fait un énorme effort de réflexion, et utilise donc les instruments qu'il trouve disponibles, fortement pénétrés d'idéologies. Mais dans son travail d'écriture, il emploie le plus clair de son énergie à désarçonner les idées toutes faites, les systèmes de comportements spontanés, les apologies de l'existant, tout ce qu'on peut appeler dispositifs idéologiques. Brecht ne cesse de dévoiler sous les figures en circulation courante des jeux de forces physiques (corporelles d'abord : des goûts alimentaires, des appétits, des appétences, en ce sens il est proche de Nietzsche), des systèmes d'intérêts (pratiques, et premièrement financiers), des lourdeurs généalogiques, des alliances, défenses ou agressivités à la fois élémentaires et cultivées. Il y cherche toujours ce qui se cache et ment. C'est en second qu'il se réclame d'une vision à illustrer, à justifier, à défendre. Le marxisme n'est pas pour lui le nom d'un ensemble de propositions idéologiques, ou il l'est de façon accessoire, par voie de conséquence. Le marxisme est d'abord le nom d'un engagement critique. C'est un parti-pris incessant pour la rudesse et l'inconvenance du réel. Voilà pourquoi il ne cesse de se réclamer de lui comme d'une science scientifique veut dire à l'école des corps et des choses. Proletariat est un des noms possibles pour ces chairs peu convenables : il y en a d'autres. Ses propositions, quand il en pose (et il en pose) se voudraient des théorèmes : à engager dans des procédures de monstrosités et démonstrations, à débattre. Simplement, il se fait de la science une idée non réaliste : la science n'est pas expression d'un réel qui avoue ses structures, mais travail de critique et de déposition des réalités supposées, des pré-suppositions - des idéolo-

gies, justement.

C'est pourquoi, au fond, la fortune continuée des écrits dramatiques de Brecht n'est pas si mystérieuse qu'il y paraît. Bien sûr, en notre temps de désillusion sévère, à propos du communisme, du marxisme, du prolétariat, toutes figures pour Brecht éminemment positives, on pourrait croire que ses écrits n'ont plus rien à nous dire, sinon comme stèles d'un monde perdu. Et il n'en est pas ainsi, on le voit bien. Chacun re-traverse ses pièces, au moins autant que celles de Claudel, et même récemment un peu plus : or il n'est nul besoin de croire ce que Claude! a cru pour accompagner, ou désirer accompagner, la théâtralité de ses phrases et de ses caractères. Mais Claude! nous tient par sa poétique: son phrasé, son élan, sa puissance d'incorporation. Chez Brecht, c'est autre chose. Brecht nous tient parce que nous n'en avons pas fini avec la dépose des images pieuses. L'époque est, en certaines de ses tendances, plus brechtienne qu'elle le croit: ce qui en elle veut encore de la critique, du bris des effigies, du rapport (de la façon de rapporter et de se rapporter) au corps, au concret de la vie, aux intérêts et aux passions pratiques, tout cela est à l'aise avec Brecht, retrouve en Brecht l'indication d'un chemin qui n'est pas clos. Brecht est un poète de l'intelligence critique.

Mais, comme il se donne des outils réparables, il nous aide aussi, par un retour ironique des choses, à ne pas encaisser au comptant ce que raconte l'idéologie la plus épaisse, la plus brutale, la plus bête du jour: l'idéologie de la fin des idéologies. Lisant Brecht, il m'arrive de penser à Debord. Le caractère anti-idéologique d'une écriture, comme d'une conduite, ne se juge pas à ses déclarations, ni même à sa teneur en idées ou en thèmes, mais à son activité. "La pensée révolutionnaire est forcément du côté de la critique impitoyable des idéologies ; en y comprenant, bien entendu, l'idéologisme spécial de la mort des idéologies". Voilà ce qu'on pouvait

RELIRE BRECHT

Guenoun

lire - en janvier 1963 ! - dans le numéro 8 de la revue *Internationale situationniste*. Cet énoncé a une consonance brechtienne.

Non que Brecht eût pu l'écrire : ce n'est pas sa manière. Mais il désigne assez pertinemment ce que Brecht fait, sans cesse, dans ses antidrames : ce pour quoi, peut-être, nous continuons activement de le lire, de le jouer. Et de nous croiser autour de sa tombe.

Il faut peut-être préciser que je n'ai jamais été "brechtien". Je suis venu au théâtre, dans les années soixante-dix, à une époque et dans un milieu où le brechtisme le plus cadré valait comme une sorte d'idéologie dominante. Les idéologies dominantes me conduisent à rôder plutôt dans les marges je me suis occupé de tout autre chose que de Brecht. Je ne l'ai ni lu, ni revendiqué, ni mis en scène dans ces années-là. C'est bien plus tard, récemment somme toute, que je m'en suis approché

AVEC BRECHT
ACTES SUD - PAPIERS
1999





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

LE PHILOSOPHE SOUS LE MASQUE DU POÈTE?

(...)

L'art comme la pensée, aux yeux de Brecht, méritent d'être logés dans l'art de vivre, la techné touï bioû des Anciens, «le plus grand de tous les arts ». Peut-être nous faut-il avoir l'audace de briser encore une fois les idées reçues sur Brecht, qui ont déjà connu maint changement, et lire cette oeuvre à neuf, une fois de plus, sous la forme inédite et plus complète qu'elle est en train de prendre à travers la «Grande Edition de Berlin et de Francfort». Un premier gain de la relecture qui s'impose serait d'assigner aux œuvres philosophiques comme telles la place qui convient. Là sont à découvrir les éléments d'une libération par rapport à une pensée figée de fonctionnaire. C'est justement à travers l'originalité propre de la pensée brechtienne qu'une renaissance de la pensée marxiste trouvera son avenir dans le passé, comme aimait à dire Ernst Bloch. Une philosophie après Marx qui ne doive pas retomber en-deça de Marx rencontre en Brecht un de ses précurseurs les plus stimulants. Elle ne recherchera plus le système, tout comme Marx déjà repoussa avec colère l'affirmation qu'il avait inventé un «système ». Elle associera la mobilité dans une perspective pratique avec la radicalité épistémologique linguistiquement réfléchie. Et elle n'oubliera jamais que le combat vit de ce pour quoi il se livre. Car l'art de vivre est le plus grand de tous les arts.

*Traduit de l'allemand par
Philippe Ivernel*

*In Europe
Revue littéraire mensuelle
Bertolt BRECHT
Août-Septembre 200*

RELIRE BRECHT

Wolfgang Fritz HAUG





//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

LE PETIT ORGANON

3

Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tous les autres arts, est de divertir les gens. Cette affaire lui confère toujours sa dignité particulière; il n'a besoin d'aucune autre justification que l'amusement, mais de celui-ci absolument. En aucune façon on ne pourrait le hisser à un niveau plus élevé si on en faisait, par exemple, une foire à la morale; il lui faudrait alors plutôt veiller à ne pas être précisément abaissé, ce qui se produirait aussitôt s'il ne rendait réjouissant l'élément moral, et à vrai dire réjouissant pour les sens - ce qui ne peut d'ailleurs que profiter à l'élément moral. Même d'enseigner, on ne devrait pas le lui demander, en tout cas rien de plus utile que la manière d'éprouver la jouissance de se mouvoir, sur le plan physique ou intellectuel. Le théâtre doit, en effet, pouvoir rester quelque chose de tout à fait superflu, ce qui signifie alors, il est vrai, que l'on vit effectivement pour le superflu. Rien n'a moins besoin de défenseurs que les réjouissances

17

Si les sciences nouvelles ont ainsi prodigieusement permis de transformer et, surtout, de rendre transformable notre environnement, on ne peut pourtant pas dire que leur esprit nous remplisse et nous détermine tous. La raison pour laquelle le nouveau mode de penser et de sentir ne pénètre pas encore réellement les grandes masses humaines est à chercher dans le fait que les sciences, si riches en succès dans l'exploitation et la domestication de la nature, sont empêchées par la classe qui leur doit sa domination, la bourgeoisie, de travailler un autre domaine, encore dans l'obscurité, à savoir celui des relations des hommes les uns avec les autres dans l'exploitation et la domestication de la nature. Cette affaire, dont tous dépendaient, a été accomplie

sans que les nouvelles méthodes de pensée qui la rendaient possible eussent fait la lumière sur le rapport réciproque entre ceux qui l'accomplissaient. Le regard neuf porté sur la nature ne s'est pas porté aussi sur la société.

18

De fait, les relations réciproques entre les hommes sont devenues plus opaques qu'elles l'ont jamais été. La gigantesque entreprise commune dans laquelle ils sont engagés semble les diviser de plus en plus, toute augmentation de la production cause une augmentation de la misère, et de l'exploitation de la nature, seul un petit nombre tire profit, et cela du fait qu'il exploite des hommes. Ce qui pourrait être le progrès de tous tourne à l'avantage d'un petit nombre, et une part sans cesse croissante de la production est employée à fabriquer des moyens de destruction pour des guerres formidables. Dans ces guerres, les mères de toutes les nations, serrant leurs enfants contre elles, scrutent le ciel, abasourdis, à la recherche des inventions mortelles de la science.

35

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même.

37

Si nos personnages sur la scène sont mus par des moteurs sociaux, et par des moteurs différents, selon les époques, nous faisons qu'il est alors plus difficile à notre spectateur de s'identifier. Il ne peut pas tout simplement sentir : « Moi aussi, j'agis ainsi », tout au plus peut-il dire : « Si j'avais vécu dans de telles circonstances... »; et si nous jouons

BRECHT THÉORICIEN

des pièces tirées de notre propre temps comme des pièces historiques, il se peut que les circonstances dans lesquelles il agit lui apparaissent également particulières, et c'est là le commencement de la critique.

38

Les conditions historiques ne doivent assurément pas être conçues (ni ne seront construites) comme des puissances obscures (le dessous des cartes), elles sont au contraire créées et maintenues par les hommes (et seront changées par eux) c'est tout ce qui est mis alors en action qui les constitue.

45

Laquelle technique permet au théâtre de mettre à profit, pour ses productions, la méthode de la nouvelle science de la société, la dialectique matérialiste. Cette méthode traite, pour comprendre la mobilité de la société, les situations sociales comme des procès et suit ceux-ci à travers leurs contradictions. Pour elle, tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant donc en désaccord avec soi-même. Cela vaut aussi pour les sentiments, opinions et attitudes des hommes, où s'exprime le caractère propre de leur vie sociale, à un moment donné.

48

A aucun moment il ne se laisse aller à se métamorphoser intégralement en son personnage. Un jugement : « Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear », serait pour lui écrasant. Il a seulement à montrer son personnage ou, plus exactement, à ne pas seulement le vivre; ce qui ne signifie pas que, lorsqu'il figure des gens passionnés, il lui faille lui-même rester froid. Simplement, ses propres sentiments ne devraient pas être fondamentalement ceux de son personnage, afin que ceux de son public non plus ne deviennent pas fondamentalement ceux du personnage. Le public doit avoir là une entière liberté.



//

29

/
30

M
A
R
S

2
0
0
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P

R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

56

Aussi le choix du point de vue est-il une autre partie essentielle de l'art dramatique, et il doit nécessairement être opéré en dehors du théâtre. Tout comme la transformation de la nature, la transformation de la société est un acte de libération, et ce sont les joies de la libération que devrait transmettre le théâtre d'une ère scientifique.

61

Le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation et jeu de physionomie sont déterminés par un gestus social les personnages s'injurient, se complimentent, s'instruisent l'un l'autre, etc. Au nombre des attitudes prises par des hommes les uns envers les autres, comptent même les attitudes en apparence entièrement privées, telles que les manifestations de la douleur physique dans la maladie ou les manifestations de religiosité. Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions, de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'amplifier l'ensemble tout entier.

64

Faisant l'exégèse d'un tel matériau gestuel, le comédien prend possession du personnage en prenant possession de la fable. Ce n'est qu'à partir d'elle, événement global délimité, qu'il est en mesure, pour ainsi dire d'un bond, d'atteindre à son personnage définitif qui dépasse, en les conservant, tous les traits particuliers. S'il a tout fait pour s'étonner des contradictions dans les différentes attitudes, en sachant qu'il aura à en étonner aussi son public, la fable dans sa totalité lui donne la possibilité d'un montage des élé-

ments contradictoires ; car la fable livre, en tant qu'événement délimité, un sens déterminé, ce qui veut dire que, parmi de nombreux intérêts possibles, elle ne satisfait que des intérêts déterminés.

65

Tout est fonction de la fable, elle est le cour du spectacle théâtral. Car de ce qui se déroule entre les hommes, ceux-ci reçoivent tout ce qui peut être discutable, critiquable, changeable. Même si l'homme particulier que le comédien présente doit finalement convenir à davantage qu'à seulement ce qui se passe, la raison en est tout de même essentiellement que l'événement retiendra d'autant plus l'attention qu'il affecte un homme particulier. La grande entreprise du théâtre, c'est la fable, cette composition globale de tous les processus gestuels, contenant les informations et les impulsions qui devront désormais constituer le plaisir du public.

71

Le gestus général de l'acte de montrer, qui accompagne toujours le gestus particulier montré, est souligné par les adresses musicales au public dans les chansons. C'est pourquoi les comédiens ne devraient pas « passer insensiblement » au chant, mais le détacher nettement du reste, ce qui sera renforcé encore, au mieux, par des mesures spécifiquement théâtrales comme le changement d'éclairage ou l'indication d'un titre. La musique doit, de son côté, résister énergiquement à la mise au pas qu'on lui impose d'ordinaire et qui l'abaisse au rôle de servante incapable de réflexion. Qu'elle n'« accompagne » pas, si ce n'est en commentant. Qu'elle ne se contente pas de s'« exprimer » en se vidant purement et simplement de l'état d'âme auquel les processus la font succomber. C'est ainsi qu'Eisler a exemplairement opéré la liaison entre les processus en composant, pour la scène du carnaval de La Vie de Gaulée, le dé-

BRECHT THÉORICIEN

filé masqué des guildes, une musique triomphale et menaçante qui indique le tour séditieux donné par le bas peuple aux théories astronomiques du savant. De même, dans Le Cercle de craie caucasien, un chant froid et impassible du chanteur qui décrit le sauvetage, mimé sur la scène, de l'enfant par la servante, mettrait à nu les horreurs d'une époque où le sentiment maternel peut devenir suicidaire. Ainsi la musique peut s'établir de beaucoup de façons et en toute autonomie, et prendre à sa manière position sur les thèmes; néanmoins, elle peut également se charger simplement d'apporter de la variété dans le divertissement.

73

La chorégraphie aussi retrouve des tâches réalistes. C'est une erreur moderne de croire qu'elle n'a rien à faire dans la reproduction d'« hommes tels qu'ils sont réellement ». Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux. L'art ne devient pas non-réaliste quand il change les proportions, mais quand il change celles-ci de telle sorte que le public, utilisant pratiquement les reproductions pour obtenir aperçus et impulsions, échouerait dans la réalité. Il est toutefois nécessaire que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel. En tout cas, un théâtre qui tire tout du gestus ne peut se passer de la chorégraphie. Rien que l'élégance d'un mouvement et la grâce d'un arrangement distancient, et l'invention pantomimique aide beaucoup la fable.

(...)





//

29
/
30

M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

Aditifs au petit Organon

(..)

Dans les temps de chambarde-
ment, temps terribles et fertiles,
les soirs des classes déclinantes
coïncident avec les aubes des
classes montantes. Ce sont les
clairs-obscur où l'oiseau de Mi-
nerve prend son envol.

Le théâtre de l'ère scientifique est
capable de faire de la dialectique
une jouissance. Les surprises du
développement logique ou par
bonds, de l'instabilité de tout état
de choses, le piquant des aspects
contradictaires, etc., ce sont là
des réjouissances liées à la vitalité
des hommes, des choses et des
procès, et elles intensifient l'art de
vivre tout autant que la joie de
vivre.

Tous les arts contribuent au plus
grand de tous les arts, l'art de
vivre.

Il est de l'intérêt de notre généra-
tion de prêter l'oreille à la mise en
garde, si apodictique qu'elle soit,
d'éviter, lors de la représentation,
de s'identifier avec le personnage
de la pièce. Quelque résolution
qu'elle mît à suivre ce conseil,
elle ne pourrait guère le suivre
entièrement, et l'on arrive ainsi
au plus vite à ces contradictions
réellement déchirantes entre
vivre et représenter, s'identifier et
montrer, justifier et critiquer, que
l'on exige. Et par là à la maîtrise
de la critique.

La contradiction entre jouer (faire
la démonstration de) et vivre
(s'identifier avec) est comprise
par des esprits non éduqués
comme si dans le travail du comé-
dien apparaissait soit l'un, soit
l'autre (ou comme si, selon le
Petit organon, on ne faisait que
jouer, selon l'ancien mode de jeu,
que vivre). En réalité, il s'agit na-
turellement de deux processus
antagonistes qui s'unissent dans
le travail du co-
médien (l'apparition en scène ne
comporte pas simplement un peu

de l'un et un peu de l'autre). C'est
de la lutte et de la tension de ces
deux éléments contradictoires,
comme de leur profondeur, que le
comédien tire ses vrais effets.
L'écriture du Petit organon est,
sans aucun doute, en partie res-
ponsable de la méprise. Elle induit
souvent en erreur du fait qu'on a
peut-être donné par trop impa-
tientement et exclusivement « l'as-
pect principal de la contradiction

Et pourtant l'art s'adresse à tous
et irait avec sa lyre au-devant des
fauves. Et il n'est pas rare que
ceux-ci se laissent séduire ! Il
n'est pas rare que des idées
neuves, reconnaissables comme
fécondes, quel que soit celui qui
en récolterait les fruits, aillent des
classes montantes vers « le haut
» et pénètrent des âmes qui, à
dire vrai, pour préserver leurs pri-
vilèges, devraient se prémunir
contre elles. Car les membres
d'une classe ne sont pas immuni-
sés contre des idées qui ne ser-
vent de rien à leur classe. Tout
comme les membres de classes
opprimées peuvent donner dans
les idées de leurs oppresseurs,
des membres de la classe oppres-
sive donnent dans les idées des
opprimés. A des époques déter-
minées, les classes luttent pour la
direction de l'humanité, et le désir
d'appartenir à ses pionniers et de
progresser est puissant chez ceux
qui ne sont pas complètement dé-
pravés. Ce n'est pas seulement
par attrait du poison si la cour de
Versailles applaudissait Figaro.

La fable ne correspond pas sim-
plement à un déroulement de
faits tirés de la vie en commun
des hommes, telle qu'il pourrait
s'être accompli dans la réalité, ce
sont des processus ajustés dans
lesquels s'expriment les idées de
l'inventeur de la fable sur la vie en
commun des hommes. Ainsi les
personnages ne sont pas simple-
ment des reproductions de per-
sonnes vivantes, ils sont ajustés
et modelés en fonction d'idées.
Le savoir puisé par les comédiens
dans leur expérience et les livres
est en contradiction fréquente
avec les processus et les person-
nages ajustés, et cette contradic-

BRECHT THÉORICIEN

tion, il faut qu'ils l'enregistrent et la
conservernt dans leur jeu. Il leur
faut puiser à la fois dans la réalité
et dans l'œuvre de fiction, car tout
comme dans le travail des écrivains
de théâtre la réalité doit apparaître
dans leur travail avec sa richesse et
son actualité, afin que soit dégagé
et puisse être perçu ce que l'œuvre
présente de particulier ou d'univer-
sel.

L'étude du rôle est en même temps
une étude de la fable, plus exacte-
ment, elle sera d'abord essentielle-
ment une étape de la fable.
(Qu'arrive-t-il à cet homme ? Com-
ment le prend-il ? Que fait-il ?
Quelles opinions rencontre-t-il ?
etc.)

Pour cela, il faut que le comédien
mobilise sa connaissance du monde
et des hommes et, en outre, qu'il
pose ses questions en dialecticien.
(Certaines questions ne sont posées
que par le dialecticien.)

Exemple un comédien doit jouer
Faust. Les rapports amoureux de
Faust avec Marguerite prennent
une tournure fatale. La question se
pose : en irait-il autrement si Faust
épousait Marguerite ? D'ordinaire,
cette question n'est pas posée. Elle
apparaît comme trop banale

(...)

*Petit Organon pour le théâtre
Bertolt Brecht
L'Arche – Travaux 4 - 1978*



//

29

/

30

M

A

R

S

2

0

0

8

//

//

G

R

E

T

E

//

//

T

H

É

À

T

R

E

P

R

O

V

I

S

O

I

R

E

//

Sur la situation du théâtre Bertolt Brecht - 1956 (...)

un soutien de l'Union des écrivains pourrait effectivement être utile. Maintenant je suis en outre d'avis, après l'étude des lettres, que de toute façon on devrait aussi constituer notamment une nouvelle pépinière pour la direction des théâtres et qu'on devrait avoir recours pour les postes de dramaturge et d'administrateur aux écrivains de théâtre, qui ont ou devraient avoir aussi en fin de compte un certain rapport avec ces institutions. C'est-à-dire que je conseille aux écrivains intéressés de prendre un poste de dramaturge (la meilleure voie pour un poste d'administrateur est peut-être un poste de dramaturge, mais ce n'est pas dit) ou de devenir intendant d'un théâtre, de se joindre à nous ici, et nous transmettons ces propositions au ministère de la culture.

Il me semble que ce serait économiquement quelque chose d'utile, si un écrivain de théâtre était, disons, deuxième dramaturge dans un théâtre. Premièrement il bénéficierait de cette façon d'un traitement et non de bourses, qui à la longue ont un effet très néfaste et démoralisant. Deuxièmement il collaborerait à un théâtre et prendrait une attitude fondamentalement différente envers le théâtre.

Je pense en l'occurrence à moi-même, qui, du fait que je dirige un théâtre, obtiens que mes pièces soient jouées. (Rires.) C'est même tout à fait nécessaire; car les théâtres de la République démocratique allemande appartiennent de façon regrettable, de mon point de vue - au petit nombre de théâtres en Europe qui ne jouent pas mes pièces. Je suis donc tout à fait contraint de les jouer moi-même, et je vous conseille de vous mettre au plus vite dans une situation analogue. (Nouveaux rires.) Vous pourrez de cette façon aussi vous débarrasser d'une foule de désagréments, que vous avez actuellement dans votre collaboration avec les théâtres. J'ai très peu de désagréments avec le Berliner Ensemble.

Je me suis informé auprès du ministère de la culture et il semble que l'on

puisse créer certains - je crois que ça s'appelle - « postes budgétaires » supplémentaires dans les théâtres, pour l'engagement d'un deuxième dramaturge. Je conseillerais de s'arracher un tel poste parce qu'il permet quoi qu'il en soit un travail personnel. (Rires.) Naturellement le premier devrait alors en tout cas travailler plus que maintenant.

Je voudrais aborder un autre point, également suggéré par quelques-unes de ces lettres. C'est la question du moyen pour nous d'arriver, abstraction faite de la grande pièce pour les théâtres, à de petites formes souples de combat, comme nous en avons eu autrefois dans le mouvement d'agitprop. Cela me semble extraordinairement important. Je ne veux pas dire : sortons des théâtres, entrons dans les troupes d'agitprop, mais je veux dire que l'on tirerait un très grand profit même pour l'art dramatique des théâtres de cet esprit de combat, qui est nécessaire aux petites troupes pratiquant l'agitation directe et qui peut également prendre naissance chez elles. Nous avons des possibilités beaucoup plus grandes pour cela que ces troupes n'en avaient autrefois. Nous disposons de camions, nous avons dans nos théâtres de jeunes comédiens professionnels qui y participeraient probablement. Ça demande seulement à être organisé. En bref, nous pouvons organiser cela à une beaucoup plus grande échelle et aussi avec plus de commodité. Nous avons des maisons d'édition pour les pièces pour amateurs, qui pourraient là aussi nous aider, qui pourraient même financer la chose. Je dois dire il est vrai, que par exemple l'office pour la littérature, selon ma propre expérience, met des bâtons dans les roues. Ainsi de jeunes dramaturges du Berliner Ensemble ont travaillé à des pièces pour amateurs, et la publication, qui est nécessaire pour que les groupes de comédiens amateurs puissent prendre en charge ces pièces, ne peut pas avoir lieu parce que l'office pour la littérature avec un étonnant manque d'instinct politique - je ne parle pas d'instinct esthétique - n'accorde pas les subventions nécessaires. C'est un scandale - parmi d'autres.

De toute façon je suis d'avis qu'on étu

BRECHT THÉORICIEN

die véritablement la question du moyen de mettre sur pied ces petites troupes et mini-troupes souples et comment leur procurer les textes, les sketches, les songs et les chants de combat dont elles peuvent avoir besoin. Pour cela il y a des modèles, que les plus jeunes d'entre vous ne connaissent peut-être pas du tout. Kuba1 me racontait hier que, par exemple, FURNBERG avait écrit une foule de textes d'agitprop remarquablement bons, que l'on ne connaît pas. Il faudrait absolument le prier de publier ces textes aussi bien en tant qu'exemples que comme textes à utiliser directement par de telles troupes.

Je sais qu'il existe un grand préjugé contre l'agitprop. Lorsque nous avons nous-mêmes pris en charge les théâtres, on a dû bien sûr travailler pour les grands théâtres. Mais il n'y avait pas la moindre raison pour autant de mépriser ou de supprimer cette petite forme de théâtre populaire qui a donné au grand théâtre de grandes impulsions. C'est en tout cas mon avis et je suis d'avis que vous discutiez cette question; car il y a ici une nécessité et cela devrait être chez nous, je pense, toujours la nécessité qui décide.

Exclamation de Strittmatter C'est surtout à la campagne que cette nécessité existe!

Je suis d'ailleurs d'avis qu'on pourrait maintenant fonder ces troupes sur une base plus professionnelle qu'autrefois. Mais c'est d'abord à ce qu'il me semble, un travers tout particulier chez nous que quand on veut fonder n'importe quoi, on lance des regards d'exhortation vers les autorités : le ministère doit le faire! Il y a quelque chose d'autrefois qu'on pourrait tranquillement conserver : de le faire soi-même. Ce serait un très grand, un véritable progrès. Vous ne pouvez pas vous faire faire vos révolutions par vos ministères seulement. (Rires.) C'est bien sûr une phase particulière de la misère allemande, que nous connaissons encore maintenant, d'avoir toujours les yeux tournés vers les autres : ils doivent faire cela ou ils ne doivent pas faire cela. Et que faisons-nous? De tels petits groupes peuvent à chaque instant, en quelque sorte par auto-allumage, être organisés dans tous les théâtres de la République. Je ne peux pas m'imaginer que ce soit difficile; nous pouvons orga



//

29
/
30

M
A
R
S

niser cela dans notre théâtre en une demi-heure, donc on peut aussi l'organiser dans tous les autres théâtres. Ensuite pourquoi ces troupes ne doivent-elles pas s'occuper de questions de tous les jours?

Exclamation de Kubsch: Aussi!

2
0
0
8

Pas aussi, mais précisément et exclusivement! C'est encore une fois cette idée : on habitue les pauvres paysans au grand théâtre, on envoie auparavant une dose faible pour pouvoir ensuite venir avec une grosse injection : à savoir de « culture ». Nous avons beaucoup moins besoin dans nos théâtres de faire de la culture que de la transformer. Nous avons surtout, comme je le pense, un théâtre de culture et nous devrions avoir un théâtre de transformation de la culture, également au grand théâtre. Mais les petites troupes peuvent ici se libérer complètement des obligations très importantes des grands théâtres et se soucier vraiment de la véritable situation de leurs auditeurs (...)

//

Extraits de " Bertolt Brecht 2
L'Herne
Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982

//

**BRECHT
AVEC OU SANS MODÈLE?**
PHILIPPE IVERNEL,
ALAIN GINTZBURGER,
GRÉGOIRE INGOLD

T
H
É
Â
T
R
E

(...)
La réponse aux critiques est magistrale, c'est cette réponse qui donne toute sa portée à une expérience qui, sans cela peut-être, serait restée anecdotique. Je cite: «Il faut se libérer du mépris fort répandu de la copie. Copier n'est pas ce qu'il y a de plus facile. Ce n'est pas un déshonneur, c'est un art. Disons qu'il faut en faire un art, en s'y prenant d'une façon telle que ne se produise ni uniformisation ni sclérose. Pour vous faire part de ma propre expérience de la copie : j'ai, en tant qu'auteur de pièces de théâtre, copié l'art dramatique japonais, grec, élisabéthain; en tant que metteur en scène, les spectacles du comique populaire Karl Valentin et les esquisses scéniques de Caspar Neher, et jamais je n'ai eu l'impression de ne pas avoir les mains libres. Donnez-moi un mo-

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

dèle raisonnable du Roi Lear, et j'éprouverai du plaisir à le recréer.

*In Europe
Bertolt BRECHT*

Août-Septembre 2000
**Note sur le metteur en
scène Bertolt Brecht
Theaterarbeit**

Pendant les répétitions Brecht vient s'asseoir dans la salle. Il dirige le jeu, mais de façon presque imperceptible; lorsqu'il intervient, c'est toujours dans le « sens de la marche » : jamais il ne dérange le travail, fût-ce pour proposer des améliorations. On n'a pas l'impression qu'il tente, par le truchement des comédiens, de « représenter quelque chose dont il porte en lui-même l'image ». Les comédiens ne sont pas ses instruments. Il cherche plutôt à découvrir avec eux quelle est l'histoire que raconte la pièce, et à les aider à trouver leur efficacité maximum. Travaillant avec le comédien, Brecht ressemble à l'enfant qui, du bord de la rivière, s'efforce, à l'aide d'une badine, d'amener au fil du courant et de faire flotter la brindille accrochée dans une anse. Il n'est pas l'un de ces metteurs en scène qui savent tout. A l'égard de l'œuvre, il se comporte comme celui qui « ne sait rien » il attend. On a l'impression qu'il ignore tout de sa propre pièce, qu'il n'en connaît aucune réplique. Peu lui importe le texte écrit ce qui l'intéresse, c'est comment le comédien le montrera sur la scène. Ainsi, lorsqu'un comédien lui demande « Dois-je, à cet endroit, me lever » il reçoit le plus souvent cette réponse « Je n'en sais rien. » Brecht n'en sait vraiment rien : c'est au cours de la répétition qu'il le découvrirra.

*Extraits de " Bertolt Brecht 2
L'Herne
Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982*

**LES DERNIÈRES
CONVERSATIONS**

(...)
La pensée d'une nouvelle classe prodigue plaisait tant à Brecht qu'il pensait qu'on devait décrire cela à l'avenir

BRECHT THÉORICIEN

: des jouissances comme lutte de classes, du luxe comme révolution, de la ciboulette sur la salade comme conscience de classe. A ce propos, il est d'abord moins important de satisfaire matériellement, tout de suite, de telles jouissances, que de les faire connaître comme jouissances.

Nous parlâmes du théâtre de l'avenir. Quelle allure aura-t-il quand comme dans la généralisation exagérée propre à Brecht - il voudra faire des jouissances des postes de combat. Je demandais à Brecht qui n'aimait pas ce genre de questions à brûle-pourpoint : « Brecht, citez une pièce que vous tenez pour la forme de théâtre de l'avenir. » La réponse arriva de même du tac au tac : la Décision.

Il ne nous restait plus beaucoup de temps pour nos conversations. Le vendredi 10 août 1956, nous repartîmes pour Berlin. Brecht se sentait un peu fatigué mais n'y attachait pas d'importance. Il conduisit lui-même son coupé B.M.W. Vers neuf heures, nous étions à Berlin où nous étions attendus pour une répétition du Cercle de craie. Le but de la répétition devait être les coupures pour la tournée londonienne. Brecht me pria au début de transmettre un message : personne ne devait lui demander comment il allait. Il allait de telle façon qu'il devait partir en cure mardi. Après la cure, il serait prêt à répondre à toutes les questions.

La répétition fut utile. Brecht était content et me chargea des répétitions du jour suivant. Nous primes rendez-vous pour le lundi. Il s'agissait d'autres coupures. Le lundi je mis dans ma poche le fragment de Lénine Sur la question de la dialectique. Car, pour le théâtre futur, ces réflexions me semblaient justement importantes, parce qu'elles posaient, sous une forme resserrée, la question de savoir comment il faut reconnaître et représenter les évolutions et les processus. Donc des questions qui avaient beaucoup à voir avec des pièces telles que la Décision.

Je parlai pour la dernière fois avec Brecht le lundi vers vingt et une heures au téléphone. Il me dit qu'il se sentait fatigué et qu'il me proposerait un nouveau rendez-vous mardi matin.

Le mardi, vers vingt-trois heures, Besson 8 me téléphona. Nous étions restés toute la journée ensemble. Nous avions résolu de ne parler que du travail. Si Brecht partait mardi, de nouveaux plans





//

29
/
30

M
A
R
S

2
O
O
8

//

//

G
R
E
T
E

//

//

T
H
É
Â
T
R
E

P
R
O
V
I
S
O
I
R
E

//

de travail devaient être faits. Le travail nous paraissait dur. Car nous savions, depuis dix-huit heures, que Brecht avait un infarctus. Malgré cela nous nous en tinmes à nos plans, strictement à l'hypothèse d'une absence seulement temporaire de Brecht. Nous nous séparâmes à vingt et une heures, les plans achevés dans la poche. J'appris alors au téléphone que Brecht était mort.

Nous allâmes encore une fois à son logement où nous croisâmes des médecins qui démontaient les appareils à oxygène. Toute la maison était vivement éclairée. Nous n'entrâmes pas. Devant la porte de Besson nous restâmes environ quatre heures, Besson, Palitzsch⁹ et moi. Nous ne disions rien. Vers quatre heures du matin, nous nous séparâmes et allâmes nous coucher. Nous avions répétition de bonne heure¹⁰. -

*Manfred Wekwerth
1970*

*Traduit par Jean-François Poirier
Extraits de " Bertolt Brecht 2
L'Herne*

Cahier dirigé par Bernard Dort - 1982

L'ACTEUR DE L'ÈRE SCIENTIFIQUE

Walter Weideli

La technique brechtienne repose essentiellement sur l'aliénation. L'acteur, en effet, ne s'identifie plus avec son personnage : il l'aliène. Au lieu de donner au public l'illusion qu'il assiste à un processus naturel, l'acteur s'adresse à lui pour lui montrer quelque chose. Son attitude démonstrative s'inspire de celle toute quotidienne - du témoin d'un accident expliquant aux badauds ce qu'il a vu et observé. Considérant son rôle comme un étranger (alienus), l'acteur devient un personnage contradictoire, à la fois Hamlet et témoin critique d'Hamlet, présent citant et passé cité, exprimant simultanément les sentiments de son rôle et les siens propres, non pas un «monstre sacré», mais un homme parmi d'autres, suggérant à ses semblables un jugement, les invitant à une discussion, suscitant leur réplique, qu'elle soit approbative ou non.

Cette technique d'aliénation, le théâtre chinois la pratique - à des fins, il est vrai, divergentes - depuis fort longtemps. «L'acteur chinois, nous dit Brecht, se regarde jouer, Mimant l'apparition inattendue d'un nuage, son déploiement doux et puissant, sa rapide quoique insensible métamorphose, l'acteur se tourne parfois vers son public comme pour lui dire : «n'est-ce pas ainsi ?» Et tout au long de son évocation, il observe ses bras et ses jambes, les dirigeant, les contrôlant, approuvant même, au besoin, l'exploit qu'ils viennent d'accomplir. Autour de lui, on construit des décors, on déplace des meubles : il ne s'en trouve pas le moins du monde gêné. Visiblement, il considère lui-même et son rôle comme des choses étrangères. Tout le contraire d'un halluciné !» Transposé sur le plan des rapports humains, cette technique permet à l'acteur de représenter les émo-

BRECHT THÉORICIEN

tions, même les plus violentes, de son personnage sans que le spectateur perde, par l'effet d'une contagion irrationnelle, ses facultés d'observation et de contrôle. Alternant, de manière ininterrompue, l'imitation et le commentaire, l'acteur s'efforce, en somme, de montrer à son public comment tel ou tel événement s'est passé selon lui. Il ne dissimule pas qu'il a étudié cet événement, qu'il s'en est fait une opinion. Il se garde bien de considérer le comportement du personnage qu'il imite comme inévitable, allant de soi, conforme au caractère. Il fait ressortir, au contraire, dans chacun de ses actes, ce qu'il a d'unique, d'étonnant, d'exceptionnel. Car chacun d'eux repose sur un choix. C'est un possible parmi d'autres, une alternative, et cette alternative l'acteur doit la suggérer il ramène ainsi le spectateur aux faits que le drame relate et, en indiquant clairement ce qu'ils ont de relatif, partant de modifiable, il les soumet à une critique, cette critique même dont nous disions plus haut qu'elle est «productive», parce qu'elle amène l'homme à transformer, à humaniser - à l'exemple de la science - ce qui est.

(..)

Obliques – Brecht 20-21
1979

