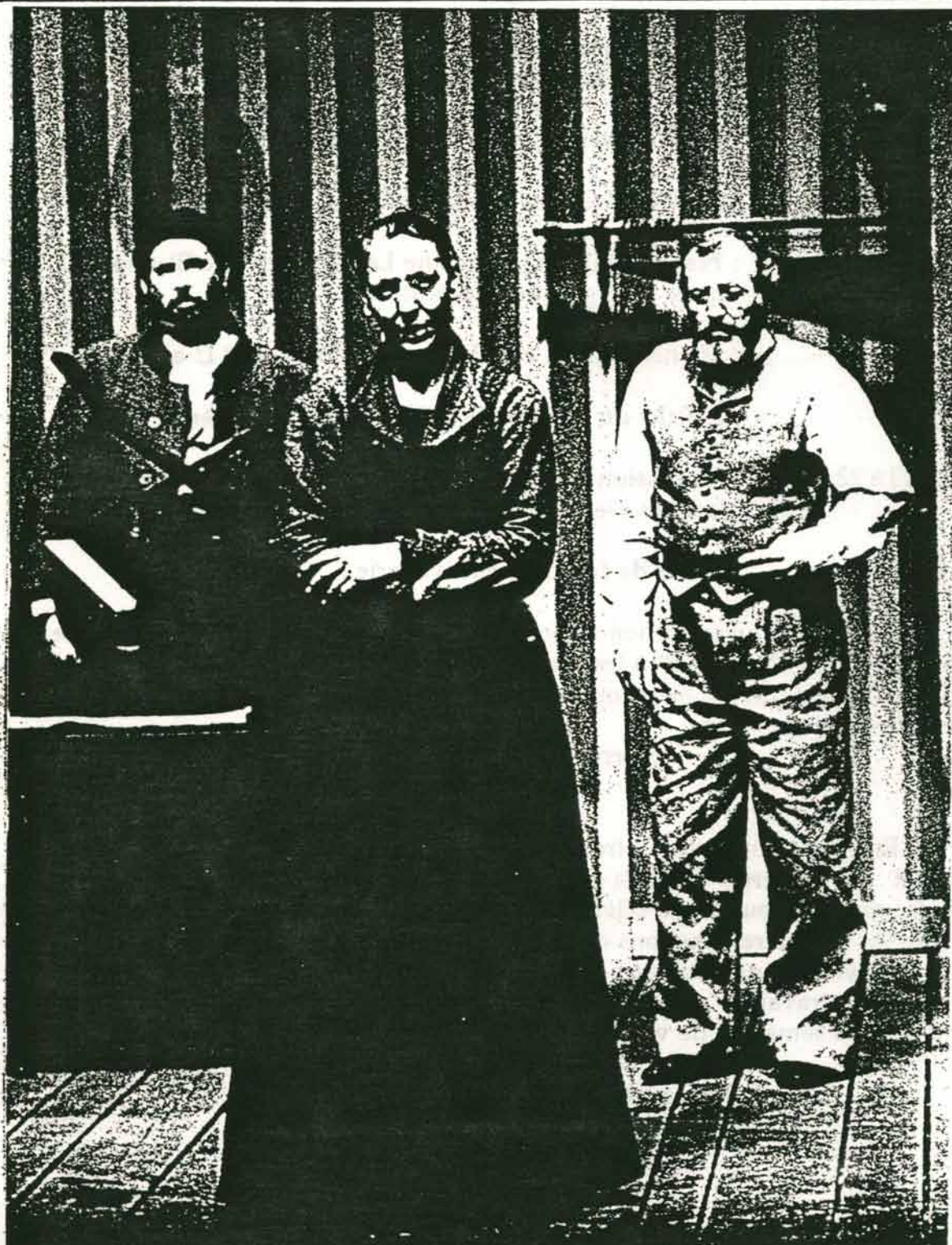


La mère

HEBDOMADAIRE

VENDREDI 24 MARS 1995

N° 6



SOMMAIRE .

- Couverture : Photo de répétition de la scène 9 de " La mère " .
Anne-Marie Loop , Max Parfondry , Olivier Gourmet .
- Pages 1, 2, 3, 4 : Avant le triptyque vérité - retranscription d' un interview
de Jacques Delcuvellerie par Benoît Vreux .
- Page 5 : Mireille Bailly dans " L' annonce faite à Marie " .
- Page 6 : Anne-Marie Loop , Luc Brumagne , Edwig Stéphane .
dans " L' annonce faite à Marie . "
- Pages 7 et 8 : Suite et fin de l' interview " Avant le triptyque " .
- Page 9 : Mireille Bailly et Sophia Leboutte dans " Trash " .
- Page 10 : François Sikivie , Francine Landrain et Luc Brumagne
dans " La grande imprécation " .
- Page 11 : Michel Ratinck et Salvatore Eliséo dans " L' annonce ..." .
- Page 12 : Affiche du Théâtre de la Place pour " La mère " .
- Page 13 à 22 : Discussion à propos du travail sur " La mère " .
Jacques Delcuvellerie , Anne-Marie Loop , Benoît Vreux .
- Page 22 : Photo de Jacques Delcuvellerie .

Pour la dernière édition du journal " La mère " , nous avons cru utile de rappeler à votre réflexion les sources du projet " Vérité " , où notre travail s' inscrit , ainsi que les éléments essentiels que nous retenons de Brecht pour la création de ce spectacle .

Merci .

Jacques .

En effet , vous avez entre vos mains la dernière édition " écrite " de notre journal . Le numéro 7 paraîtra sous la forme d' une cassette où vous pourrez , à votre guise , écouter une sélection , trop limitée , de la matière sonore accumulée depuis les premières réunions de travail . Et quelques surprises ...

Pouvons-nous vous dire simplement toute la joie et le plaisir que nous avons eus à travailler avec tous sans exception rendant ici un peu " magique " ces trop courtes semaines de vrai bonheur .

Merde à tous !!!

Daniel Hicter . Laurent Beaufiles .

Notes pour le programme de "La Mère":

Retranscription d'une interview de Jacques Delcuvelier par Benoît Vreux

AVANT LE TRIPTYQUE "VERITE":

Le GROUPOV a commencé pendant de longues années, cinq ans au moins, par ne pas vouloir ménager l'accès à la scène d'un texte préexistant (encore moins d'un texte dramatique), ce qui est traditionnellement l'activité du théâtre.

Tout cela a donc commencé en janvier 1980. et ma position qui, au début, orientait les travaux, était la suivante:

Le théâtre, de tout temps qu'on le veuille ou non, est, de facto, une représentation du monde.

Et, pour organiser cette représentation, ses signes, sa manière, son style, et également ses objets narratifs, ses fables, il y a nécessairement une vision du monde.

Or, au début des années 80, ce qui semblait aux jeunes gens avec qui je travaillais et à moi qui étais un peu plus âgé, c'est que les visions du monde se portaient très mal. En tous cas, plus personne ne voulait en assumer une dans toutes ses conséquences, dans toute sa rigueur, dans son aspect précisément globalisant, totalisant, y compris les visions du monde existentialistes, voire absurdes.

C'était ce qu'on appelait communément, d'un cliché extrêmement mal venu (qui me paraît profondément inexact et trompeur), la fin des idéologies.

Puisque, il n'y a jamais de vide idéologique.

Il y a évidemment une idéologie dominante actuelle énorme.

Mais donc, à l'époque, il y avait ce sentiment de vide. Nous nous sentions dépourvus d'une conception du monde à partir de laquelle on put solidement, autrement que d'une manière trompeuse, organiser une représentation.

Car, de surcroît, je croyais, et je crois toujours, évident, que toute représentation théâtrale, qui est de facto la représentation du monde, se donne aussi comme "vérité", quelle qu'elle soit, fut-ce une représentation du "Ping-pong" d'Adamov ou de la "Dernière bande" de Samuel Beckett (donc, ce qu'on a qualifié de théâtre de l'absurde).

Quand on écoute Beckett s'expliquer sur ses pièces, il explique en quoi elles ont profondément pour lui un sens, qui est celui de la vie, ou, en tout cas, sa vision du monde.

Du théâtre civique grec ou du théâtre engagé de Brecht, de la vision existentialiste de Sartre dans "Huis clos", aux grandes pièces chrétiennes de Claudel, toute représentation, même si elle dit qu'il n'y a pas de vérité, se donne pour la vérité.

Même l'auteur qui dit "oui, c'est une vérité parmi d'autres", s'il produit une oeuvre de valeur qui s'affirme dans le temps et dans l'espace, est un auteur qui a profondément cru à sa vision du monde en tant que "vérité" et qui la donne pour telle.

Cela, en 1980, nous nous en sentions totalement dépourvus.

Il nous semblait vivre un temps où, pour des raisons historiques, objectives, ne se créaient plus d'œuvres "inaugurales" mais seulement des déclinaisons, plus ou moins habiles ou sensibles, en même temps que le savoir s'éparpillait définitivement en spécialités, que les pratiques artistiques contemporaines se coupaient de 95% de la population, que l'enseignement se réduisait à un "erratum" incomplet des médias, etc.

Dans cet état, de surcroît, nous nous exprimions dans la forme artistique la plus archaïque, celle du "hic et nunc" irréductible, de la minorisation sans faille, quel que soit le genre (le théâtre n'a même pas comme la musique ses départements "pop", le public du théâtre de Boulevard n'atteint pas 0,5% de celui de Michael Jackson), et enfin la forme qui vit le plus nettement cette marginalité sociale comme une perte de centralité - puisqu'il fut, avec l'opéra, le seul art de la représentation que les sociétés se donnèrent d'elles-mêmes, de façon vivante, pendant des millénaires.

Au début des années 80, conscients de vivre dans cet amoncellement d'héritages désaccordés, nous avons d'abord *refusé* de "fonctionner" comme s'il n'en était pas ainsi. La plupart de nos jeunes contemporains, plus ou moins "de gauche" ou "de droite", bricolaient gentiment les trouvailles de leurs prédécesseurs sans souci aucun des questions qui les induisirent.

Nous avons maintenu l'exigence - au moins pour le théâtre - d'une vision du monde et d'une attitude fondées sur la pratique. Et comme cela semblait, justement, impossible, il nous fallait bien vivre sur la *perte*, sur l'hétérogénéité des *restes*, et sur ce qui en résulte : le sentiment du *tragique* et de l'*urgence*, puisque dans un pareil contexte la "fin" semble nécessairement proche, inéluctable. NO FUTURE.

Voilà le credo initial, comme il nous paraissait que nous étions bien peu à situer ainsi les exigences actuelles, nous acceptions encore d'être de la marginalité de la marginalité, d'où ce mélange enivrant de dérégulation et de mégalomanie désespérée des premières années. D'où aussi la tentation d'en sortir régulièrement...

Ce fut le temps de nos E.A.A. (Ecritures Automatiques d'Acteur"), des Ateliers "Hic et Nunc", des trois premiers "spectacles" jouant sur la limite entre la réalité et la représentation.

Jean-Marie Piemme a qualifié notre travail d'alors comme "le deuil impossible".

Plus tard, au moment où peut-être s'épuisait cette première phase de recherches, certains ont commencé à écrire des pièces et à les mettre en scène, au Groupov, comme s'ils commençaient à pouvoir énoncer à nouveau.

Comme s'ils pouvaient commencer à réorganiser une représentation qui ne soit pas une représentation en morceaux, en bribes, en restes, en désespoir la plupart du temps. Commencer à reconstruire une représentation du monde qui ne leur semblait pas indigne.

Et, en même temps, j'ai commencé, moi, à entrevoir un rapport à certains éléments du répertoire, une certaine façon de les approcher.

Au fond, c'était toujours la même problématique, mais au lieu de vivre et de créer une sorte "d'esthétique des Restes", je voulais essayer de me tenir en face des auteurs d'un temps où une forte conception du monde était en dialogue, chez eux, avec leur créativité.

C'était le travail que je m'étais donné pour un temps, c'est-à-dire quelques années seulement, autour d'un triptyque, d'une entreprise à trois volets, autour de la question-de-la-vérité: la confrontation à des auteurs qui assumaient qu'il y a une vérité et que leur oeuvre est dans le dialogue avec cette conception de la vérité.

Ce qui est revenu, finalement, à faire un triptyque sur la question de la souffrance humaine.

Parce que, quand j'essaie de voir et d'expliquer rapidement et sans doute trop sommairement, trop brutalement, ce qu'il y a de commun entre les trois volets du triptyque, c'est à dire "L'annonce faite à Marie" de Paul Claudel, "Trash, a lonely prayer" de Marie-France Collard et "La mère" de Brecht, donc s'il y a quelque chose qui les définit d'une manière rapide mais non pas réductrice, c'est la tentative d'une réponse à a question de la souffrance humaine.

Et sans doute étions nous naïfs, j'étais naïf de ne pas m'être aperçu que c'était ça, au fond, la question de la vérité.

La vie humaine est perçue avant tout comme une souffrance par la plupart des êtres, dans tous les âges de l'humanité. Pas exclusivement certes, mais d'abord elle est peine, d'abord elle est souffrance (en tous cas c'est comme ça dès l'exclusion du jardin d'Eden dans notre civilisation) et elle est perçue aussi comme ça dans le bouddhisme, par exemple.

Chez Claudel, il y a une réponse chrétienne: la souffrance a un sens transcendant.

C'est évidemment une réponse très différente de ce que les chrétiens en général assument aujourd'hui, en tous cas les catholiques des pays riches. Mais enfin, dans la bible, la souffrance résulte clairement de notre péché. Elle est une conséquence d'un acte qui lie l'humanité entière dans une faute qu'elle a commise envers Dieu.

Néanmoins, elle est également aussi une chance de contact privilégié avec Dieu puisque les souffrances de chacun, ce qu'on a coutume d'appeler traditionnellement son chemin de croix, peut, si c'est vécu chrétiennement, nous lier au sacrifice même du Christ et participer à la rédemption de l'humanité.

Donc elle n'est pas seulement châtiment, mais également occasion de salut.

Et ceci est valable, non seulement pour l'individu dans "son chemin de croix personnel" (et de la même manière dont il assume les souffrances de l'existence comme un sacrifice et une offrande à Dieu), mais aussi pour l'histoire collective de l'humanité dans son rapport au créateur.

C'était, jusqu'il y a encore assez peu de temps, valable dans le christianisme, qui ne s'y risque plus, et c'est évidemment tout à fait valable dans le judaïsme: les événements de l'histoire elle-même sont une partie du plan divin, en tous cas de l'économie globale des

rapports Dieu-Homme.

Et donc, l'exode dans la bible, la lutte contre les égyptiens, les déportations à Babylone, etc... tout cela a non seulement une réalité historique mais également un sens spirituel, un sens symbolique.

Une exégèse religieuse de l'histoire faisait jadis partie intégrante de la vision catholique. Etant bien entendu, que pour un véritable croyant, ce ne sont pas purement des symboles: ce sont des événements qui ont réellement eu lieu.

Par exemple, Claudel, dans "L'annonce faite à Marie", donne du sens non seulement à la souffrance de Violaine frappée de la lèpre, du sens à la souffrance de Mara qui perd son enfant, du sens à ce qu'il soit ressuscité, à ce que Violaine meure, tuée par sa soeur, tout cela n'étant que des événements infimes dans l'histoire de ce siècle, mais, de surcroît, Claudel présente cette mort, ces souffrances de la petite Violaine comme une espèce de contribution mystérieuse à l'histoire de Jeanne d'Arc, c'est-à-dire, la fin progressive du schisme en occident, le rétablissement du roi de France et son sacre, c'est-à-dire la fin de la division du royaume de France, et la fait participer explicitement, par sa petite vie et son sacrifice obscur, à quelque chose qui est un événement historique sur lequel Dieu a un regard et une volonté.

Il y a dans la réponse non pas complètement intégriste mais complètement intégrale de Claudel, une vision du catholicisme qui prétend pouvoir rendre compte, de tous les événements de la vie humaine comme ayant un sens, et de la vie des collectivités humaines comme ayant un sens dans la relation fondamentale de la création avec Dieu, de la créature avec son créateur.

D'une certaine manière, cette vision du monde religieuse, est aujourd'hui beaucoup moins totalisante dans la pratique et dans la vision du monde catholique occidental gavé. Mais cela existe encore très fort dans le tiers-monde, et dans la foi populaire islamique. Ainsi, même s'il est assez difficile d'admettre que Dieu tolère (ou provoque) de grandes souffrances, de grands maux, qu'ils soient individuels (comme de perdre un enfant tout jeune) ou collectifs (déportations, massacres), il est quand même rassurant de se dire que cela a un sens et une fin.

De surcroît, on peut encore et toujours prier, et même faire quelque chose pour son prochain.

On peut aussi identifier sa foi à un combat pour la justice, etc...

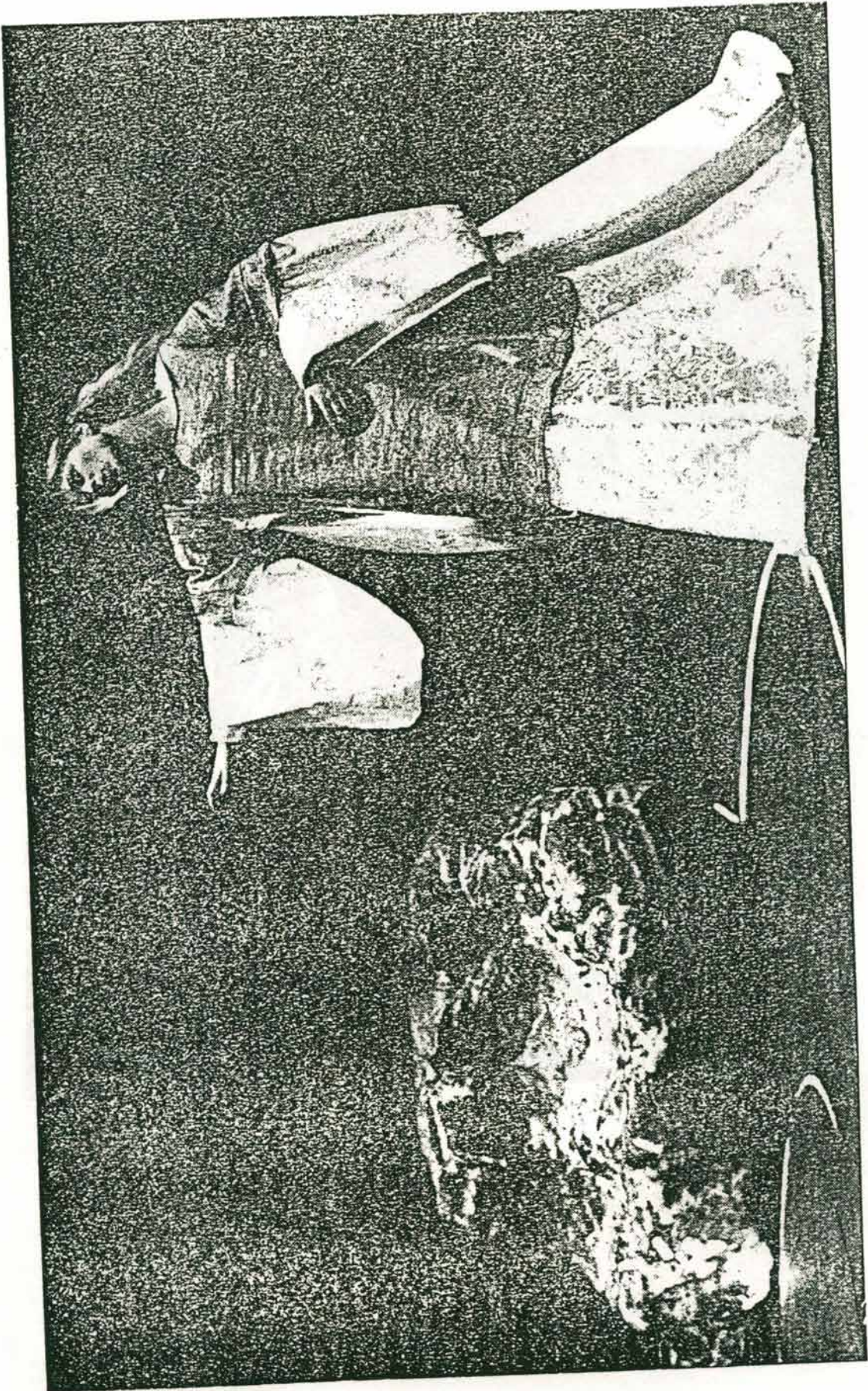
Pour Claudel, tout est part du plan divin.

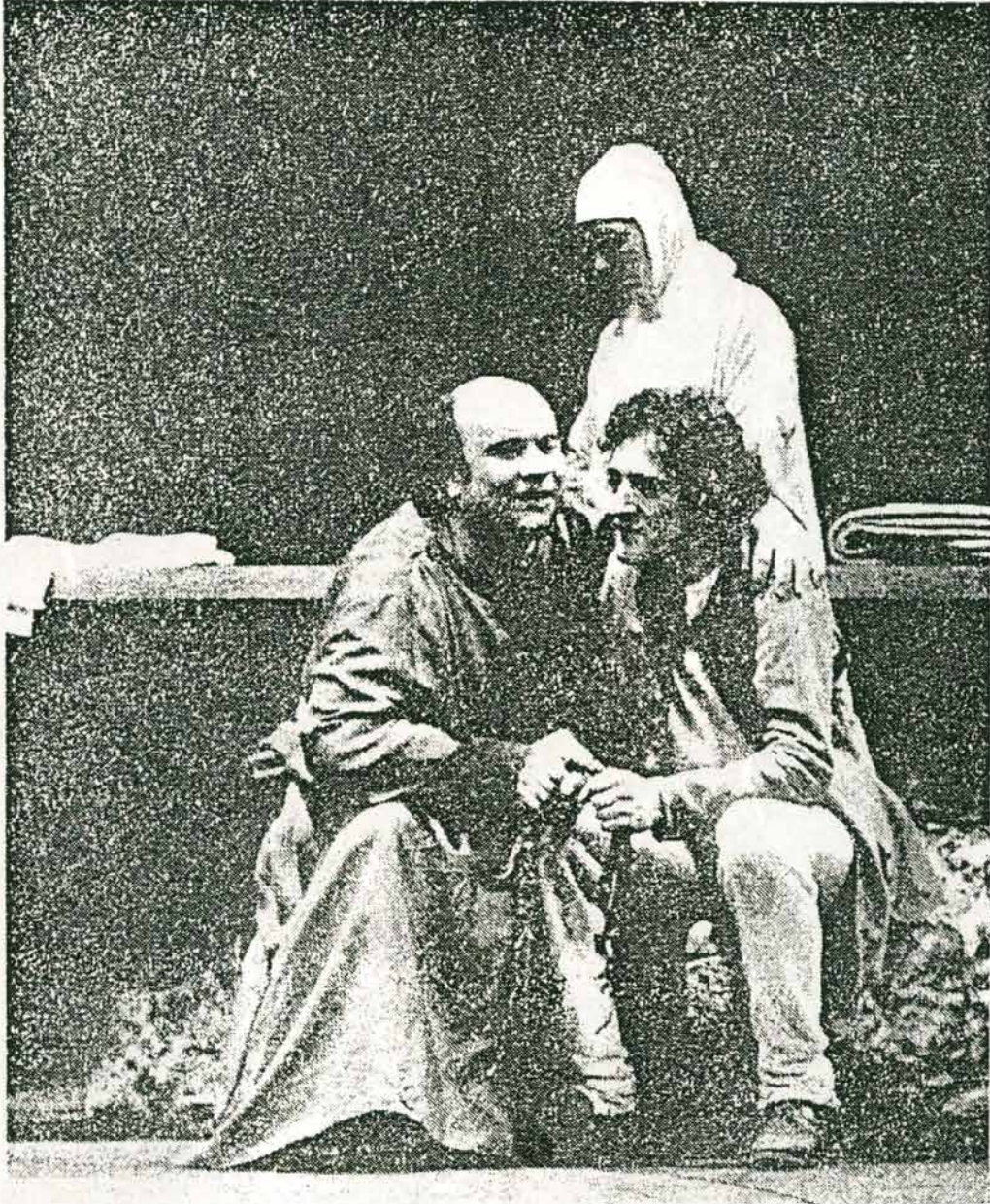
Christophe Colomb, par exemple, c'est la découverte du nouveau monde donc, enfin, le globe terrestre devient une seule boule dans lequel, au sens littéral, universel, le catholicisme va pouvoir se répandre et unifier entièrement la création dans la vérité".

Allez enseigner toutes les nations!", etc ..

L'évangile franchit une nouvelle étape, un champ nouveau lui est ouvert, qui est d'unifier toute l'humanité.

A l'autre bout, il y a la vision matérialiste, marxiste, de Brecht qui affirme que la souffrance humaine n'a pas de cause transcendante, en tous cas aucune que nous puissions connaître et qui soit d'une aide quelconque à l'humanité. La souffrance humaine a des causes humaines, et ces causes, les hommes peuvent les connaître, donc les transformer, les changer, et en les changeant, ils se changent eux-mêmes. C'est le sujet de "la mère". Pélagie Viassova accède, à la conscience de sa condition,





de son être, et dans cette prise de conscience qui se fait par l'action, qui se fait par la lutte, et par l'accès aux connaissances, elle se transforme, et se transformant, elle transforme également ses relations au monde, à ses proches, à son fils, à tous ses sentiments, à son être entier.

... "Annonce", c'est l'histoire d'un sacrifice, d'une offrande, d'un holocauste au sens ancien (autel, mot qui semble si joli aujourd'hui, signifie littéralement "le lieu où on égorge"), et l'histoire de "La mère", au contraire, c'est l'histoire d'une éducation, d'une naissance à soi-même.

Naturellement, ce qui est frappant, ce qu'il y a de commun entre ces deux manières si différentes d'aborder la relation de l'homme à ses semblables et à l'histoire, c'est que l'individu a un très grand prix mais n'est nullement une fin en soi.

Dans le cas de la vision claudélienne, il y a la conviction catholique que l'être humain est le dernier né de la création, la créature chérie entre toutes et pour laquelle la création entière a été faite. Son sens est de retourner à Dieu.

C'est donc placer la valeur de l'être humain très haut.

Mais, par ailleurs, il n'est nullement sa propre fin, et sa vie elle-même a moins d'importance que de sens.

Le martyr est la forme suprême, la récompense extrême que Dieu peut accorder à l'individu.

Dans le cas de Brecht, si l'homme est bien "l'avenir de l'homme", les individus ne sont pas leur propre fin.

Evidemment, ces deux conceptions sont, d'emblée, frontalement opposées à l'idéologie dominante actuelle. Celle du narcissisme et de l'individualisme exacerbé. Le terme n'est nullement suranné, car la réalité ne l'est pas, de désigner l'idéologie dominante comme idéologie de la consommation. Celle-ci s'oppose donc aussi bien à la religion qui fonde le sens de l'ici-bas sur un au-delà (il s'agit de "profiter" de la vie), qu'à une théorie révolutionnaire visant à transformer le monde, (il s'agit d'améliorer son sort et non de tout changer).

En ce sens, il nous a semblé que la vision de Claudel et la vision brechtienne étaient intéressantes à présenter dans le désir d'une fidélité à leur concepteur et dans laquelle n'entre aucun propos délibéré de relecture.

Naturellement notre travail comporte toutes les différences qu'une sensibilité "individuelle" et d'aujourd'hui peut apporter et apporte nécessairement à la vision d'un auteur. Mais la volonté, c'est d'entrer dans la vision de ces auteurs et non de s'en servir.

Quant au volet central du triptyque, "Trash, a lonely prayer", c'est la question de la souffrance humaine et de l'amour dans sa dimension d'intimité la plus profonde, la plus "interdite". C'est une création du Groupov, écrite par Marie-France Collard à ma demande, et qui est centrée sur la dimension justement individuelle, les liens extrêmement complexes qui unissent la souffrance, la violence, la mort et le désir sexuel.

Si avec Claudel, c'est une vision religieuse du monde, avec Brecht, une vision matérialiste, on est là dans quelque chose qui est une sorte de matérialisme

transcendant ou de religion laïque, comme on pourrait un peu définir ou étiqueter grossièrement le champ de travail ouvert par Georges Bataille.

Je parle ici non pas de ses fictions, mais avant tout de son travail d'anthropologue et d'économiste, notamment dans "La Part Maudite".

"Trash" était, au fond, exactement une "prière solitaire", et une prière certainement blasphématoire, mais aussi, d'une certaine manière inclassable parce qu'à la fois parodique, au sens baroque du terme (pas au sens dérisoire de l'ironie critique), de toute une série de gens qui nous ont précédé; qui dans leur combat créateur, ont donné une forme à l'expression du lien entre le désir et la mort (Sade, Guyotat), mais aussi les grands mystiques et en particulier, toutes les franges hétérodoxes de la mystique (de Louise du Néant à Madame Guillon, en passant par les derniers cas examinés par Jeannet qui sont considérés désormais comme relevant de la pathologie).

Un peu comme le travail de Bataille, philosophe, anthropologue, historien, essayiste et romancier, c'était assez inclassable.

Cela tentait d'une manière modeste, c'est-à-dire en s'exprimant d'une manière "totale", de jeter un regard sur ce en quoi le lien entre le désir et la mort est au travail dans les entreprises qui sont à priori classées comme plus rationnelles, la science par exemple, ou qui se veulent au-dessus de ce lien, comme la politique.

La gestion politique des Etats-Unis, qu'est-ce que cela donne de ce point de vue là ?

Notre lien avec le tiers-monde de ce point de vue là ?

Les entreprises de libération qui se donnent une religion pour flambeau, c'est-à-dire qui mélangent à la fois un combat de libération économique et de justice avec le "salut éternel", sous une bannière islamique ou autre, de ce point de vue là ?

Et évidemment, peut-être plus questionnable que partout ailleurs, l'entreprise scientifique la plus nouvelle et la plus bouleversante, la bio-génétique.

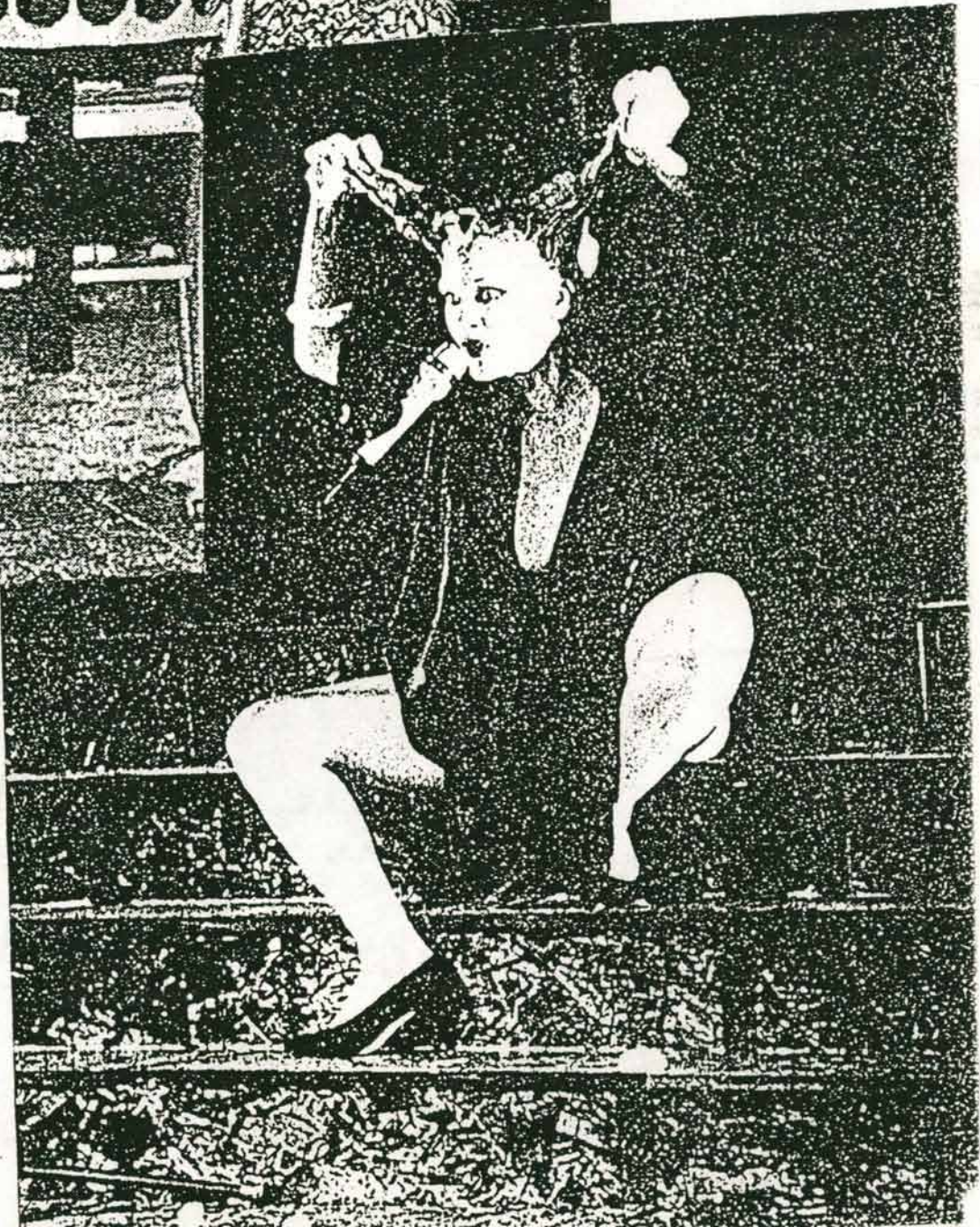
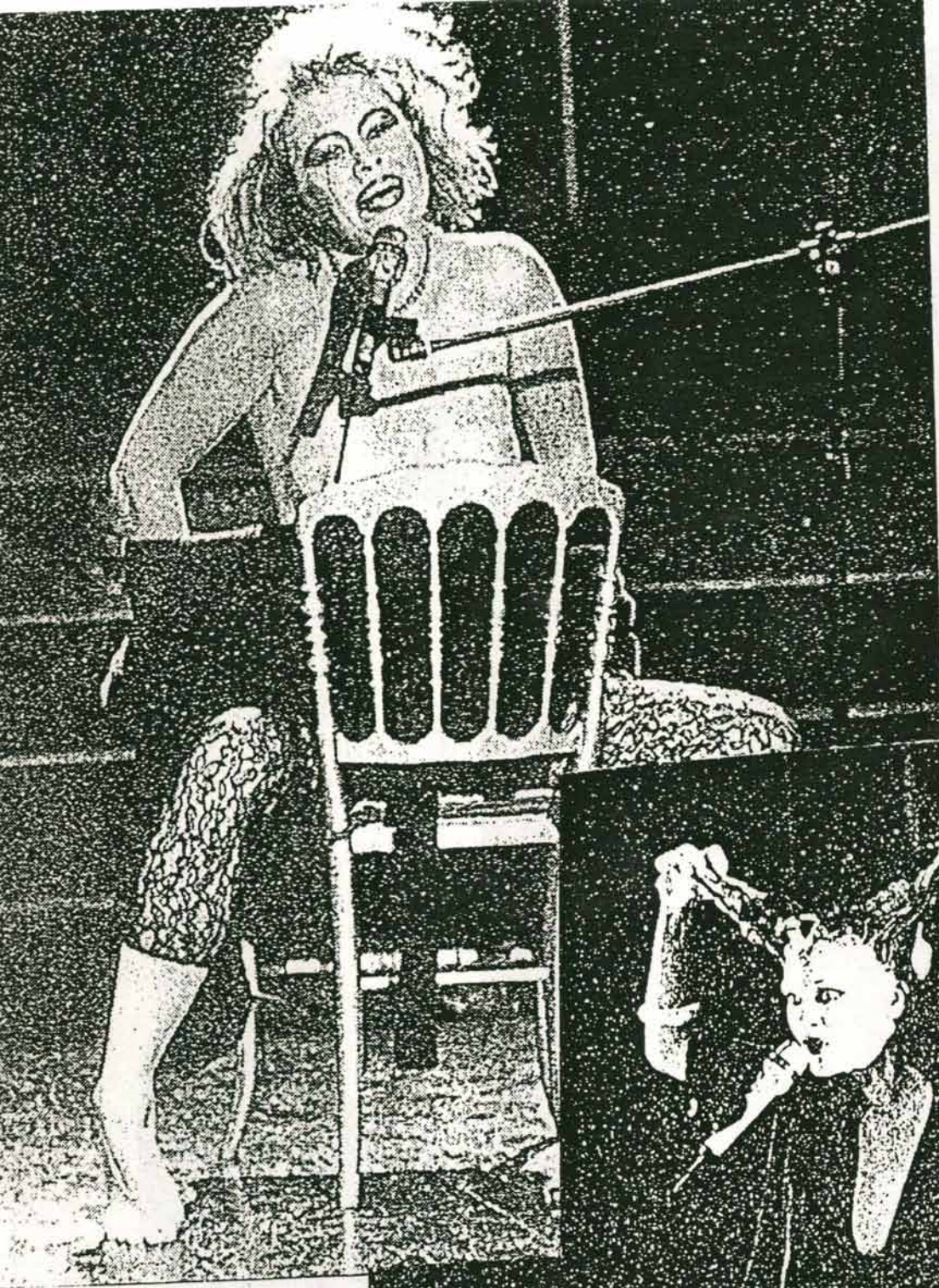
Parce qu'on travaille enfin non plus dans les étoiles ou dans la matière, mais sur ce qui a toujours constitué notre identité, la relation sexuelle, la première relation de reproduction, de contact, ou de définition d'une identité, homme ou femme.

Science en pleine évolution, en pleine modification vers un bouleversement dont on imagine pas même l'ampleur et dont les bébés éprouvettes et la procréation assistée ne sont qu'une part absolument minime et quasiment insignifiante.

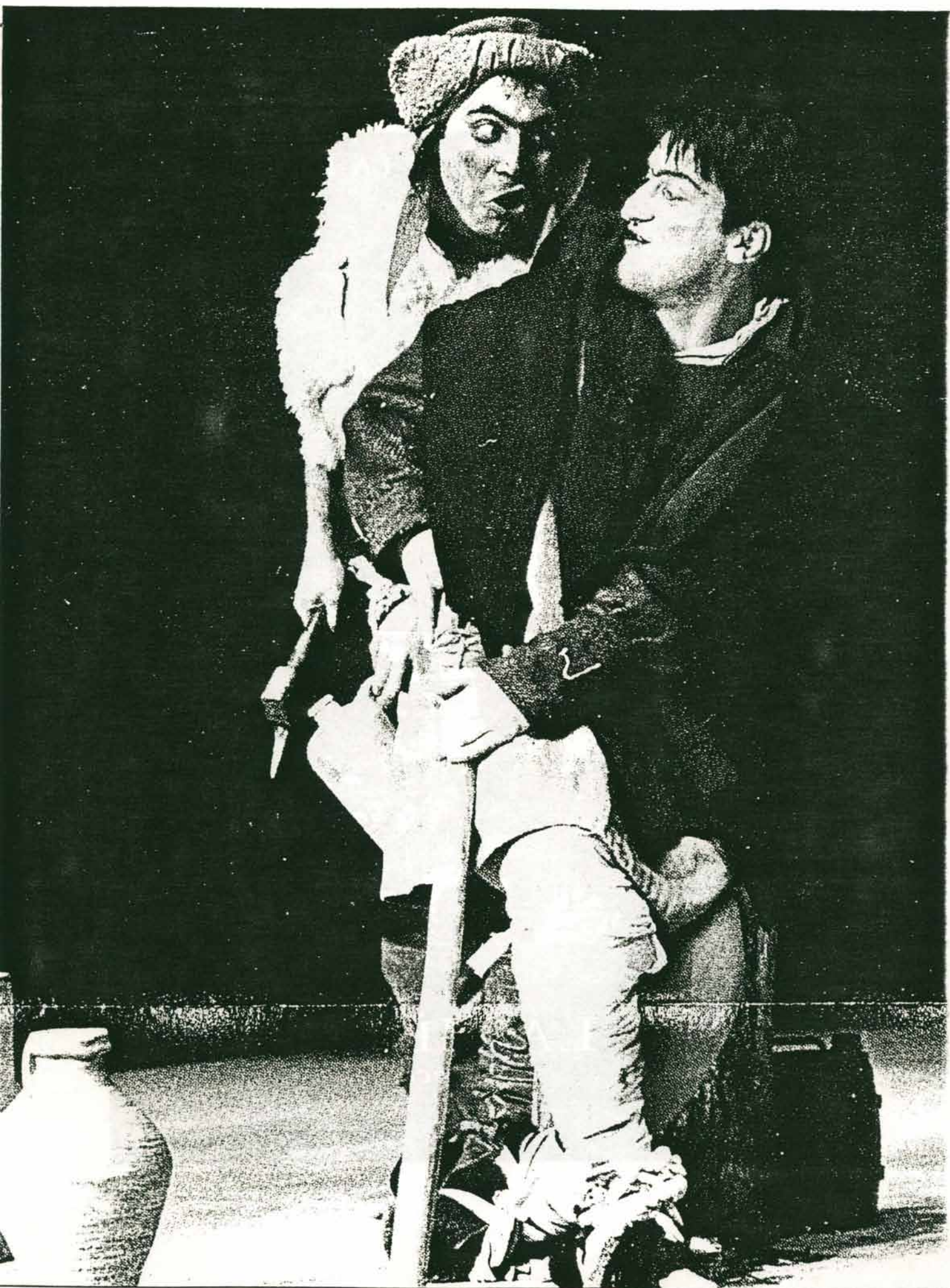
Ce qui est en question, en fait, c'est tout simplement la question de l'identité humaine parce que c'est la question du rapport à l'Autre.

Voilà un peu de quoi "Trash" procédait, dans une parole féminine véhémement de désir, d'abjection, de révolte et de deuil. C'était en 1992 et 1993

Aujourd'hui, nous en sommes au troisième volet, "La Mère", et ce travail dérange profondément le regard que je puis jeter sur les deux créations précédentes.







LE THÉÂTRE DE LA PLACE



LA MÈRE
B. Brecht

Discussion à propos du travail sur La Mère :

Intervenants : Jacques Delcuvellerie - Anne Marie Loop et Benoît Vreux

Jacques : Le désir de parler de l'aspect plus proprement artistique de LA MÈRE, de sa mise en scène et de l'influence que Brecht a pu avoir sur notre propre travail vient avant tout d'un événement : la vision du film réalisé au Berliner Ensemble. Ce film a été un choc. Les premiers mots qui me viennent quand j'y repense c'est : un choc lumineux. Ca m'est apparu une manière de faire du théâtre hautement déconcertante et troublante, dont je n'ai que très progressivement compris la complexité, la subtilité, l'intelligence. Ce n'était pas donc une approbation immédiate; oui il y avait une approbation globale, je sentais que c'était vraiment dans ce sens là qu'il fallait travailler, mais en même temps j'étais choqué. Et ce qui est intéressant, c'est que, depuis maintenant quand-même très longtemps, à la différence d'un tas de gens qui critiquent Brecht aujourd'hui, je l'ai beaucoup lu. Tous les écrits, le journal de travail, les films, les musiques, des tas de versions différentes, des interprétations de ses poèmes, j'ai vu des mises en scène célèbres et d'autres inconnues... mais je n'étais pas préparé à voir la mise en scène de Brecht lui-même. Ca m'a totalement surpris et cela continue à me paraître être un théâtre surprenant.

Benoît : C'est un choc antérieur à la volonté de monter la pièce ?

Jacques : Non, pas du tout, c'est tardivement, bien après. L'idée du triptyque est bien antérieure au choc. Nous nous sommes préparés à La Mère depuis des années en travaillant sur des auteurs para-épiques, comme Dorst. J'ai aussi monté "La Décision" à l'Insa, dans trois versions différentes et selon les recommandations de Brecht en changeant le chœur des juges et le chœur des agitateurs trois fois donc. Je me suis préparé de longue date. Il y a eu des réunions de l'équipe, six mois avant la première répétition, avec conseiller dramaturgique, assistants, Geneviève pour la musique, scénographe, l'actrice principale, etc. Une partie de l'équipe est allée enquêter à Berlin, chez Brecht, Eisler, à la Schaubühne, etc. Et c'est très tardivement que nous avons vu ce film.

Benoît : Et malgré tout ce travail préliminaire le choc a été total ?

Anne Marie : Oui et non. Tu parles du terme lumineux. Et moi, je dirais : discrétion, épuration comme une ligne pure, simple, calme. Je me souviens d'une conversation qu'on avait eue tout au début où tu disais "ça va être un travail assez dur pour les acteurs, parce que souvent les acteurs demandent (avec de nobles motifs) des "numéros". Ils aiment jouer plutôt des héros, mais des héros tragiques avec une expressivité où tout d'un coup l'acteur va chercher à l'intérieur de lui avec sa vérité, son rapport au monde, quelque chose d'intime et va le donner à voir". Et tu disais : avec cette pièce c'est des héros du travail de taupes, oui plutôt des héros anonymes qui choisissent ce chemin...

Jacques : ...mais qui n'auront jamais de monument. En fait aucun héros, pas de Richard III, de Macbeth, de Tartuffe, c'est des rien du tout... Comme Il l'explique très

bien dans son poème aux ouvriers acteurs de New-York. Quelque chose dans le théâtre de Brecht qui est vers quoi l'acteur spontanément n'a pas de chemin facile parce que justement il n'y a pas de héros. Il n'y a pas de grand personnage. Même la Mère ici, (ce qui est peut-être unique dans une pièce de théâtre) qui est dans toutes les scènes systématiquement, donc c'est le grand rôle de théâtre au sens plein du terme, c'est avant tout un personnage qui réagit et non pas qui tire la scène. Et c'est une toute petite Madame. Mais que j'ai eu un choc montre à quel point nous ne prenions pas au sérieux ce que nous avions lu et ce que nous disions nous-mêmes (évidemment il faut faire la part du fait que c'est un film, de quoi exactement témoigne un film ? Même bien fait surtout s'il s'agit d'un film de théâtre, que c'est un film fait après la mort de Brecht même si c'est sa mise en scène etc..) Mais quand même il y avait plusieurs choses qui étaient pour moi tout à fait connues et dont je n'aurais jamais imaginé l'audace réelle. Et d'abord, c'est la confiance faite à la fable, complètement. C'est à dire: la fable d'abord.

s'agit de raconter cette histoire, cette histoire exemplaire qui est donc une histoire pas réellement réaliste, qui est comme un mystère du Moyen-Age, comme un fabliau, une histoire amoral, avec morale et qui est donc une pièce didactique. Il s'agit de lui faire confiance. C'est ça d'abord qu'il faut raconter, en tant que personnage. Personne en tant qu'acteur(la "Weigel" au premier plan) et personne en tant que collaborateur du spectacle ne peut se mettre en avant. C'est la fable qui compte. Mais à ce point là c'est rare. Parce que pour donner un exemple concret qui parlera à toute personne qui est acteur et qui joue, il y a un refus d'exploiter systématiquement tout ce que le rôle permet. Quand on lit la pièce qui est très riche, très intelligente, émouvante, drôle et en même temps par moment effectivement très rigoureuse, très enseignante mais qui comporte une multitude d'aspects, on voit qu'il y a des scènes, qu'il y a des personnages, où si l'acteur veut exploiter le texte avec tout ce qu'il permet, il y a moyen de se faire une petite fête du théâtre au sens habituel du terme. Mais quand on regardait la mise en scène du Berliner, c'était fou, ils n'exploitaient pas la moitié du matériau. Et pourtant ils en étaient parfaitement conscients. Ils faisaient les choix de ce qu'il fallait mettre en avant. Et sans doute que la différence avec un autre metteur en scène provenait un peu de ces choix. Mais, en tous cas on ne décide pas d'exploiter à fond chaque élément. On comprend très bien ce que la pièce autorise et puis on sélectionne ce qui est essentiel. C'était le premier point.

Deuxième point c'était que tous les personnages étaient crédibles. Tous les personnages étaient on pourrait dire, joués par de grands acteurs. Alors que la manière de jouer, enfin ce qui est dit, n'est pas entièrement réel : le compte rendu du 1er mai il est déjà mis en compte rendu : "dis-je, dit-il," etc... et cette distanciation crée d'ailleurs un effet émotionnel supplémentaire. Mais, à l'intérieur de cette chose qui n'est pas réaliste, du dispositif qui ne l'est pas, de la musique qui vient là dedans faire contre-poids, il y avait une densité de réalité de chaque être qui était très impressionnante.

Benoît : Et qu'est-ce qu'il y a eu encore d'autre après ce choc ?

Jacques : Il y a eu le choc à posteriori qui était qu'en le voyant, il y a une forme de déception. Puisque Brecht metteur en scène n'exploite pas tout ce que la pièce de Brecht - auteur permet de faire. Oui, il y a une forme de déception. Et ce n'est seulement qu'en reprenant le chemin à partir, pas seulement du film mais aussi à partir du matériel écrit: des photos, des articles, Theater Arbeit, toutes les notes de Brecht,

des conférences de presse, etc... C'est en refaisant le chemin, donc en prenant la vidéo comme un guide, qu'on s'aperçoit de toute la complexité de la démarche et de la pertinence des choix faits. Quand on prend, par exemple, la scène du boucher et qu'on la lit, on la trouve truculente, drôle, émotionnelle, hyper-théâtrale. Quand on la voit dans le film, on se dit que ça traîne, c'est assez long comment cela se fait. Alors que tout, jusqu'à présent se déroule sur un rythme sans concession (frustration : les chants s'arrêtent trop tôt, les scènes s'arrêtent trop vite, au moment où cela va commencer, à devenir vraiment ... On ne s'installe vraiment jamais dans rien). Dans la scène du boucher, au contraire, on a l'impression qu'on s'installe dans la situation et que donc elle perd en drôlerie, etc... Et puis, on essaie de la jouer soi-même en ne se prenant pas pour plus malin que Brecht et en essayant de voir qu'est-ce qui se passe... et on s'aperçoit qu'évidemment, il y a un enjeu fondamental à la scène qui est que le boucher doit décider si, oui ou non, il abandonne son travail, qu'une fois de plus avec sa femme, ses enfants et son équipe, ils repartent sur les routes dans une grande vie incertaine, parce qu'il vient de prendre une décision de conscience. Et on comprend qu'il ne puisse pas la prendre en cinq minutes. Car en réalité aussi, à partir de ce moment là, on s'aperçoit d'une chose extrêmement subtile : c'est que sous le regard et à cause de l'attitude de Pélagie Vlassova (elle prend attitude et dit deux trois répliques, c'est tout), il est en train de s'accoucher lui-même, de tout le processus qui, a elle, lui a pris des années. Le boucher fait en une scène tout ce qui arrive à Pélagie pendant toute la pièce. Il est un modèle réduit à l'intérieur de la pièce... Donc je ne peux évidemment pas "emballer" cette scène. Et si, aujourd'hui, nous la jouons très différemment du Berliner, son enjeu essentiel nous est apparu à cause d'un "défaut" ("ça traîne"), que nous avons interrogé. Et c'est comme ça pour chaque problème. Et puis on prend peur. On se dit : "même moi qui savait tout cela j'ai été un peu déçu. Donc, qu'est-ce que l'on va voir de notre travail ?" (rires), c'est la même chose pour les chants, qui sont très difficiles, mais quand ils sont chantés correctement, ça a l'air de "petites marches". Ce qui est absolument faux.

Anne Marie : Je pense aussi au grand calme qui se dégage de cette mise en scène, et qui n'est pas un truc ("jouer calme") mais tient au rapport que les acteurs et Brecht lui-même entretenaient avec cette pièce. C'est-à-dire qu'ils ont fait le parcours de la créer, de l'écrire dans une période historique déterminée, qu'ils ont été censurés, qu'ils sont partis des grands théâtres pour aller travailler avec les ouvriers, aller avec les chorales, avec des amateurs, etc... Puis ils s'exilent, reviennent à Berlin, et quand le film est capté en 58, ils ont toute cette histoire derrière eux. Certains acteurs ont traversé le nazisme, l'URSS, la guerre d'Espagne, etc. Et donc quand ils parlent ils ont la réalité pour eux naturellement. Ils peuvent en parler calmement, ça a automatiquement le poids du vécu. Aujourd'hui nous pouvons l'étudier, mais nous n'avons pas cette vérité, c'est impossible.

Jacques : Oui, c'est ce que je voulais dire avec la crédibilité, et elle est inséparable de ce grand calme qui nous a frappé dans cette mise en scène, l'extrême calme de tous les acteurs, du jeu même dans les situations tendues, et dans l'exécution des chants. Ce calme est tout à fait essentiel et il est profondément historique. Il a une signification historique et pose une difficulté historique aux acteurs d'aujourd'hui. Ce calme est tout à fait nécessaire parce que la pièce est politique et militante. Même si elle comporte des aspects mythologiques, même si comme Barthes l'analyse très bien elle est aussi une

pièce de la maternité, vue d'un point de vue matérialiste et dialectique, même si il y a toutes ces dimensions secondaires, elle est une pièce militante et politique. A cette fin, il est essentiel qu'elle soit faite avec ce calme, c'est-à-dire avec des gens convaincus. Et pas du tout avec des gens véhéments, qui se font croire (et qui donc ne nous ferons jamais croire) à la réalité de ce dont il est question. Il y a donc un contenu politique à ce calme. Ce contenu politique signifie qu'il s'agit d'une personne pour qui, c'est réellement une conviction et la pratique de tous les jours. Et qui t'en parle comme à un ami. Peut-être à un ami même très lointain. Peut-être à un ennemi temporaire. Mais dans le désir de t'exposer ce qu'il croit si profondément que cela ne comporte aucune forme d'agression. Et la nervosité, déjà c'est une agression. Cela paraît sur scène comme un manque de certitude.

Le deuxième élément philosophique en scène de ce calme, c'est qu'il y est une projection du futur. Non seulement la pièce dépeint un petit groupe de militants qui traverse des périodes très diverses de répression, de calme, et puis finalement la guerre jusqu'à la révolution de 1917, mais elle doit donner à voir, dans les rapports entre ces gens et dans la manière dont ils se comportent déjà quelque chose de la société future, rêvée, imaginée, entrevue et pour laquelle ils luttent. C'est-à-dire qu'il y a déjà dans la manière de se comporter entre eux, quelque chose de ce qu'ils espèrent réaliser plus tard, qui est au travail. Et nous voyons que c'est un comportement, comme dirait Brecht amical mais sans concession. Dans les petites réunions militantes du début de la pièce, si quelqu'un a quelque chose à dire, et bien il pousse l'autre, pas brutalement, mais : "c'est à moi je parle". Tout le monde est dans des rapports cordiaux, mais sans chichis, sans trop de politesse. Comme des gens réunis uniquement en fonction d'un but, et que cette réunion rend meilleurs, mais pour qui le but est évidemment plus important que leurs histoires personnelles. Et donc il doit y avoir également chez les acteurs chargés de les représenter une forme de ce calme. Pour que ce dont il est question à travers cette représentation ait déjà une forme de réalité tangible sur scène.

Pour revenir à ce qu' Anne Marie disait, il est vrai que des acteurs comme Busch et Weigel, au moment où le film est réalisé, doivent vraiment croire que toutes les épreuves qu'ils ont traversées (il y en aura encore d'autres bien entendu) avaient un sens. On leur a rendu un théâtre dont les nazis les avaient chassés, la guerre a été gagnée, essentiellement par les communistes et par l'Union Soviétique. Ils sont en train de parler de quelque chose qui est en train d'avoir lieu, sans aucun triomphalisme mais quand même avec une profonde confiance en soi, ce qui n'est pas du tout notre situation aujourd'hui.

Donc, à tous les égards le problème du calme est aussi un problème de "distance" historique. Nous avons passé beaucoup de temps à lutter contre la tachycardie de l'énervement et l'histrionisme habituel de nos acteurs et nous avons aussi lutté contre le pseudo-calme à "l'allemande". Tout ce qu'ils doivent à Brecht même si on ne veut plus le reconnaître mais qui est là extraordinairement présent dans les écoles et partout, mais qui est devenu généralement ennui, indifférence, façon de ne pas s'impliquer dans le travail, etc., un "style". Là c'était tout sauf un style, à cause justement de la densité et de l'histoire des êtres humains qui jouaient la pièce.

Benoît : Comment est-ce qu'on peut travailler comme cela, alors que la situation

historique n'y répond pas ?

Jacques : Evidemment, nous ne pouvons pas avoir le même calme et donc nous ne pouvons pas, sauf en étant des irresponsables, entièrement le viser. Nous devons savoir qu'il y avait ça dans le désir de Brecht, déjà dans l'écriture de la pièce, et comme metteur en scène quand il l'a fait, et sur le film quand nous le voyons. Nous serions fous de prétendre l'incarner complètement aujourd'hui, parce que nous ne sommes pas dans la même situation historique et surtout notre spectateur n'est pas dans la même situation historique. On ne peut pas entièrement le faire comme cela, mais on doit savoir que c'est essentiel. On doit en tenir compte.

Anne Marie : Il y a des choses qu'on peut imaginer. Par exemple, tu nous a beaucoup parlé de l'obstination dans une longue durée. C'est-à-dire que quand nous nous excitions sur scène, nous donnons l'impression de gens impatientes d'obtenir tout de suite le résultat. Nous projetons disons, au maximum, cinq années, dix années de travail. Mais des gens comme ceux que nous devons représenter luttent pour un but qui est à 30, 40, 100 ans de distance.

Jacques : Ils pensaient que la révolution serait pour leurs petits enfants.

Anne Marie : Ils n'allaient pas eux même le vivre et ce n'était rien. Après ma vie ça continuerait... Imaginer un désir, une force intérieure qui désire passionnément, jour après jour, quelque chose, mais qui n'est nullement découragé par le fait que ce soit dans plusieurs générations, ça change beaucoup de choses... Un autre élément important, c'est d'imaginer la vie non d'un syndicaliste, d'un penseur, d'un émeutier, d'un militant, mais la vie d'un révolutionnaire professionnel. Quelqu'un pour qui, tout simplement, c'est l'Etat qu'il va falloir détruire et le pouvoir d'Etat qu'il faut prendre, et qui fait toutes choses, patiemment, dans ce but.

Jacques : Oui, comment donner du réel (volonté, ruse, humour, peur) à des gens vivant sous un régime de terreur policière. (la Russie Tsariste, pays le plus arriéré d'Europe au niveau industriel et agricole, était le régime policier le plus sophistiqué du monde). et qui sous ce régime visent à renverser et à détruire le pouvoir d'Etat, sérieusement, et peu importe le délai... Nous avons visionné un certain nombre de documentaires où on peut rencontrer ce type d'êtres humains à travers le monde, même si l'expérience justement paraît loin de la pièce. Par exemple on a visionné un très beau documentaire sur trente ans de guerre populaire en Erytrée jusqu'à la conquête du pouvoir. Et la toute première chose qui nous frappait tous en voyant s'exprimer ces gens qui avaient perdu trois, quatre enfants dans la guerre, c'était leur calme et leur détermination. La manière très simple dont ils exprimaient des convictions qui étaient complexes et qui s'enracinaient dans des sentiments humains très profonds. Nous retrouvons ce que la mise en scène du Berliner communique. On en a vu d'autres sur l'Amérique latine, sur l'Asie etc

Anne Marie : Dans les films ce qui est à remarquer c'était leur humour aussi, une sorte de calme avec de l'humour.

Jacques : Oui, avec de l'humour parfois, et aussi avec beaucoup d'émotions, il y en avait qui pleuraient, mais sans aucune espèce de plainte sur soi. tous ces documentaires sur des grèves sanglantes ou des guerres prolongées de libération, montrent des gens d'une très grande dignité.

Anne Marie : Et c'est pourquoi il faut aussi jouer l'écriture de Brecht, et pas essayer à tout prix de lui donner une forme parlée "naturelle" - c'est la dignité.

Jacques : Les porteurs de paroles, les personnages doivent être extrêmement denses, concrets, mais quand on essaye de leur faire jouer "vraie" juste une conversation "réaliste" ou une bagarre, très très vite ça s'effondre. On sent qu'on est en train d'essayer de séduire le public mais qu'on ne raconte pas ce dont il est question. Et qu'on s'éloigne de cette représentation dont on vient de parler. C'est-à-dire celle d'un "autre monde", où les rapports ne seraient pas concurrentiels et pressés. Respecter la structure de l'écriture et faire confiance à la fable, sans que ça nous dispense du tout de créer de la densité dans les rapports et dans les porteurs de paroles, les personnages, c'est un point essentiel.

Mais inversement, en tant que fable dramatique, la pièce est incroyablement bien construite. Elle comporte aussi tous ces petits plaisirs dont l'acteur a besoin pour aimer aller sur le plateau. Il n'y a pas un rôle qui n'a pas sa chanson, chacun a au moins un vrai petit moment, même si ce n'est qu'une réplique ou une entrée, et qui a du sens et "fait de l'effet", il y a au vieux sens du terme, des "coups de théâtre". Par exemple après la scène où on voit le mieux les rapports d'affection et de compréhension entre la mère et son fils, quand il revient de Sibérie, après la chaleur des retrouvailles et du travail commun, juste après ça, avec une brutalité terrible, la scène suivante, elle apprend qu'il est mort, fusillé... Tout le temps les vieilles lois de l'économie dramatique sont présentes, mais dans une autre dramaturgie et donc elles apparaissent masquées.

Les gens innombrables qui ont écrit que c'étaient des pièces didactiques, des "cours du soir pour attardés" (Le Figaro), etc, n'ont évidemment jamais remarqué ça tellement ils étaient contre ce que ça raconte mais c'est tout a fait présent. Les chants, par exemple, présentent une très grande variété : éloge funèbre, marche de combat, chant de protestation, berceuse, récit parlé, choral, fugue. Il faut comprendre comment chaque genre est choisi en fonction du propos de chaque scène, comprendre cette architecture c'est déjà mettre beaucoup de chances de son côté.

Benoît : Est-ce qu'on peut parler de cette liaison à la mise en scène de Brecht dans cet aspect plus formel, notamment scénographique, costume, musique, etc. Est-ce qu'il y a une volonté de calquer le travail de mise en scène sur ce travail là ?

Jacques : Non, il n'y a pas de volonté de calque, il y a une volonté de considérer l'ensemble des propositions qui nous ont été léguées, musicales, scénographiques, de jeu, etc, comme une indication dont nous devons repartir, que non seulement nous ne rejetons pas à priori mais que nous devons assumer. Et nous avons constaté dans le processus de travail que chaque fois que nous ne commençons pas par là, à mon avis, nous faisons fausse route, nous trouvons des choses moins intéressantes. Par contre en adoptant l' attitude de repartir d'abord de l'héritage, nous créons nécessairement une

03/1995 13:11 +32-2-3346950

interprétation nouvelle, puisque nous vivons dans un temps différent, puisque nous n'avons pas vécu les mêmes choses, puisque les acteurs n'ont pas le même physique, n'ont pas le même passé, etc. Progressivement, en acceptant d'abord dans l'humilité de repartir de cet ensemble de propositions nous trouvons des choses différentes, je ne dis pas meilleures, mais en tout cas différentes, et qui nous semblaient plus justes pour notre représentation. Ca veut dire que concrètement, oui, dans la scénographie, il y a un tas de choses qui évoquent la scénographie de Brecht, mais ce n'est pas la même. Il y a des scènes où la mise en place est en partie la même et d'autres pas du tout. Et puis, ici, on finirait par croire que nous faisons une fixation morbide sur Brecht, mais on a aussi vu un tas d'autres choses. Nathalie est allée voir la mise en scène de Sobel (elle n'est pas la seule dans ceux qui travaillent ici), nous avons vu un film de la mise en scène de 1970 de Stein à la Schaubühne avec Thérèse Ghiese, un monument. Mais, au bilan, c'est très clairement chaque fois du côté de la mise en scène de Brecht que ça semblait le plus juste. Bien que je crois que la mise en scène de Stein à ce moment là, en Allemagne était une mise en scène, juste, profondément intéressante mais provocatrice. Nous n'avons pas adopté les mêmes solutions parce qu'il me semble aussi intéressant, ça c'est encore un sous aspect de la mise en scène, de réaffirmer nettement hautement, explicitement, Brecht, aujourd'hui. Il ne se porte pas si mal. On a jamais écrit tant de livres contre lui et on a pendant dix ans joué toutes ses pièces de jeunesse et les grandes fables qui n'ont pas l'air trop politiques. Mais personne ne veut le réaffirmer comme un auteur révolutionnaire. Tous ceux qui ont écrit sur "Brecht après la chute" (L'Arche), par exemple, aucun ne le revendique comme ça. On ferait une anthologie extraordinaire de tous les livres et articles pour dire qu'il est bon malgré ce qu'il pensait. Et nous n'avons pas adopté la même attitude, nous le prenons avec ce qu'il pensait, intégralement. Et quand il paraît y avoir contradiction dans ses écrits ou ses actes, nous ne partons pas de l'hypothèse du rusé renard hypocrite, mais nous cherchons où se trouve l'unité fondamentale sous la contradiction. Ce faisant nous devons travailler et produire.

Benoît : La volonté de repartir de là n'est pas une volonté muséale mais plutôt de reprendre les questions ?

Jacques : oui, absolument. Repartir des questions et non pas de tous ceux qui ont pillé l'héritage sans les questions. Parce que Brecht il est partout. Il est sur toutes les scènes, tous les procédés modifiés ou inventés par lui sont devenus aujourd'hui des clichés qui sont employés par tout le monde. La scénographie a éclaté complètement à cause de lui, etc. Ca a commencé très tôt avec Strehler, d'école en sous école, de maître à petit maître, d'influences en influences, il est partout, sauf les questions sur lesquelles ça s'est articulé.

Anne Marie : Oui, c'est la même chose que ce qui s'est passé dans Claudel, si on avait joué Claudel pour donner un point de vue négatif sur l'esprit chrétien, alors on ne pose pas de question historique. L'idée du projet Vérité c'est de reposer la question. On joue la pièce non pas en ignorant l'après 1917 mais les personnages vont jusqu'à 1917, ils sont là en armes, font la grève géante dans les fabriques de munitions, prennent le pouvoir. Nous allons avec eux jusque là, nous nous tenons à leurs côtés.

Jacques : Si on prend les costumes il y a une forme de citation, par exemple, d'un

temps où le cinémascope et la couleur n'existaient pas, quelque chose qui situe la pièce comme éloignée dans le temps et cet éloignement est lié à une façon de percevoir à quel point elle renvoie à des questions d'aujourd'hui. Dans les costumes, il y a une référence à l'époque, parce que cela me paraît absurde de faire dire tout ça à des gens qu'on voudrait situer dans un autre contexte que le début du siècle, mais nous ne reprenons pas exactement (comme Brecht le faisait) le costume des officiers et des policiers tsaristes. Nous ne reprenons pas toutes les références historiques en sorte que si ça paraît situé "hier", ce n'est pas dans un hier aussi déterminé. Pas plus que la pièce de Brecht n'est aussi déterminée que le roman de Gorki, qui lui est tout à fait russe et d'époque. Elle a évidemment une dimension universelle beaucoup plus large.

Benoît : Comment est-ce qu'aujourd'hui on peut, alors que le cinéma prend en charge tout l'aspect réaliste, donner une pièce dans sa densité de réalité sans avoir recours au réalisme ? En quoi dans le chemin épique est-ce possible ?

Anne Marie : Si par exemple, je prends le travail que nous avons fait au mois de janvier sur le monologue du début, dans la première improvisation, j'avais amené un tas d'accessoires. Je m'étais raconté des histoires, et je voulais arriver au réalisme : avoir une vraie soupe chaude avec des navets, des choux et tout ça. Et puis il y a eu au fur et à mesure du travail de l'épuration, et surtout, je pense, au niveau de la dynamique du corps. C'est-à-dire que j'ai cherché le réalisme dans le langage, ce qu'on met derrière l'articulation et le son de la voix, la manière de parler, le phrasé, mais que le corps soit presque immobile. Travailler dans l'imaginaire une colonne vertébrale différente pour le personnage et pourtant il ne bouge pas et le corps est presque en arrêt... c'est abominable ! Parce que tu n'as pas l'impression de jouer sauf que, et je parle de choses techniques, il y a le diaphragme qui doit se mettre beaucoup plus en mouvement, la respiration. Alors le réalisme, l'épique, pour moi vient du corps à la fois immobile et dilaté.

Jacques : C'est trompeur de dire les choses comme ça, c'est trompeur parce qu'on pourrait croire que c'est cette manière qui est devenue un cliché de jouer tellement dépouillé, tellement immobile, donner la préférence au texte à peine interprété etc... Ce n'est pas du tout ce que nous faisons, je comprends bien tout ce qu'Anne - Marie raconte mais cela pourrait être interprété comme cet espèce de style, proche du texte simplement dit en scène mais non plus réellement joué. Enfin cette sorte de chose si à la mode aujourd'hui. Ce n'est pas ça non plus, au contraire. Tout ce qui est gestus (au sens complet) physique, social, inconscient et qui est toujours socialement déterminé, socialement significatif a été beaucoup travaillé. Le gestus des différents ouvriers de différents niveaux, le gestus de l'instituteur, tout ça a été travaillé en tant que tel. On n'est pas là simplement en train de prendre la pose de dire du texte. Sur le parler lui-même, nous avons beaucoup cherché. Comment dire cela sans que ça soit le "parler -" théâtre" des acteurs, où on entend tout de suite un emploi du verbe qui est typique aux acteurs professionnels, sans que ça soit avec des accents pour faire "populaire", sans que ça soit la démagogie de faire le parler - français - d'aujourd'hui, etc. Maintenant je n'ai pas répondu à ta question, qui est une question déguisée sur la question de la distanciation.

Mon opinion là-dessus bien avant de voir le film de Brecht, ou celui de Stein, était que le problème n'a plus de sens en ce qui concerne la représentation d'une pièce comme La

Mère. D'abord le théâtre, dans son entier, y compris celui qui se veut le plus naturaliste, ne produit plus du tout l'effet de naturalisme ou de réalisme que Brecht critiquait à son époque. C'est impossible de le produire tout simplement à cause du cinéma, de la télévision, de tous les arts du réalisme immédiat. Quiconque va aujourd'hui s'enfermer dans une salle de théâtre y voit du théâtre -théâtre, et rien d'autre. Ici, de surcroît, avec La Mère, c'est écrit par l'homme qui a énoncé cette théorie, qui l'a perfectionnée, qui l'a faite sienne et lui a donné un statut tout à fait différent et essentiel. Il l'a écrit en pensant à la manière de la représenter, à la fois écrivain et metteur en scène, donc le travail de "distanciation" est déjà largement fait dans la pièce même. C'est impossible de la représenter en s'abandonnant au théâtre romantique ou expressionniste, sauf à la démolir complètement, à démolir complètement ce qu'elle exprime et ce qui la fait belle drôle et émouvante.

Donc, au contraire, et avec aussi tout ce qu'on a raconté avant sur le fait qu'on est dans un effet d'éloignement historique par rapport à la révolution (sinon par rapport à sa nécessité en tout cas par rapport à celle qui a existé et par rapport à celle qui pourrait venir), notre effort ne devait pas du tout porter sur comment distancier une pièce écrite par l'inventeur de la distanciation, mais comment lui donner de la densité et de la réalité pour nous. Et ce faisant parce qu'elle paraît justement loin de notre époque, qui elle est, de fait, distanciée, elle nous parle très fort et très brutalement d'aujourd'hui. C'est peut-être le même effet que nous avons eu sur Claudel, nous n'avons pas commencé à supprimer les phrases où Claudel parlant des Juifs dans une pièce qu'il situe au Moyen-Age dit des choses peu agréables, on n'a pas commencé par arrondir les angles. On a pris la pièce telle qu'elle était, sa foi, son éloge du martyr, du sacrifice, du fait que la vie sur terre n'est pas l'essentiel, toutes choses qui heurtent aujourd'hui la morale dominante et précisément parce que nous l'avons prise en empathie, elle est apparue extraordinairement distanciée et elle a eu un effet d'émotion et de réflexion. Nous avons eu de très nombreux spectateurs sur Claudel qui sont venus nous dire "j'étais d'un bout à l'autre totalement en désaccord avec ce que ça racontait et j'ai pleuré, j'ai ri, j'ai adoré, mais je continue à être contre". On ne leur a pas enlevé cette possibilité, alors que si nous avions réduit les aspects idéologiques de la pièce par trente six procédés et cherché à séduire les gens autrement, ils ne seraient en rien prémunis, ou alertés sur la séduction idéologique de la religion. Ils n'auraient pas non plus entendu un grand poète. Sur Brecht, il s'agit de quelque chose de beaucoup plus ancré dans la réalité d'aujourd'hui, mais qu'on soit d'accord ou pas avec lui, on a aucun intérêt, pour personne, à le présenter en prenant nous-mêmes une distance vis à vis de lui. Elle est déjà assez grande d'ailleurs la distance vis à vis de lui-même à l'intérieur de son oeuvre.

Benoît : Le rapport à la musique, Eisler-Brecht, le travail qui a été fait à travers les différentes versions possibles, pourquoi être arrivés à cette forme ?

Jacques : La collaboration exemplaire Eisler-Brecht, nous a paru devoir faire intégralement partie du spectacle. Présenter La Mère sans la musique, c'est totalement amputer l'oeuvre d'une dimension poétique et d'une dimension critique. Ensuite on a fait le choix de prendre la version de 1932 c'est-à-dire seulement avec quatre instrumentistes, non pas pour des raisons économiques, au départ on voulait prendre la dernière version avec huit instruments, mais précisément parce que aujourd'hui il nous a semblé que représenter les choses plus sobrement avec moins de faste était important pour que tout cela soit entendu sans agression, sans séduction trop

manifeste. Troisièmement, nous avons adopté la même attitude que pour l'ensemble de la pièce, de faire confiance, à priori à la tradition qui nous a été léguée, et après on voit à l'épreuve si ça nous convient ou non. Geneviève Focroulle a assuré la direction musicale dans ce sens, et les acteurs ont travaillé chaque jour, plus de sept semaines avec Dirk Vondran de Leipzig, un spécialiste du chant Brecht-Eisler. Ce qui nous a apporté énormément pour la légèreté, la clarté, la luminosité avec laquelle tout cela doit être interprété. La musique d'Eisler, c'est comme une clef pour l'ensemble de l'interprétation de la pièce, c'est-à-dire qu'outre la fable, qui doit être perçue, racontée, ressentie et réfléchie il faut que l'ensemble de l'interprétation accède à une dimension poétique. Toute La Mère, fable, gestus, individus et chœurs, tout doit, finalement, devenir musique.

