

La mère

HEBDOMADAIRE

N°0

La Mère

Vie de la révolutionnaire Pélagie Vlassova de Tver
D'après le roman de Maxime Gorki

Texte de Bertolt Brecht

Musique de Hanns Eisler

avec la collaboration de Slatan Dudow et Gunther Weisenborn

Texte français de Maurice Régnaut et André Steiger — éditions de l'Arche

Une création du GROUPOV

Une co-production du Groupov — Théâtre de la Place/Centre dramatique de la Communauté française de Belgique — Théâtre National de la Communauté française de Belgique

Avec l'aide de La Monnaie-De Munt/Opéra national de Belgique, du Théâtre de la Renaissance, de la Loterie Nationale et de Théâtre & Publics.

Sous le patronage de Monsieur Éric Tomas, Ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique

SOMMAIRE

pages 1-3	Distribution
pages 6-11	Sur le chemin de "La mère" Les utopies s'effacent, l'oppression demeure Retranscription d'une interview de Jacques Delcuvellerie par Benoit Vreux
pages 12-20	"La mère" - travail théâtral Intervenants : Jacques Delcuvellerie, Anne-Marie Loop et Benoit Vreux
Page 21	Crédits des textes et de l'iconographie

Durant toute la création de "La mère", un journal a été proposé hebdomadairement aux comédiens et techniciens du spectacle. Ce journal prit comme titre "La mère" et reprenait divers textes et images en liaison directe avec le travail du plateau et avec l'oeuvre de Brecht : documents historiques, notes du metteur en scène, contributions diverses des acteurs eux-mêmes, copies d'articles d'actualités, poèmes, illustrations d'époque ou d'aujourd'hui, etc. Bref toute une "matière brute" pouvant, à titre divers, nourrir l'élaboration du spectacle. Nous avons jugé bon, comme programme de cette production, de présenter cette matière dans la forme même où elle avait été élaborée. Nous en avons retenu les articles et documents les plus représentatifs. Ils ne constituent nullement une "grille de lecture" du spectacle, mais plus simplement le témoignage d'une pratique théâtrale.

DISTRIBUTION

Anne-Marie Loop	Pélagie Vlassova
François Sikivie	Pavel Vlassov, <i>son fils</i>
Bernard Graczyk	Anton Rybin, <i>ouvrier de l'usine Souchlinov</i>
	le surveillant de la prison
Luc Brumagne	Andréi Nachodka, <i>ouvrier de l'usine</i>
	le frère de Sigorski (<i>scène 6a, 6b</i>)
	un ouvrier (<i>scène 12</i>)
Gil Lagay	Ivan Vessovtchikov, <i>ouvrier de l'usine</i>
Francine Landrain	Macha Chalatova, <i>ouvrière de l'usine</i>
	une femme en noir
Michel Ratinckx	un policier
	le deuxième briseur de grève
Henri Monin	un commissaire de police
	l'employé du cuivre
Francis D'Ostuni	le concierge de l'usine
	un ouvrier agricole (<i>scène 8</i>)
Maurice Sevenant	Smilgin, <i>ouvrier</i>
Thierry Devillers	Karpov, <i>ouvrier</i>
	l'oncle de Sigorski
	le médecin
Max Parfondry	Nikolaï Vessovtchikov, <i>instituteur</i>
Luc Dumont	un ouvrier (<i>scène 3</i>)
	Pavel Sigorski, <i>chômeur</i>
	un ouvrier (<i>scène 12</i>)
Mathias Simons	un ouvrier (<i>scène 3</i>)
	Yégor Louchine, <i>ouvrier agricole</i>
	un ouvrier (<i>scène 12</i>)
Denis Closset	un ouvrier (<i>scène 3</i>)
Marie-Rose Norain	le premier briseur de grève
	un apprenti boucher
	la deuxième femme (<i>scène 13</i>)
Véronique Stas	le fils de Sigorski
	Lydia Antonovna, <i>la femme pauvre</i>
	la troisième femme (<i>scène 12</i>)

Mise en scène	Jacques Delcuvellerie
Assistantes à la mise en scène	Nathalie Mauger & Christine Grégoire
Stagiaire à la mise en scène	Laurent Beaufiles
Direction musicale	Geneviève Foccroulle
Scénographie	Johan Daenen
assisté de	Wim Decoster
Costumes	Greta Goiris
assistée de	Patricia Van der Stappen & Marta Ricart
Accessoires	Christine Grégoire
Création maquillages	Françoise Joset
Création lumières	Enrico Bagnoli
Conseiller dramaturgique	Daniel Hicter
Maître de chant	Dirk Vondran
Traducteur	Philipp Sebastian
Répétitrice	Claudine Fontaine
Musiques des intermèdes	Geneviève Foccroulle, Marc Frankinet, Michel Debrulle & Michel Massot
Direction technique	Fred Op de Beeck
assisté de	Frédéric Vannes
Régie lumière	Marc Defrise
Régie accessoires	Philippe Henry & Laurent Beaufiles
Régie plateau	Patrick Dhooge & Philippe Henry
Machinistes	Antoine Azar & Philippe Groff
Maquilleuses	Françoise Joset, Dominique Brevers, Martine Lemaire & Patricia Timmermans
Habilleuses	Isabelle Lhoas & Chanda Vellut
Constructions décor	Théâtre National & Darkan
Ateliers costumes	Costhèa ASBL
sous la direction de	Patricia Van der Stappen
Transports et montage	Heur ASBL
Équipe dramaturgique	Jacques Delcuvellerie, Daniel Hicter, Anne-Marie Loop, Francine Landrain, Max Parfondry, Marie-France Collard, Mathias Simons, Johan Daenen, Greta Goiris & Nathalie Mauger
Rédaction du journal	Daniel Hicter & Laurent Beaufiles
Matériel d'orchestre	Éditions D.V.F.M. (Leipzig)
Droits littéraires et musicaux	Éditions de l'Arche (Paris)
Délégation de production	Philippe Kauffmann - Indigo
Presse	Anne-Julie Lambion - Théâtre de la Place
Promotion	Cathy De Michele - Théâtre de la Place
Chargés d'administration	Laurence Gay- Groupov Antoine Guccione - Indigo
Secrétariat général	Susannah Marter - Indigo
Direction financière	Benoit Vreux - Groupov

Une création du Groupov

Une co-production du Groupov

Théâtre de la Place/Centre dramatique de la Communauté française de Belgique

Théâtre National de la Communauté française de Belgique

Avec l'aide de

du Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique - service du Théâtre et de la Musique

La Monnaie-De Munt/Opéra national de Belgique

Théâtre de la Renaissance

la Loterie Nationale

Théâtre & Publics.

Sous le patronage de Monsieur le Ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique, Monsieur Éric Tomas.

L'oeuvre complète de Bertolt Brecht est publiée aux éditions de l'Arche. Les textes de Brecht cités dans ce programme sont issus de ces oeuvres complètes. "La mère" fait partie du volume 3 du "Théâtre complet".

LE CHEMIN DE "LA MÈRE"

Les utopies s'effacent, l'oppression demeure

Retranscription d'une interview de Jacques Delcuvellerie par Benoit Vreux

AVANT LE TRIPTYQUE "VÉRITÉ"

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". En effet, il n'y a jamais de vide idéologique. Il y a évidemment une idéologie dominante actuelle énorme.

Mais, 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, fût-ce le *Ping-pong* d'Adamov ou la *Dernière bande* de Samuel Beckett (ces pièces qu'on a qualifiées de théâtre de l'absurde). Quand on écoute Beckett parler de ses pièces, il explique en quoi elles ont profondément pour lui un sens, qui est celui de la vie, ou, en tout cas, de sa vision du monde.

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

Et 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'oeuvres 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 dans la forme qui vit le plus nettement cette marginalité sociale comme une perte de centralité — puisque le théâtre, avec l'opéra, fut 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 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 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. ("Écritures 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 sein du 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.

LE TRIPTYQUE "VÉRITÉ"

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, une entreprise à trois volets autour de la "question-de-la-vérité" : la confrontation à des auteurs qui assumaient l'existence d'une vérité et le dialogue de leur oeuvre avec cette conception. 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 Bertolt Brecht ; 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 la question de la souffrance humaine.

Et sans doute étions nous naïfs de ne pas nous être aperçus 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'Éden dans notre civilisation). Elle est perçue également comme cela 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 châtement, 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 peu, 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.

Dans la Bible, l'exode, 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. Étant 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 un sens non seulement à la souffrance de Violaine frappée de la lèpre, un sens à la souffrance de Mara qui perd son enfant, un 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, qui entraînera la fin de la division du royaume de France. Claudel fait ainsi participer explicitement Violaine, 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 intégriste mais intégrale de Claudel, une vision du catholicisme qui prétend pouvoir rendre compte de tous les événements de la vie humaine et de la collectivité 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 ou 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 finalité.

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 sur laquelle 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 : unifier toute l'humanité.

À 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 Vlassova accède à la conscience de sa condition, de son être, et dans cette prise de conscience par l'action, 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.

L'Annonce faite à Marie 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.

Le point 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^{is} 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.

Évidemment, 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 au contraire 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 les visions de Claudel et de Brecht étaient intéressantes à présenter dans le désir d'une fidélité à leur concepteur où 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 individuelle, sur 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 une sorte de matérialisme transcendant ou de religion laïque, comme on pourrait 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 précédés ; 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 *a 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 États-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 mise en question que partout ailleurs, l'entreprise scientifique la plus nouvelle et la plus bouleversante: la bio-génétique. Parce qu'on travaille là 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.

“LA MÈRE” - TRAVAIL THÉÂTRAL

Intervenants : Jacques Delcuvellerie, Anne Marie Loop et Benoit 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 de la mise en scène de *La mère* 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. Ça 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. Ça m'a totalement surpris et cela continue à me paraître un théâtre surprenant.

Benoit : Ce choc est-il 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* ^{dans} un cadre scolaire, dans trois versions différentes et selon les recommandations de Brecht en changeant le chœur des juges et le chœur des agitateurs par trois fois. Il y a eu des réunions de l'équipe, six mois avant la première répétition, avec le conseiller dramaturgique, les assistants, Geneviève Focroulle pour la musique, le scénographe, l'actrice principale, etc. Une partie de l'équipe est allé enquêter à Berlin, aux archives Brecht et Eisler, à la Schaubühne, etc. Et c'est très tardivement que nous avons vu ce film.

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

Anne-Marie : Oui et non. Jacques parle du terme lumineux. 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 Jacques disait « ça va être un travail assez dur pour les acteurs, parce que souvent les acteurs demandent (avec de nobles motifs) des “numéros”. Ils aiment plutôt jouer des héros, 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 pour 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 Brecht l'explique très bien dans son poème aux ouvriers-acteurs de New-York. Il y a quelque chose dans le théâtre de Brecht qui est ce 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, (ce qui est peut-être unique dans une pièce de théâtre) qui est dans toutes les scènes, c'est donc le grand rôle de théâtre au sens plein du terme, 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 fait après la mort de Brecht, même si c'est sa mise en scène). 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. Il s'agit de raconter cette histoire, cette histoire exemplaire qui est donc une histoire pas vraiment réaliste, qui est comme un mystère du Moyen-Âge, comme un fabliau, une histoire avec une morale, 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 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, on voit qu'il y a des scènes, 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 : la scène du 1er mai est déjà mise en compte rendu : "dis-je", "dit-il", etc. et cette distanciation crée 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 faire contre-poids, il y avait une densité de réalité de chaque être qui était très impressionnante.

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

Jacques : Il y a eu le choc *a 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 du film mais aussi du matériel écrit, des photos, des articles, de Theaterarbeit, de toutes les notes de Brecht, des conférences de presse, etc., c'est en refaisant le chemin et 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, que c'est long. Pourquoi ? Alors que tout, jusque là se déroule sur un rythme sans concession - on ne s'installe vraiment jamais dans rien - soudain, 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. Alors, 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 il décide de repartir 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, à elle, lui a pris des années pour accomplir. Le boucher fait en une scène 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 savais 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, ils ressemblent à 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 s'il y a toutes ces dimensions secondaires, elle est une pièce militante et politique. À cette fin, il est essentiel qu'elle soit faite avec ce calme, c'est-à-dire par 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 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 lui 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 dans 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, 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 pour dire : "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, car 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'énerverment 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, 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.

Benoit : Comment est-ce qu'on peut travailler comme cela, alors que la situation historique n'y répond pas ?

Jacques : Évidemment, 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 excitons 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-mêmes 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'État qu'il va falloir détruire et le pouvoir d'État 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'État, 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 nous avons visionné un très beau documentaire sur trente ans de guerre populaire en Érythrée 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 retrouvions 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 : 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 Pavel revient de Sibérie, après la chaleur des retrouvailles et du travail commun, juste après ça, avec une brutalité terrible, la scène suivante, Pélagie apprend que son fils 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. 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.

Benoit : Est-ce qu'on peut parler de cette liaison à la mise en scène de Brecht dans cet aspect plus formel, notamment scénographique, costumes, 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, au point de vue musical, scénographique, de jeu, etc., comme une indication dont nous devons repartir, que non seulement nous ne rejetons pas a

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, 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 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. Cela 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 Theresa 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. De 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. 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.

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

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. Ça 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 tout cela 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 générale 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.

Benoit : 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 un chemin épique est-il 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 même quand le personnage ne bouge pas et que 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 parce qu'on pourrait croire que c'est cette manière qui est devenue un cliché : 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 un espèce de style, proche du texte simplement dit en scène mais non plus réellement joué. Cette manière tant à la mode aujourd'hui. Ce n'est pas ça. 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 pour dire du texte. Sur le parler lui-même, nous avons beaucoup cherché. Comment dire ce texte 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 copier le parler - français - d'aujourd'hui, etc.

Maintenant je n'ai pas répondu à ta question, qui est une forme déguisée de 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, et rien d'autre. Ici, de surcroît, *La mère* est écrite par l'homme qui a énoncé cette théorie, qui l'a perfectionnée, qui l'a faite sienne et lui a donné un statut essentiel. Il l'a écrite 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. Il est impossible de la représenter en s'abandonnant au théâtre romantique ou expressionniste, sauf à démolir complètement ce qu'elle exprime et qui la rend 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 tous 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-Âge 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.

Benoit : 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 amputer totalement l'oeuvre d'une dimension poétique et 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, *a priori* à la tradition qui nous a été léguée, et après de voir 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 choeurs, tout doit, finalement, devenir musique.

Intervenants : Jacques Delcuvellerie, Anne-Marie Loop et Benoit Vreux

Recueillis par Laurence Gay et Benoit Vreux

Crédits des textes et de l'iconographie

Brecht

Tous les textes de Brecht, qu'ils soient théoriques, dramatiques, poétiques ou fictionnelles, sont parus aux éditions de l'Arche. Nous ne pouvons que vous conseiller de vous reporter aux oeuvres complètes. Un catalogue est disponible sur simple demande chez l'éditeur au 86, rue Bonaparte, 75006 Paris, France.

Livres

- "Autrefois la Russie, photographies inédites des archives soviétiques de 1839 à la Révolution", H Barchatova, T. Sabourova, G. Miroloubova, T. Petrova, E. Norkoute, T. Chipova, A. Golovina, A. Iouchkine, éditions Liana Levi, Paris, 1990.
- "Avant la révolution - Saint Pétersbourg, 1890-1914", Mikhaïl P. Iroschnikov, Iouri B. Shelayev, Ludmilla A. Protsai, éditions Nathan, Paris, 1990.
- "Les Russes - La traversée du siècle", Brian Moynahan, Albin Michel, Paris, 1994.
- "Malévitch", éditions Flammarion, Paris, 1990

Textes

- "Les Bas-fonds", Maxime Gorki, éditions de l'Arche, Paris, 1962, texte français de Génia Cannac, introduction tirée de "Ma Vie dans l'art", Constantin Stanislavski, texte français et présentation de Génia Cannac.
- "La guerre et l'univers", Vladimir Maïakovski, Messidor, Paris, 1984, traduction de Claude Frioux.
- "Dédicace", Vladimir Maïakovski, Messidor, Paris, 1984, traduction de Claude Frioux
- "Essais 2, 1935-1940", Walter Benjamin, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, traduction de Maurice de Gandillac.
- "Maxime Gorki - mes universités", éditeurs français réunis, Paris, 1923, traduit du russe par Dumesnil de Gramont.

Revue

- "L'irrésistible ascension de La Mère", Arthur Adamov, Les lettres françaises, 16 juin 1960.
- "Brecht", Obliques n°20-21, Nyons, 1979.
- "Brecht", L'Herne n° 35/1, Paris, 1979.
- "Études marxistes", n°4, août-septembre 1989.

Journaux

- "Solidaire", n°18, 4 mai 1994.
- "Solidaire", n°6, 8 février 1995, numéro spécial "Rwanda : les plaies du génocide".
- "Le monde diplomatique", n°490, janvier 1995.
- "Le monde diplomatique", n°491, février 1995.
- "Le monde diplomatique", n°492, mars 1995.

Nous remercions les auteurs, traducteurs, photographes et éditeurs dont certains textes et certaines images figurent dans ce programme. Tout au long de l'élaboration de ce spectacle, ces textes et images nous ont aidés à approcher la réalité complexe de la représentation de "La mère".