



HAL
open science

La Brecht's nacht : Construction d'un étonnant cabaret en hommage à Bertolt Brecht

Marina Morel

► **To cite this version:**

Marina Morel. La Brecht's nacht : Construction d'un étonnant cabaret en hommage à Bertolt Brecht. Sciences de l'Homme et Société. 2010. dumas-00495251

HAL Id: dumas-00495251

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00495251>

Submitted on 30 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Stendhal -Grenoble III

UFR de lettres

Département Arts du spectacle

La Brecht's nacht : Construction d'un étonnant cabaret en hommage à Bertolt Brecht



Mémoire de recherche (18 crédits) master 1 arts du spectacle, mention théâtre européen.

2009/2010

Présenté par :

Marina MOREL

Dirigé par :

Luc BOUCRIS

Sommaire

Introduction : Construction d'un spectacle à l'architecture complexe 3

I-La ligne directrice d'une création-éclair : l'histoire de la fondation de Mahagonny, la ville piège. 6

1-Le choix des textes et de leur agencement6

a-Comparaison du déroulé du spectacle et de la dramaturgie de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*6

b-Question des coupes et respect du texte original11

2-Le travail de réécriture et d'écriture14

a-Valeur de la traduction15

b-La place de l'écriture17

c-La prise de position20

3-« Energie du sauvetage » : changements de déroulé jusqu'au dernier moment.....22

a-Fonctionnement de cette méthode de travail.....22

b-Les manques24

c-La prise de risque et Brecht.....27

Conclusion29

II-L'espace scénique comme nouveau lieu ou la transformation du théâtre en dangereuse fête foraine..... 30

1-organisation de l'espace30

a-installation.....30

b-organisation finale de l'espace.....33

2-La recherche de jeu dans l'espace : de la lecture au plateau.....36

a-La distribution36

b-Symbolique et représentation.....38

c-Prise de possession et transformation.....40

3-L'immersion dans un monde nouveau.....42

a-La musique qui enveloppe : atmosphère expressionniste43

b-Effet de surprise46

c-La place du spectateur : consolider une complicité47

Conclusion	50
III-Un spectacle qui dessine en creux le portrait d'un homme et d'un auteur, et qui montre son impact sur son époque et sur la notre.	51
1-L'attrait pour le biographique : vie de Brecht racontée.....	51
a-Pédagogie.....	51
b-Approche historique et politique.....	53
c-question de moeurs	55
2-Les valeurs : le cabaret comme hommage ?.....	58
a-Le divertissement est une valeur en soi	58
b-Qu'est-ce que la distanciation ?.....	61
3-Que nous dit une nuit Brecht ?.....	63
a-La signification d'une nuit	64
b-Analyse de « La Croix blanche ».....	65
c- Brecht, artiste exilé et ambigüité politique.	69
Conclusion	72
Conclusion : Un portrait de l'insaisissable Brecht.....	73
Bibliographie.....	75
Annexes.....	77

« A moi, qui suis démesuré et vis avec mesure
Permettez, amis, que je vous fasse remarquer
Que vous gaspillez les mots crus
Comme s'il y en avait à satiété. »¹ BB.

Introduction : Construction d'un spectacle à l'architecture complexe

Depuis 1996, Théâtre et compagnie a investi l'Amphithéâtre de Pont de Claix, et depuis 2002 les spectateurs peuvent venir profiter de leur goût pour le théâtre de répertoire et pour le partage, en assistant à des nuits, dans lesquelles un auteur (jusqu'ici, Hugo, Goldoni, Tchekhov, Beaumarchais, Racine et Brecht) est mis à nu à travers une pièce, puis un repas accompagné de chansons, de textes politiques, d'autres œuvres, et d'explications du metteur en scène, Michel Belletante.

La *Brecht's Nacht* s'inscrit dans la série des nuits, en étant en outre une reprise d'une première nuit Brecht dans laquelle la pièce jouée en première partie était *Sainte Jeanne des abattoirs* ; mais se détache de la tradition par sa forme « compacte », c'est-à-dire qu'il n'est « qu'une nuit » et pas une nuit ajoutée à un spectacle. Ainsi, ce spectacle sort complètement des sentiers battus, et offre une toute nouvelle vision à la fois de Brecht, de l'Amphithéâtre, et d'une représentation théâtrale.

Ainsi ce spectacle se déroule de la façon suivante : après une scène en extérieur qui introduit les spectateurs dans l'amphithéâtre par la porte métallique qui sert ordinairement aux techniciens, ceux-ci se trouvent face à un dispositif bien particulier, dans lequel ils sont installés au centre du théâtre sur des tables de bar, où les attend l'apéritif. Suivent une scène qui « plante le décor » en représentant le monde de la prostitution, un cabaret de cinq « songs », et une autre scène, qui ramène un peu de gravité à laquelle peut s'attendre le public en se rendant à un spectacle sur Brecht. Puis vient la soupe, servi par l'équipe administrative et quelques aides, et pendant laquelle des comédiennes viennent raconter

¹ Brecht, Bertolt. *De la séduction des anges*. quatrième de couverture.

une histoire aux spectateurs, table par table, suivie de trois scènes -un dialogue de deux hommes en exil, une scène très courte et les cours particuliers d'un dictateur- et d'une chanson. Une choucroute précède la suite du dialogue des deux exilés, une chanson, deux scènes sur la montée du nazisme et une autre chanson. Avec le dessert s'amorce la fin du spectacle, qui reprend le procès de Brecht aux Etats-Unis. Enfin vient le café et le cabaret littéraire et chanté, où s'alternent des poèmes érotiques ou non, et deux autres songs.

Une mise en scène est une construction dans le sens où elle avance de façon progressive et à partir de diverses fondations vers un résultat final ; or la nuit Brecht est une construction bien particulière, à la fois rapide et complexe. Mon mémoire va porter sur l'analyse de l'architecture de ce spectacle peu ordinaire, dont je vais détacher les piliers principaux qui en font la force et l'originalité. En effet la première construction dont il est question est celle de la fondation de la ville de Mahagonny, que le metteur en scène a choisi comme point de départ et comme fil directeur du spectacle. On peut ainsi voir se construire cette ville fondée par une seule devise « Tout est permis », d'où s'élèvera petit à petit un dictateur et qui s'achèvera avec le procès de l'auteur. Pour soutenir cet ambitieux projet, l'espace scénique s'est révélé être une construction elle aussi ambitieuse, qui a retourné l'amphithéâtre et mobilisé décorateurs et techniciens pendant toute la durée de la création. Au cœur de cela se dessine une construction plus subtile de l'image d'un auteur contrasté, et que le spectacle met en valeur d'une part et démystifie d'autre part, en montrant ses cotés sombres et sa vie débridée. Enfin, c'est une mise en scène qui favorise l'implication du public, et qui permet, pour cette dernière nuit de Théâtre et compagnie à l'amphithéâtre de consolider un lien fort entre l'équipe artistique, le lieu et les spectateurs.

Néanmoins, toute construction est une prise de position, et on peut voir que dans ce cas là les choix du metteur en scène prennent une place capitale, puisqu'il se donne comme objectif de montrer tout Brecht, mais qu'il doit choisir un axe d'approche. On va donc s'intéresser à ce que nous montre vraiment le metteur en scène, et en contre-point à ce qui est passé sous silence. On essaiera ainsi de déterminer dans quelle mesure Brecht sert les objectifs du metteur en scène, et en contre-partie dans quelle mesure les préoccupations du metteur en scène permettent de développer les réflexions de l'auteur, ce qui nous permettra ensuite de nous demander quelle est la liberté laissée aux spectateurs. Peut-on donc dire que l'architecture de ce spectacle propose des murs percés de nombreuses fenêtres ouvrant

sur de nouvelles réflexions, ou qu'elle est conçue en trompe-l'œil afin de mieux guider le regard ?

Pour envisager les enjeux de ce spectacle, nous allons voir comment il se structure, de la façon suivante : en premier lieu nous allons observer l'importance de la trame du spectacle, en nous intéressant à la fable et au choix des mots et des textes, puis nous pourrions rattacher ces observations à l'espace du spectacle, et à l'impact sur le public, et enfin nous analyserons la signification de ces choix, en les mettant en parallèle avec le choix de montrer Brecht dans les circonstances actuelles dans lesquelles se trouve la compagnie.

I- La ligne directrice d'une création-éclair : l'histoire de la fondation de Mahagonny, la ville-piège.

Je vais expliquer ici comment s'est construit le spectacle en à peine deux semaines autour de cette idée de montrer divers aspects de Brecht certes, mais de façon narrative, avec comme point de départ la première scène de *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*, qui permet de développer une trame autour de la vision du monde de l'auteur qui apparaît à travers ses différentes œuvres. Il me semble en effet important de parler en premier lieu de la dimension narrative, puisque, comme le dit Brecht dans le *Petit organon pour le théâtre* : « Tout est fonction de la fable, elle est le cœur du spectacle théâtral »².

Ainsi, cette première partie, d'analyse plutôt dramaturgique, s'attache à montrer le procédé de création à partir des choix de textes, de réécritures et d'ordre, qui se sont effectués de façon rapide et franche bien que ces textes soient pris dans le paradoxe de vouloir montrer tout Brecht et de n'être que des extraits choisis par un metteur en scène.

1-le choix des textes et de leur agencement

Nous allons commencer par analyser l'organisation du spectacle, en la comparant à l'histoire de *Grandeur et Décadence de Mahagonny*, afin de voir comment les deux sont liés, et ce que cela signifie pour la portée symbolique du spectacle.

a- comparaison du déroulé du spectacle et de la dramaturgie de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*.³

Afin de déterminer une trame commune, je vais commencer par donner un résumé de l'un et de l'autre. En commençant par l'œuvre de Brecht, écrite en collaboration avec Kurt Weill, qui est en effet une œuvre musicale, créée en 1930. Mahagonny est le nom d'une ville fondée par trois brigands afin de dépouiller les riches chercheurs d'or grâce à l'alcool et la prostitution. La pièce commence avec cette fondation et voit la ville s'étendre et

² *Petit organon pour le théâtre*. p61.

³ Annexe 2 : déroulé du spectacle

gagner en popularité, jusqu'à ce qu'un homme, Paul Ackermann, ajoute une devise à la ville : « tout est permis ». A partir de ce moment la situation va dégénérer jusqu'à ce que la pièce s'achève avec la pendaison de Paul, prononcée par la « justice » de la ville (les trois brigands), et l'incendie dévastateur qui marquent la fin de Mahagonny. En second lieu, le spectacle, interprété comme une seule histoire, peut être résumé de la façon suivante : le spectacle commence avec la première scène de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, c'est-à-dire la fondation de la ville par les brigands. Viennent ensuite les chansons, en particulier de prostituées, puis le grand crash boursier avec *Sainte Jeanne des Abattoirs*. Ensuite, s'installe l'état militaire avec *La Résistible ascension d'Arturo Ui* et *Grand Peur et Misère du IIIème Reich*. Pour finir, on assiste au procès de Brecht et aux poèmes érotiques. On peut penser que si la *Brecht's Nacht* peut s'appuyer sur cette œuvre, c'est en partie parce qu'elle a été écrite tôt, et que de nombreux thèmes qui commencent à être évoqués, seront ensuite développées dans différentes œuvres.

Je vais ainsi faire un parallèle, en plus de la scène d'ouverture, qui est la même, entre les étapes suivantes :

-première étape : rencontre des filles et des quatre hommes (scène 5) face à *Lux in tenebris*, où Padduk et la macquerelle s'opposent.

- deuxième étape : la crise à l'hôtel de l'homme riche (scène 7) à laquelle répond l'effondrement des cours de la bourse avec *Sainte Jeanne des Abattoirs*.

-troisième étape : le cyclone qui permet de mettre en place les lois voulues par les hommes de l'Alaska et la débauche entraînant des morts (scènes 10 à 15) correspondent à la catastrophe de *La résistible ascension d'Arturo Ui*, annoncé par *Dialogues d'exilés*, et qui se solde par le temps de crise de *Grand Peur et Misère du IIIème Reich*.

-dernière étape : le procès de Paul Ackermann et les cortèges (scènes 19 et 20) face au procès de Bertolt Brecht et aux poèmes érotiques.

Afin de mieux cerner ce rapport, je vais développer ici la mise en relation de la troisième étape, qui est peut-être la moins évidente, car plus métaphorique et complexe -en particulier par le pivot que représente Paul Ackermann, personnage très nuancé de

Mahagonny, ce qui est intéressant lorsqu'on voit qu'on peut également l'assimiler à Brecht (le procès en est une bonne preuve). Ainsi, on note tout d'abord le thème de l'étranger à travers la figure des hommes de l'Alaska et des exilés. On relève donc la figure annonciatrice de changement : « Ah, tout votre Mahagonny, jamais ça ne rendra/ Un homme heureux/ Parce que c'est trop calme/ Parce qu'il y a trop de concorde/ Et beaucoup trop de choses solides et sûres »⁴, harangue de Paul Ackermann à la fin de la scène 9 de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, fait écho à ces répliques de Zieffel et Kalle de *Dialogues d'exilés*: « Cette bière n'est pas de la bière, mais les cigares non plus ne sont pas des cigares, ça s'équilibre » ou « L'ordre c'est le gaspillage méthodique »⁵. Le thème de l'ordre et du mécontentement sont donc mis en opposition par ces figures qui évoquent par leur statut la prise de distance, le fameux « regard de l'étranger ». En revanche, ce sont des personnages bien différents : ainsi, quand les hommes de l'Alaska sont francs et directs, les exilés sont eux plus en retrait et ironiques. On peut donc mettre en valeur ce parallèle, en montrant bien les nuances : en effet, les deux textes de Brecht ont dix ans d'écart. Ensuite, « l'ascension d'Arturo Ui au milieu de la crise » peut donner l'impression d'être métaphorisé par la réussite de Paul Ackermann au milieu du cyclone. On peut voir le même type de personnages avec Gobola et Paul : ce sont les conseillers qui « assouplissent » leur maître, Gobola proposant à Arturo Ui d'adopter un « genre cordial, en manche de chemise et le regard candide »⁶, tandis que Paul montre à la Begbick qu'il vaut mieux faire soi-même ce que l'ouragan pourrait faire s'il arrive sur la ville : « renverser tes écriteaux, tes règlements, tes murs » (Mah.p31). La suite de ce chamboulement apparaît comme le chaos : d'une part les scènes s'enchaînent en se finissant par la mort d'un personnage à cause de ses excès, d'autre part, les scènes de *Grand Peur et Misère du IIIème Reich*, montrent une autre forme de chaos, dans lequel on ne peut plus se fier à personne, ni même à la logique, sous peine de mort. Ces deux passages illustrent la fin d'une logique : la suppression des limites et la saturation de limites ; qui arrivent au même résultat, la lâcheté. Ainsi dans le combat sans espoir entre Joe et Moïse, ce dernier répète plusieurs fois qu'il regrette, mais finalement tue Joe ; de même dans *La Femme Juive*, le mari dit plusieurs fois qu'il ne laissera pas sa femme s'exiler seule, mais l'aide à préparer ses affaires.

⁴ *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (Mah.) p27.

⁵ *Brecht's nacht* (BN)

⁶ *La résistible ascension d'Arturo Ui* (Ui) p.58

Il est donc intéressant de noter que le développement suit la même courbe : on ressent bien dans le spectacle la trame qui se forge à partir de Mahagonny. Cette base vient de la volonté du metteur en scène de construire une ville dans laquelle les spectateurs sont complètement « pris » : ainsi, la première scène a pour objectif de « planter le décor », et pour cela, elle joue le rôle de dynamite. Il me semble donc que l'on peut noter ce parallèle entre les hommes pris au piège de Mahagonny et les spectateurs, parallèle que l'on pourra développer ultérieurement. Ce qui nous préoccupe pour le moment est la façon dont le spectacle semble suivre le modèle de Mahagonny, qui pourrait être défini comme une douche écossaise, qui donne et reprend aussitôt. S'opère ainsi une alternance entre scènes fortes, pauses cabaret et repas. Et puis, de même que la pièce de Brecht est composée de scènes courtes dans laquelle les rebondissements surviennent brusquement, la *Brecht's Nacht* est composée comme un feu d'artifice qui met en lumière un point avec puissance, mais dans un temps si éphémère qu'un deuxième point arrive avant que le premier ait pu disparaître. Cet enchaînement donne une cohérence à ce spectacle patchwork, cohérence nouvelle rendue par la prise de position du metteur en scène face à l'œuvre de Brecht, dans la mesure où les morceaux mis bout à bout influencent la portée les uns des autres. La question de l'intégration des plats et des interventions du metteur en scène a ainsi été capitale, car le risque était une réelle perte de rythme ; et nous allons donc voir comment chaque étape a pris sa place dans le spectacle.

On peut analyser certains enchaînements de textes pour illustrer leur pertinence, qui réside surtout dans une certaine ironie. En premier lieu, l'enchaînement de l'arrivée à Mahagonny avec une scène de *Lux in tenebris*, fonctionne très bien grâce à son thème et son univers de brigands, prostituées et macquerelles. Mais surtout, l'intérêt de cet enchaînement réside dans l'ironie que l'on peut voir dans les deux répliques qui se suivent : « Blennorragie un mark ! Chancre mou, un mark soixante ! Syphilis, deux marks cinquante ! Ne poussez pas ! » (BN) scandée par Padduk répond directement à cet ordre de Willy le fondé de pouvoir : « Allez les filles au boulot », aux prostituées. Avec *Lux in tenebris*, le début se fait plus « léger » : en effet cette pièce, qui date de 1919 est une farce en un acte inspirée selon Brecht de Karl Valentin, acteur et auteur munichois admiré par son ami Bertolt Brecht pour sa capacité à mélanger le grotesque et le tragique. Ainsi, cette farce traite du milieu de la prostitution, et d'un certain Paduk, qui pour se venger d'avoir été mis à la porte d'un bordel, démarre une entreprise de prévention des risques sanitaires liés à la prostitution. Les situations et les personnages suscitent le rire par leur côté

grotesque, à part peut être Madame Hogge, la macquerelle, qui se trouve être plus ironique que les autres. Parmi les personnages qui prêtent à rire, on peut voir l'exemple de la reporter qui est complètement sous le charme de Paduk : « Au monde du crime ? Vous vous exprimez remarquablement », « Vous faites payez l'entrée : est-ce par considération pédagogique ? » (BN), ou encore le Chapelain, Benkler, président de l'Association des Compagnons Catholiques du Christ, qui souhaite faire une visite groupée.



1 Lux in tenebris. Benkler fasciné par une des « horreur » de Paduk. Philippe Nesme et Renaud Dehesdin.

Un autre enchaînement intéressant est celui de la fin de *Sainte Jeanne des Abattoirs* qui donne lieu au service de la soupe pour le public. Ici, le public est directement impliqué dans la pièce puisque la soupe arrive après que Mauler ait dit : « Et maintenant ouvrez toute grande la porte aux hommes épuisés et chargés de soucis. De soupe remplissez la marmite, faites jouer la musique, et nous-mêmes allons les premiers nous agenouiller pour élever nos cœur vers Dieu » (BN). De façon beaucoup plus ironique, on note l'enchaînement du « Chant des canons », dont le refrain est : « Et on peut bien tomber/ sur des races bizarres/ jaunes, brunes ou noires/ On en fera de la purée, du hachis, du steak

tartare »⁷ et le plat principal. On peut voir un autre exemple, inversé, où les mots et la situation se répondent : ainsi, les deux fragments de *Dialogue d'exilés* prennent place juste après un plat (la soupe puis la choucroute), et le premier commence par cette exclamation, bien appropriée pour les spectateurs finissant leur verre : « Prost ! ». Une dernière illustration, le passage de « Deux boulangers », très courte scène de *Grand Peur et Misère du IIIème Reich*, au début de *La résistible ascension d'Arturo Ui*, se fait de façon fluide grâce à ce mot, que répète souvent l'un des boulangers emprisonné, et qui clôt la scène : « Attention ! ». Ainsi, au dernier « attention », les gardes du corps de Ui arrivent en trainant derrière eux un comédien. L'ironie présente est en adéquation avec les œuvres de Brecht duquel César Oliva écrit qu'il enrichit sa théâtralité d'une attention littéraire dans laquelle il ne délaisse jamais l'humour et l'ironie⁸.

On peut ainsi voir que le spectacle ne se veut pas comme une présentation d'extraits, mais comme une histoire qui pourrait passer aux yeux du spectateur comme prévue par l'auteur. On note déjà ici une ambivalence entre le désir d'apprendre au spectateur qui est Brecht, celui de l'embarquer dans cet enchaînement de péripéties qui maintiennent l'attention par le rire, la surprise, la peur, etc, en bref qui permettent de passer par différents états d'esprit. C'est aussi comme cela que Michel Belletante voulait « montrer » Brecht, telle que l'illustre cette phrase : « J'ai été surpris de ces idées négatives [des spectateurs sur Brecht], et du coup, de voir un spectacle haut en couleurs, dynamique, chanté, c'est autre chose »⁹.

b-question des coupes et respect du texte original

Les textes présentés sont souvent des extraits d'extraits... L'implication du metteur en scène dans le spectacle ressort ainsi particulièrement, et on peut se demander la raison de certains choix, et en quoi cela influence la compréhension de l'œuvre, et d'un même coup de l'auteur. Cette question a pu également susciter des débats entre les comédiens et le metteur en scène puisque chacun avait un ou deux textes à charge, à couper comme il l'entendait. Cependant tout le monde n'était pas d'accord à propos des coupes et changements, et certains auraient parfois préféré garder le texte tel qu'il a été traduit dans leur édition. Je trouve cette étape très intéressante et pleine de contradictions : on peut ainsi noter des questions de nuances pour ceux qui tenaient le texte original, en particulier dans

⁷ *L'opéra de quat'sous* (Oqs) p29

⁸ Oliva, César et Torres Monreal, Francisco. *Historia basica del arte escenico*. p363.

⁹ Annexe 4 : entretien avec Michel Belletante (Ax4)

la traduction, comme par exemple le débat autour d'un mot prononcé par Madame Hogge. La comédienne disait initialement « bévue », mais le terme semblait d'un niveau de langue supérieur à celui d'une macquerelle, donc plusieurs mots furent proposés en échange : « bêtise », « erreur » ou encore « connerie », et on lui fit dire finalement « bêtise », bien que cette fois ci, le terme parût un peu faible. En revanche, certaines phrases ont été coupées à la hache, ou bien modifiées sensiblement, selon les critères suivant : « les gens ne savent pas qu'il y a mieux » ou encore « il ne va pas se retourner dans sa tombe le père Bertolt »...

On peut donc prendre quelques « adaptations », sans parler des réécritures dont on analysera la portée dans la partie suivante, afin de voir l'effet produit par le changement. En premier lieu, il est intéressant de voir à quel endroit les scènes ont été coupées : « La Femme juive », par exemple, devait tout d'abord être jouée en entier, puis, par manque de temps, la décision fut prise de couper une des deux parties. Le problème : laquelle ? Même si les deux parties fonctionnent très bien l'une sans l'autre, chacun était déçu de ne pas voir soit la montée, soit la chute. En effet, cette scène est construite en deux temps, avec les appels de la femme juive, Judith Keith, qui annonce son départ, d'abord à des connaissances puis à des personnes de plus en plus proches, avec une évolution, du discours mondain à des confessions plus intimes : de « Oui le printemps doit être beau là-bas » à « Non, il le faut, ça devient trop difficile »¹⁰ ; puis avec un monologue dans lequel elle répète la discussion qui suivra avec son mari dont elle devine si bien les paroles que l'ironie en devient cruelle comme le souligne surtout cette phrase du monologue : « Alors, ne dis pas : en somme c'est l'affaire de quelques semaines, en me donnant le manteau de fourrure dont je n'aurai besoin que l'autre hiver », qui résonne dans les deux dernières répliques :

« *La femme* : j'ai téléphoné à Gertrude. Elle viendra te voir.

Le mari : Tout à fait superflu. Pour quelques semaines

La femme, qui a recommencé à faire ses bagages : Passe-moi maintenant le manteau de fourrure, veux-tu ?

Le mari, le lui donne : En somme, c'est l'affaire de quelques semaines. » (GP,9,p68)

¹⁰ *Grand peur et Misère du IIIème Reich*, scène 9 (GP,9) p61-63



2 La femme juive. Le mari refuse d'admettre le départ de sa femme. Renaud Dehesdin et Léo Ferber.

Finally, it is the force of this irony that has taken the step on the slow rise of the emotion of the calls. Thus, this scene takes place in the spectacle just before the dessert, which marks the end of the excerpt of plays, and allows to put a point of orgue to the growth that has been made thanks to Arturo Ui and the other scenes of *Grand Peur et Misère du IIIème Reich*.

In *La résistible ascension d'Arturo Ui*, there are some lines, or even certain phrases that have been removed. Thus, the stakes are quite different, since one is less in a logic of excerpts of text than in a logic of adaptation. For example, the references to other characters, Hindsborough, Clark or Gori are removed since the monologue of the bonimenteur, which had to precede this scene, is not known by the public, and the winks are therefore not useful. The lessons chain together, and focus attention on the relationship between Ui and the actor, rather than on an identification of the political network of Hitler (even though Hitler and Goebbels are recognizable in Ui and Gobbola); moreover Gobbola loses his presence as his longest lines, accusing or defending his comrades, have been cut. These cuts of text therefore allow the director to put the emphasis on what interests him, and we will see that the status of the actor is in effect

très important, et que cette scène joue un rôle capital dans la prise de position de Michel Belletante.

De façon générale dans ce spectacle, on note des réécritures régulières car il faut adapter le texte aux situations, comme par exemple des extraits qui doivent prendre sens hors de leur contexte, ou des scènes qui veulent se faire écho. Pour cela on peut voir un détail intéressant, mais qui donne aussi une cohérence à l'ensemble du spectacle : à chaque évocation de l'argent il fallait se poser la question de garder ou de changer la valeur dans laquelle s'exprime Brecht (mark ou dollar). Néanmoins, même si ce type de question se pose régulièrement pendant la création d'un spectacle, le public y prête ensuite rarement attention. On aurait ainsi pu garder une logique par groupe de scènes : l'arrivée à Mahagonny avec la scène de *Lux in tenebris*, en dollars, qui représentent mieux l'ambiance de la corruption et de la prostitution dans l'imaginaire du public actuel, et les scènes de *Grand-Peur et Misère du IIIème Reich* en marks, qui conservent un certain réalisme et à la fois une plus grande distance avec notre actualité. Cependant, le metteur en scène a finalement établi le mark comme monnaie officielle de son Mahagonny car c'était la meilleure façon d'être fidèle à Brecht et à l'atmosphère d'une époque.

Les textes, ainsi que la façon dont ils sont arrangés, nous montrent d'une part un spectacle qui se construit comme une histoire, cohérent et prenant, et d'autre part des choix qui sont faits pour garder une forme de mystère qui éveille l'intérêt. Pour le metteur en scène, la mise en valeur de l'auteur ne passe donc pas par un respect intégral du texte, mais plutôt par une valeur de l'interprétation, c'est-à-dire qu'il l'adapte de son point de vue de metteur en scène contemporain pour offrir aux spectateurs de son époque une meilleure compréhension des préoccupations de Brecht.

2- le travail de réécriture et d'écriture

On pourra voir ici d'une part des exemples de réécritures, avec un intérêt particulier pour la traduction, et d'autre part la place de la parole du metteur en scène, qui se livre à de nombreuses interventions.

a-la valeur de la traduction

Comme le souligne Michel Belletante : « en général l'œuvre de Brecht a été traduite dans les années soixante, et beaucoup par des universitaires, et on se trouve dans une langue qui a été figée sémantiquement et qui ne tient pas toujours compte des réalités du plateau »(Ax4). Or on sait qu'une traduction a une durée de vie d'environ cinquante ans. Je vais donc commencer par montrer la différence entre la chanson de Mahagonny traduite par Jean-Claude Hémerly pour l'édition de l'Arche, et celle de Michel Belletante pour le spectacle.

Première version :

« Premièrement se remplir la panse
Deuxièmement faire l'amour
La boxe vient ensuite
Enfin se saouler c'est la loi
Mais avant tout n'oubliez pas
Que tout est permis ici-bas
(Quand on a de l'argent) » (Mah.p34)

Deuxième version :

« Premièrement il y a la bouffe
Deuxièmement sauter les pouffes
Troisièmement il faut boxer
Et pour finir il faut picoler
Mais avant tout n'oubliez pas
Que tout est permis ici-bas
Car ici dans Mahagonny
Fais ce que tu veux tout est permis
(sauf manquer d'argent) » (BN)

La première raison de cette nouvelle traduction, flagrante, est le manque de rythme et de rimes dans la première version. En effet, il ne faut pas oublier que *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* est un opéra, il faut donc que la traduction permette de rendre l'harmonie chantée. Ainsi, en plus des rimes suivies on peut noter que chaque vers est un

octosyllabe (le dernier –le vers entre parenthèse ne comptant pas- doit être prononcé « fais c’que tu veux tout est permis »), à part le quatrième vers, un ennéasyllabe, qui permet une relancée. En outre les huit vers rendent cette chanson plus équilibrée. Donc une nouvelle traduction permet une meilleure adaptation à la scène car elle est plus simple à retenir et permet d’être scandée par les comédiens, mais aussi par le public (qui peut en plus suivre les paroles sur sa feuille de journal). En second lieu, des mots comme « bouffe », « pouffes » ou « picoler » sont beaucoup plus familiers, voire vulgaires, que ceux de la première traduction, un peu timides (ainsi par exemple, pour un rapport sexuel avec une prostituée peut-on vraiment dire « faire l’amour » ?). A ce propos le metteur en scène explique : « je n’ai fait que remettre la crudité des mots allemands, parce qu’il se trouve que j’ai vécu en Allemagne» (Ax4). Et à cette « crudité » s’ajoute une certaine modernité, qui ne manquera pas de plus toucher le public, que ce soit par le rire ou la gêne (provoqués surtout par « sauter les pouffes »).

De même, la plupart des « songs » ont été retraduites par le metteur en scène. De nombreux exemples se trouvent dans *l’Opéra de quat’sous*, également traduit par Jean-Claude Hémary. On peut ainsi souligner entre autre « le duo de la jalousie » entre Polly et Lucy, les deux femmes de Mackie-le-surineur. La première traduction respecte cette fois la question des rimes, mais c’est le vocabulaire qui a été changé parfois par le metteur en scène : ainsi le terme « deux pigeons » utilisé par les deux femmes pour décrire leur ménage (« Nous vivions comme deux pigeons, Mackie et moi » (Oqs p57) a été changé pour « des tourterelles », beaucoup plus adapté pour des femmes très éprises : « Mackie et moi, comme des tourterelles »). En effet, bien que la chanson ait une portée comique, « pigeon » donne l’impression que les femmes elles-mêmes se moquent, alors que le comique vient de leur sérieux, c’est-à-dire du fait que les deux personnages croient à ce qu’elles disent, alors même que leur dispute peut prêter à rire grâce aux répliques courtes, aux répétitions ou aux termes puériles par exemple. On peut ensuite voir l’exemple du « chant de la vanité de l’effort humain », dont le dernier couplet a été modifier pour une question de rythme. Ainsi la traduction de l’Arche propose un parallélisme :

« L’homme est loin d’être bon
Tapez-lui sur la gueule !
Peut-être, à force, il deviendra bon,
Si on lui casse la gueule ! » (Oqs p69)

En revanche, la traduction de la *Brecht's Nacht* utilise la formule, plus insistante et percutante, du chiasme, et transforme le troisième vers en octosyllabe (plutôt qu'un ennéasyllabe, plus difficile à saisir):

« L'homme qui n'est pas bon
Tapez-lui sur la gueule
Si vous lui tapez sur la gueule
Il deviendra p't'être bon. » (BN)

Le même type de traduction se retrouve dans les textes des scènes, néanmoins, leur analyse n'apporterait pas plus d'éléments que les exemples proposés. Ce qui est en revanche intéressant, c'est les traductions plus subtiles, qui orientent le sens des paroles. On pourra voir cette forme particulière dans la dernière partie, car elle devient une réelle prise de position. Ce qu'on entrevoit déjà, c'est que la traduction donne une autre vision du texte, et à travers, de l'auteur, dont on découvre en particulier qu'il peut être très cru. Et puis, la traduction influence également la façon dont le spectateur va être « happé » par le spectacle, en modifiant d'une part sa perception du texte, et donc peut être ses émotions- comme le montre l'exemple du « duo de la jalousie »- et d'autre part en l'impliquant plus- comme le fait la chanson de Mahagonny.

b-place de l'écriture

Ce terme d'écriture intervient au sens large, c'est-à-dire que je veux parler ici des interventions du metteur en scène et de leur insertion dans le spectacle. Ainsi, il s'agit d'écriture dans le sens où c'est un ajout, néanmoins on va peut être surtout utiliser le mot « parole ». En effet les interventions ne sont pas « écrites » et fixées, mais au contraire bénéficient d'une certaine spontanéité et d'une capacité d'adaptation.

La place que prend cette parole se quantifie déjà en nombre d'interventions, et nous allons donc voir à quel moment le metteur en scène s'adresse au public. Pour commencer, c'est lui qui donne le top du départ, en venant chercher les spectateurs devant l'entrée habituelle et en leur expliquant sommairement qui est Brecht, et où va les mener leur voyage. Ensuite il les emmène derrière le théâtre, où la première scène a lieu. Il se place donc comme guide au milieu de ce labyrinthe. On le retrouve ensuite à chaque moment charnière : entre *Lux in tenebris* et les chansons, où il présente *l'Opéra de quat'sous*, puis

pour l'annonce de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, où il s'intègre dans l'histoire en faisant l'annonce de l'effondrement de la Bourse : « Gigantesque effondrement du cours de la Bourse ! Ventes d'actions massives. Slift, anciennement Mauler, entraîne dans sa chute les cours de tout le trust de la viande ! » (BN). Puis il annonce la soupe, comme chaque autre plat du repas, en Monsieur Loyal. Avant *La résistible ascension d'Arturo Ui*, il raconte l'exil, et prend à nouveau part à l'histoire en quelque sorte puisque c'est lui qui joue le rôle du bonimenteur qui introduit la pièce de Brecht, même si là encore, le texte est modifié. Il revient ensuite faire un point sur les pièces de guerre (et chante en continuité, « Le chant des canons »), puis annonce le plat principal. L'étape suivante est à nouveau marquée par une chanson et le dessert, qu'il est important de bien démarquer des scènes de *Grand peur et Misère du IIIème Reich* qui précèdent. Enfin, les interventions se font beaucoup plus nombreuses dans les dernières parties, où le metteur en scène parle de la fin de l'exil, des poèmes érotiques, de la vie de la jeunesse intellectuelle de l'époque, et enfin revient sur la situation de l'amphithéâtre, avec les remerciements et la reprise de la chanson de Mahagonny.

On voit donc que cette parole prend la place d'un fil rouge qui emmène le spectateur le long du spectacle. Néanmoins, il n'y a pas que cette valeur de repère qui compte, on peut également parler de ce que Michel Belletante a appelé le « côté pédago assumé » : en effet, le but d'une nuit étant d'enrichir les connaissances sur un auteur, une partie narrée et expliquée ne paraît pas de trop. On note donc des points d'explications (contexte, date, traduction), de narration (anecdote, chronologie), et enfin des points de discussion (remise en question de clichés, sur le procédé distanciation par exemple). Le spectateur réticent ou peu enclin à une forme d'enseignement pourra donc être lassé par ces interventions, qui, étant en partie improvisées, peuvent se révéler longues, et perdre l'intérêt dynamique du spectacle. D'autre part, les interventions contiennent parfois de l'humour et des clins d'œil au public, qui sont mis en valeur par cette prise de parole aux allures d'improvisation, qui se fait comme un dialogue entre le « je », le « nous », et le « vous », et permet de créer une grande complicité avec le public.

Et puis, cette façon de présenter le spectacle est aussi un moyen pour le metteur en scène de se mettre en lumière, et de rendre honneur en même temps à ce métier, qu'exerçait également Brecht :

« Alors ce qui a fait ça c'est la pression des comédiens qui m'ont fait comprendre que finalement l'intérêt de faire d'une nuit un vrai spectacle (et pas une nuit ajoutée à un spectacle) c'était de transmettre au public des éléments biographiques, historiques, de réflexion sur l'œuvre de Brecht. Et ça c'est quelque chose que j'arrive à faire facilement. Du coup, eux se sentaient « utilisées » au mieux du fait que je puisse intervenir, et qu'ils soient là en contrepoint de cette chose là. C'est souvent comme ça qu'on fonctionne depuis que je suis ici : même dans les présentations de saison, je pars dans un truc et eux sont en contrepoint. » (Ax4)



3 Michel Belletante en plein discours.

Cette citation de Michel Belletante nous montre bien l'importance pour lui d'être réellement le ciment du spectacle, quand chaque élément autour est une pierre qui s'ajoute à son édifice. C'est un engagement fort de la part du metteur en scène, qui n'est pas sans rappeler Brecht, qui insère par exemple dans *Homme pour homme*¹¹, pièce dans laquelle on assiste à la transformation d'un homme en cruel soldat, des intermèdes où il parle, ce qui crée selon lui la possibilité pour les spectateurs d'activer leur esprit critique en visualisant différents comportements, comme le mentionne Jacqueline Jomaron dans *La mise en scène*

¹¹ Brecht, Bertolt. *Homme pour homme*. Paris, L'Arche, 1999. 184p.

contemporaine. Elle cite également les *Carnets* de Brecht¹², où il a écrit : « Dès qu'un théâtre me tombe entre les pattes, j'engage deux clowns. Ils se produisent en intermède et jouent avec le public. Ils échangent leurs points de vue sur la pièce et les spectateurs, font des paris sur son issue ». On note ainsi le rapport intéressant entre les interventions du metteur en scène (en outre non dénuées d'humour), les intermèdes des clowns (qui n'ont pas la même portée, mais utilisent certaines méthodes similaires), et la dimension cabaret qui amène le mélange de genre et une plus grande légèreté dans le rapport artistes-spectateurs.

Cette écriture de metteur en scène est donc une forme de signature de son travail, qui se veut à la fois esthétique et politique. On se retrouve donc très loin de ce qu'écrit Jean Jourdeuil dans les points de vue introductifs de *Qu'est-ce que le théâtre ?* : « Le metteur en scène, derrière la vitre, regarde le spectacle qui lui est devenu étranger. Il broie du noir désormais. »(p38)

c- la prise de position

L'article de Daniel Mortier, *Texte de théâtre et indétermination, à propos de L'opéra de quat'sous*, extrait de la revue de littérature comparée, essaie de montrer que l'esthétique de Brecht est aussi basée sur l'indétermination (« Unbestimmtheitsstellen »), c'est-à-dire que ses personnages, ses lieux, ses prises de positions, sont déstabilisés dès lors qu'on se pose certaines questions. Par exemple les personnages -qui se trouvent être complexes, et peuvent d'un côté être identifiés aux figures mythiques, de l'autre à des personnages contemporains (Mackie a des côtés de Don Juan, mais rappelle aussi un mafioso moyen)- échappent à la classification, et donc aux stéréotypes. Ainsi, pour Daniel Mortier le metteur en scène doit « combler ces aspects » qui forment en fait une richesse, ce que Michel Belletante rejoint tout à fait en considérant que ces absurdités sont le rejet d'un côté « conformiste et bourgeois » de la comédie musicale. Le metteur en scène n'a pas vraiment ici à justifier des choix de narration puisqu'il ne reprend que les songs, néanmoins, on peut se demander quel est l'effet de ces chansons, isolées de leur histoire. Elles sont en elles-mêmes une histoire et introduisent un effet d'indétermination quant au lieu, aux personnages et à leur relation ; que le metteur en scène décide d'ignorer puisqu'elles sont

¹² *La mise en scène contemporaine*. « Brecht, la mise en œuvre du théâtre épique » p.28

ostensiblement « jouées » par leur concentration autour du piano, ce qui augmente leur théâtralité et accentue l'artificialité que donne Brecht à cette œuvre.

Cela illustre la possibilité pour le metteur en scène de se glisser dans les œuvres de Brecht, ce qu'il revendique : « Après, j'ai tiré les textes de Brecht vers des préoccupations qui me sont propres : ça c'est aussi ma façon d'intervenir dans ces adaptations, de les tirer vers un discours que moi je peux tenir ; alors qui est un peu tiré par rapport à Brecht je l'avoue, mais qui n'est quand même pas une trahison » (Ax4). On va d'abord voir un exemple de cette affirmation, mais on pourra se demander ensuite comment se justifie ce qui est caché ou montré à partir des textes d'un auteur. Ainsi, on peut prendre l'exemple de la question de la psychologie des personnages -qu'on peut ajouter aux indéterminations- et en particulier de Jeanne. En effet, est-elle animée par une énergie naïve ou une énergie du désespoir ? Dans la *Brecht's nacht*, une ellipse permet le passage de l'une à l'autre, montrant d'abord une femme animée par la foi, qui entonne seule des chants religieux, puis une femme sans foyer, maltraitée et enfin tuée par les hommes. Je pense que cette interprétation est la plus proche du texte, même si elle augmente la solitude du personnage, qui n'est normalement pas présente au début, puisqu'elle est encore soutenue par les Chapeaux noirs. Cette solitude de la femme qui se bat pour la classe populaire vient accentuer le pessimisme face à cette cause, et, venant contre les attentes de la compagnie, qui pensait exacerber sa solitude par le chant, vient également toucher le public, qui, pendant deux des représentations, a repris en chœur : « Jamais ne manquera de pain celui qui voue son âme à Dieu »(BN). Pour moi, cet exemple est marquant de la façon dont on peut « embarquer » le public, qui accorde ici plus de sympathie à cette femme qu'il ne l'aurait fait si elle était soutenue par un grand groupe d'ouvriers.

Bien sûr, la prise de position passe aussi par l'actualisation, qui s'effectue par la traduction, la mise en scène et les interventions. Ce qui me paraît intéressant, c'est que grâce à Mahagonny, l'actualisation ne passe pas par des procédés directs de référence à la société actuelle, mais plutôt par une représentation de celle-ci, dans laquelle nous sommes tous intégrés. En effet, comme c'est un lieu qui n'existe pas, et qui n'est pas daté, il permet une forme d'identification. On peut ainsi noter que les références à Chicago (dans *Sainte Jeanne des Abattoirs* par exemple) sont transformées en Mahagonny. Et pour autant, le public est directement concerné, puisque le metteur en scène parle d'un « nous » dans lequel il l'implique. J'ai en effet pu constater grâce aux spectateurs que j'ai interrogé qu'un

des principaux points positifs de cette nuit était justement cette implication (qu'illustrent des mots tels que « participer », « impliquer », « lien », « réalité »). Une spectatrice qui ne connaissait pas Brecht à trouvé que son œuvre était très proche de la réalité, avec des scènes dures mais heureusement allégées par les chansons ; jugement que l'on peut lire en lien avec cette phrase d'Antonin Artaud, que l'on retrouve dans le chapitre « le théâtre et la peste » : « Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue ces conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. »¹³

On voit donc que le metteur en scène influence le sens de l'œuvre de Brecht, en se glissant dans les interstices laissés par ce dernier, d'une part grâce au découpage qu'il en fait, mais aussi par les ajustements de textes ou les choix d'interprétations de mise en scène. Cette prise de position se fait surtout au niveau politique -on reviendra sur cette question dans la dernière partie- et permet de guider le spectateur dans sa réflexion.

3-« énergie du sauvetage » : changements du déroulé jusqu'au dernier moment.

Une expression venue d'un des artistes du spectacle, qui illustre très bien cette façon de travailler toujours dans l'urgence du metteur en scène. Comme beaucoup d'autre méthodes de travail, recensées par exemple dans les livres écrits par de grands metteurs en scène, son application est limitée car elle convient surtout aux personnes qui l'emploient. Elle est néanmoins très intéressante d'un point de vue pratique et artistique dans le sens où elle apporte beaucoup au travail du comédien, mais aussi dans le sens où elle contient des failles.

a-fonctionnement de cette méthode de travail

Ce que j'entend par cette méthode de travail se résume à une création éclair et un brainstorming continu. Certes, la création se fait en seulement deux semaines, mais en

¹³ *Le théâtre et son double* p35

plus, la construction du spectacle n'a pas été complètement structurée en amont par le metteur en scène. On peut commencer par noter le côté pratique de la rapidité de cette création, entièrement reconnu par le metteur en scène : « Il y a un aspect économique des choses qui est important aussi : nous n'avons pas les moyens de mobiliser les gens pendant trois mois. Si on voulait une cohérence de spectacle type CDN c'est entre trois et six mois de travail, et on n'a pas les moyens » (Ax4). En effet ce qui est favorisé ici c'est le nombre de comédiens, de techniciens et autres collaborateurs mobilisée : pour un budget global d'environ 65000 euros, les différents salaires s'élèvent à environ 38000 euros, soit plus de la moitié ! Contrairement à une majorité des spectacles créés, qui n'engagent que de un à quatre comédiens environ, Théâtre et compagnie est formé par une douzaine de comédiens, plus les artistes associés. Dans une compagnie de telle envergure, mais dans toute compagnie de théâtre aussi, la question du budget est malheureusement forcément inhérente à celle de la création.

Cependant, cette façon de mettre en scène se justifie également du point de vue artistique, comme le montrent ces mots de Michel Belletante : « C'est vrai que ça demande une énergie autre, mais je trouve aussi –ça il ne faut pas trop le dire...- que la mise en danger des comédiens (pas physique bien sûr) c'est faire sortir des ressources d'intelligence de texte, de mémoire, qui sont épuisantes parce qu'il faut aller chercher loin, mais qui donnent des résultats qui tout d'un coup ne sont pas policés, qui n'ont pas le temps de se reprendre, qui sont un premier jet en fait, où il y a toujours des perles. Et l'expérience m'a montré que plus on travaille plus on élimine ces perles : alors c'est sûr que l'ensemble est plus lisse, mais on perd des choses qu'ils ne referont plus jamais, alors que là dans l'énergie et la brutalité ils arrivent à le tenir »(Ax4). En effet c'est une question intéressante que de savoir à quel moment la scène sera la plus « juste » (et non réaliste, pour reprendre la distinction faite par Gordon Craig du geste « juste » et du geste « naturel »). Une improvisation peut être tout aussi éclairante qu'une scène longuement répétée. Ainsi, j'ai pu remarquer au cours des répétitions que certaines scènes étaient lues une fois et, si l'intention convenait au metteur en scène, laissées pour être reprises dans les premiers filages. C'est donc un travail instinctif, même si finalement chaque scène est bien sûr rejouée plusieurs fois, les intentions ajustées, et le jeu dans l'espace organisé. Comme exemple on peut donner la première scène, qui, étant dehors et en interaction avec le public, avait à peine été répétée, alors même que les personnages (La Veuve Begbick, Willy le Fondé de Pouvoir et Moïse la Trinité) doivent être bien campés puisqu'ils introduisent Mahagonny :

« Mais s'il y a un Mahagonny
C'est uniquement parce que le monde est mauvais
Parce que la paix ne règne pas
Ni la concorde
Et qu'on n'a jamais rien
De solide et de sûr. » (Mah. p9)

Cette dernière phrase énoncée par Willy et Moïse avant de cogner contre la porte métallisée du théâtre montre bien le type de personnage rustres qu'ils représentent, et qui doivent être d'autant plus crédibles qu'ils prennent le public par surprise (en arrivant dans un camion, entre autre). On verra cependant dans la partie suivante que certaines scènes, le procès en particulier, auraient pu être plus développées.

Ce qu'on peut voir à présent, c'est l'évolution du déroulé du spectacle. Ainsi, sans compter les coupes ou les changements d'ordre, qui sont arrivés à presque chaque répétition, il existe de grandes étapes de chamboulement. Le premier déroulé était encore plus logique que le premier en prenant en compte l'installation de la ville jusqu'à sa dégradation mais n'était pas encore assez précis pour permettre de voir les enchaînements : *Grandeur et décadence de Mahagonny*, *Lux in tenebris*, *Sainte Jeanne des Abattoirs*, *Maître Puntila et son valet Matti*, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, *Dialogue d'exilés*, *Grand-Peur et Misère du IIIeme Reich*, procès de Brecht. Demeurait alors la question de l'intégration du repas, des interventions et des poèmes. Ensuite, à un peu plus de la moitié de la création, le déroulé a été précisé, les extraits des œuvres intercalés les uns entre les autres et avec les repas, et le tout minuté. C'est seulement la veille de la générale que l'ensemble a été raccourci et remanié, et le jour de la générale que le metteur en scène a commencé à imaginer ses interventions. Pour moi, ces changements de dernière minute se sont révélés stupéfiants, et peut-être même décevants, et c'est ce que je vais aborder maintenant.

b- les manques

Tout d'abord, certaines scènes n'ont pas été suffisamment travaillées, comme l'illustre le procès, en particulier, tel que l'admet Michel Belletante : « Pour moi c'est un procès, donc quelque part quand Peter Weiss met en oratorio le procès de Nuremberg, ce n'est pas

gênant que les acteurs aient le texte à la main puisque ça fait partie du processus de réalisme. Là où ça marche moins bien, je te l'accorde, c'est qu'on a pas le temps de bien dessiner les figures du juge, du magistrat. Pour Brecht c'est plus facile parce que ce qu'on a choisi de lui faire dire dessine assez bien le côté matois du personnage et c'est ça le principal de ce que je voulais faire ressortir. Mais c'est vrai qu'on aurait pu faire lire le juge par n'importe quel comédien et ça ce n'est pas satisfaisant »(Ax4). Ainsi, ce procès, qui retranscrit le véritable procès dont a été l'objet Brecht sous McCarthy, peut en effet plus s'apparenter au documentaire, cependant cela me paraît une perte de rythme trop soudaine par rapport aux scènes et songs qui précèdent, et dans lesquelles le spectateur s'est laissé embarquer. Et dans un même temps, cette « descente dans la réalité » est tout à fait conforme à l'esthétique de Brecht, qui, dans *La Bonne Âme du Se-Tchouan*¹⁴ pour citer un exemple qui ne fait pas partie du spectacle, interrompt l'histoire et termine l'œuvre avec un épilogue frustrant : « Allons, mon cher public, ne sois pas trop fâché ! »(p138)... En parallèle de cela, les poèmes qui concluent le spectacle achèvent de couper le rythme, d'une part parce que les comédiens sont assis leur texte à la main, et d'autre part parce que le thème a complètement changé, pour plus de légèreté et de grivoiserie. Pour certains spectateurs, les poèmes étaient très pertinents car méconnus, mais mal placés : « La fin d'une pièce c'est un départ pour le spectateur, ça doit être fort »¹⁵, m'explique une spectatrice.

Cela rejoint tout à fait le thème de la frustration, que je voudrais aborder. Là encore, le metteur en scène a conscience de ce problème, et le transforme en atout : « Et peut être aussi qu'il faut laisser les gens sur une certaine frustration, plutôt que de les gaver et d'avoir une fuite au moment du café et des tisanes »(Ax4). En effet, la frustration du public s'explique bien, car cela lui permet d'essayer ensuite par lui-même d'aller plus loin dans la découverte ou la réflexion. Peut-on ainsi considérer qu'il ne faut pas tout dévoiler au public pour entretenir son intérêt ? Cette question me semble vraiment paradoxale dans ce spectacle puisque le public est bel et bien à la fois « gavé » (de musique, de textes, de lumières, de nourriture et boissons, etc.) pendant environ quatre heures, et à la fois frustré dans son désir d'en savoir plus, de connaître la suite d'une histoire ou d'entendre une autre chanson. Et finalement cela peut en effet sembler être un grand atout : un long repas copieux et goûteux duquel on sort en se disant qu'on aurait bien repris un peu de dessert quand même sera considéré comme une réussite. Et de même, pour clore ces

¹⁴ Brecht, Bertolt. *La Bonne Âme du Se-Tchouan*. Paris, L'Arche, 2004. 139p.

¹⁵ Annexe 5 : questionnaire spectateurs

comparaisons, une grande et belle maison dans laquelle on imagine facilement ajouter des notes personnalisées ne restera pas longtemps sans habitant (contrairement à la grande et belle maison-musée dans laquelle on se sent étranger)! Ainsi le public n'est pas frustré parce qu'il n'a pas vu ce qu'il était venu voir, mais plutôt parce que la surprise de découvrir un Brecht « haut en couleurs » lui donne envie d'en voir et d'en savoir plus : la frustration possible à la fin (d'un extrait ou du spectacle) est donc nuancée par tout ce qu'apporte chaque scène, song, etc.

Mais la frustration concerne aussi les comédiens et le metteur en scène. Ce qui est intéressant ici c'est la suppression de plusieurs scènes de *Grand-Peur et misère du IIIème Reich*. Lorsque j'ai appris au metteur en scène que certains spectateurs auraient aimé en voir plus, et que cette demande me paraissait ironique puisqu'au moins quatre autres d'entre elles étaient prêtes, il m'a répondu la chose suivante : « Moi j'avais envie de mettre plein de scènes de *Grand Peur* et là c'est sur une autre pression, je ne me suis pas assez fait confiance, c'est sur la pression de mes camarades techniciens principalement qui m'ont dit que ça allait être trop long et donc il fallait raccourcir parce que c'était impossible sur le type de chaises qu'on avait que les gens puissent tenir cinq heures. Pour eux, au bout de deux heures ils allaient tous se barrer. Au bout d'un moment quand tu travailles avec des gens en qui tu as confiance et qu'ils sont plusieurs à te dire la même chose, tu te dis « bon, si je veux assurer une ligne moyenne, mettons que je suis sûr de faire un travail de trois heures, donc je fais trois heures de spectacles et moi je boucherai les trous selon comment ça se passe ». Tout ce qu'on avait construit, avec le coup de feu dans la nuit, ça marchait très bien, mais ça ajoutait une heure de spectacle, donc ça nous faisait passer à une heure et quart du matin »(Ax4). On comprend donc la question pratique qui touche ces scènes, néanmoins d'autres auraient pu être coupées : on suppose donc que c'est dans un esprit de diversité que les scènes d'un même œuvre ont été choisies pour être supprimées. Pour moi, cela est vraiment dommage dans le sens où l'enchaînement que mentionne le metteur en scène était très réussi : « la communauté nationale » et « la délation », qui se suivent également chez Brecht, utilisaient tout l'espace (autour et dans le public, en hauteur) et étaient reliées par un étourdissant bruit de coup de feu dans la nuit. Comme on peut le lire dans le chapitre « le théâtre et la peste », d'Artaud, « une vraie pièce bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées

une attitude héroïque et difficile »¹⁶, ce qui pour moi s'accorde tout à la fois à cette scène supprimée et à l'atmosphère générale du spectacle. En effet, comme le montre Rainer Nagele dans son article « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud »¹⁷, même si on a tendance à classer les deux hommes comme opposés (l'allemand rationnel et politique contre le français magique et mystique), en réalité certains mots utilisés par Brecht pour parler du théâtre pourraient aussi bien définir Artaud : « Spirituel, cérémoniel, rituel ». Il me semble donc que ces deux courtes scènes auraient eu une place très pertinente dans la *Brecht's nacht*. Ainsi, la frustration peut également toucher les comédiens qui avaient répété ces scènes, comme c'est le cas pour la scène « Le Mouchard » (GP,10), que les deux comédiens avaient interprété avec rythme, et humour, et qui entre autre pour ces raisons (qui la mettaient en décalage) et également pour sa durée (un peu plus de dix minutes), a finalement été supprimée la veille de la générale. On comprend donc bien pourquoi, pour un tel travail, la confiance entre les membres de l'équipe artistique est nécessaire au bon déroulement de la création.

c-la prise de risque et Brecht

On peut voir en effet que, même si chaque « nuit » est créée rapidement, celle-là a pour particularité de ne pas compléter une œuvre jouée en entier (telle la Nuit Racine, pour laquelle les répétitions d'*Iphigénie* ont duré plus de six semaines), et pourtant l'effet obtenu fonctionne très bien. Comme le dit le metteur en scène : « il y a une sorte de jeu qui séduit les comédiens –en tout cas ceux qui travaillent avec moi- qui est de tout d'un coup lâcher les chevaux : c'est brut ; et il se trouve qu'avec Brecht le brut de décoffrage fonctionne bien, l'expressionisme éclaté fonctionne bien »(Ax4), c'est-à-dire que cette énergie neuve crée une sorte de toile autour des spectateurs qui sont à la fois embarqués dans une sorte de tourbillon, et à la fois face à Brecht. En effet, le drame expressionniste qui, « éclate en une série de tableaux ou de séquences figurant un voyage, une odyssee, un chemin de croix, en tout état de cause un parcours initiatique »¹⁸ a une structure proche de celle de la *Brecht's nacht*, et explique en partie cette sensation d'ordre dans le désordre, un idéal atteint par l'éclatement. Cet idéal c'est en quelque sorte la figure de Brecht, qui apparaît pleinement à la fin du voyage, en haut de la pyramide, lors du passage du procès. Néanmoins nous l'avons vu, cette scène n'est pas très travaillée, mais le metteur en scène

¹⁶ *Le théâtre et son double* p.40

¹⁷ *Revue de littérature comparée* n° 310, p. 147 à 154

¹⁸ Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*.

explique que cela n'est pas un problème : « Pour Brecht c'est plus facile parce que ce qu'on a choisit de lui faire dire dessine assez bien le côté matois du personnage et c'est ça le principal de ce que je voulais faire ressortir. » (Ax4). Le côté « matois », c'est le côté rusé qui ne se dévoile pas, or cela fonctionne bien en effet dans la lecture du texte, auquel s'ajoute l'air malicieux du comédien. On peut tirer de cette analyse une interprétation pour le reste du spectacle : en effet, peut-être que ce « brut de décoffrage » apporte une dimension presque naïve, sous laquelle disparaissent les astuces d'interprétation que l'on a vu, et celles que l'on verra par la suite, tels que les petits changements de traduction, les coupes de textes, ou la musique, la mise en espace, etc.



4 Le procès de Brecht. Michel Ferber.

Donc, cet entre-deux dans lequel se trouve Brecht, qui le fera à la fois diriger des comédiens nazis et soutenir, sans y adhérer, le parti socialiste -exemple parmi tant d'autres que l'on retrouve dans *Brecht et cie* de John Fuegi, qui nous présente Brecht en homme brillant et ambitieux, mais opportuniste et traître- se reflète dans ce spectacle aux poutres apparentes (les intervalles parlés qui entravent l'illusion du public), mais à la peinture brillante (le flots de lumière, bruits, apparitions, qui brouillent les sens). Ainsi, peut-être

peut-on dire ici, selon des termes de Craig¹⁹, que la radicalité se trouve dans l'inachèvement, c'est-à-dire que la force du projet utopique dépasse la finalisation du jeu.

Cette expression d' « énergie du sauvetage » est donc vraiment pertinente pour la façon dont a été créé ce spectacle, puisqu'elle définit à la fois l'énergie déployée par les artistes qui ont créé en moins de deux semaines, l'énergie dont a du faire preuve Brecht pour être aussi ambivalent, et enfin l'énergie qui vient englober les spectateurs et tour à tour les submerge et les ramène à la réalité.

Conclusion

Mahagonny, la ville-piège... ce n'est pas de leur argent que viennent être dépouillés ici les spectateurs (bien au contraire !), mais de leurs certitudes. En effet on a pu voir que ce spectacle tient une grande force de sa création-éclair et laisse les spectateurs s'égarer entre les colonnes qu'il dresse. Nous avons pu voir que le respect du texte, bien que discuté, n'est pas avec Brecht une valeur fondamentale, au contraire, et que l'actualisation des traductions apportent au spectacle sa dimension pédagogique, mais également son efficacité esthétique, grâce à la retraduction des songs en particulier. Ainsi à travers ces jeux avec les textes de Brecht, le metteur en scène prend le parti de montrer l'image qu'il veut de l'auteur, l'image d'un homme « matois » mais « haut en couleur ».

Puisque le texte n'est pas une valeur au mot à mot, nous pouvons voir que pour Brecht la dramaturgie est en revanche essentielle puisqu'elle permet de dégager la fable du texte, et de choisir les moyens justes pour la figurer scéniquement. Nous allons donc voir à présent comment Mahagonny est représentée scéniquement, et comment s'organise l'espace autour des spectateurs, modifiant la perception classique d'une pièce de théâtre.

¹⁹ Banu, Georges et Borie, Monique. « L'horizon du théâtre ». Craig, Gordon. *De l'art du théâtre*. pp. 7-31.

II- L'espace scénique comme nouveau lieu, ou la transformation du théâtre en dangereuse fête foraine.

Dans cette deuxième partie on peut voir comment cette « histoire » de Mahagonny s'inscrit dans un espace très particulier qui a d'une part raccourci un peu plus la création, et qui est d'autre part un formidable appui à ce long spectacle, tant il se révèle surprenant et plein de ressources pour créer un nouveau lieu qui empêche même les habitués de reconnaître leur petit théâtre.

Ainsi, nous allons voir les étapes de la transformation de l'espace, de sa conception à sa découverte par le public, en passant par l'investissement des comédiens ; et voir en même temps comment le jeu des comédiens, la musique, etc, s'emboîtent pour créer un nouveau lieu qui vient se refermer autour du public. Le théâtre devient alors « une réalité dangereuse et typique »²⁰.

1- organisation de l'espace

Je montrerai ici les éventuels problèmes de compatibilité entre la volonté artistique et les possibilités techniques, qui se révèlent néanmoins très surprenantes. On reprendra les définitions d'Anne Ubersfeld²¹, en opposant le « lieu », « élément concret topologiquement repérable », et l'« espace », « catégorie générique abstraite donnant à voir, à sentir, et à imaginer un lieu qui peut être virtuel », c'est-à-dire qu'on utilisera généralement « lieu » pour parler de l'amphithéâtre sans Brecht, et « espace » pour parler de Mahagonny qui s'installe à l'amphithéâtre.

a-installation

Dès la première réunion de travail, à laquelle ne participe pas les techniciens, le metteur en scène veut construire une ville qui ressemblerait à une grande fête foraine. L'idée générale est claire et sera maintenue, néanmoins, la forme que doit prendre l'amphithéâtre reste à déterminer. Ainsi, les premières questions qui se posent sont les suivantes : est-ce

²⁰ Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. « Le théâtre alchimique ». p74.

²¹ *Qu'est-ce que le théâtre ?* « Les lieux et les espaces, définitions ». pp.75-90.

qu'on utilise une autre salle ? Est-ce que le public déambule d'un endroit à l'autre ? Comment s'arranger avec les questions de sécurité ? etc. Ensuite, afin de donner vraiment l'illusion au public qu'il entre dans un endroit étrange et nouveau, le metteur en scène voulait que l'amphithéâtre soit recouvert d'une bâche, que les brigands de Mahagonny pourraient ouvrir, et faire entrer le public dans une salle vide, avec de la musique. A cela s'ajoute le problème de l'attente du public, qui en janvier peut difficilement se faire à l'extérieur sans solution de repli. Cependant, même si tout n'est pas réglé, dès le deuxième jour de répétition, les comédiens peuvent commencer à utiliser le plateau les après-midi. En plus de la barque à frites, installée par les Ateliers Marianne, environ six techniciens s'occupent de démonter tous les fauteuils, poser l'avancée de scène supplémentaire, monter le metro, etc. Toutes ces transformations donnent la sensation que les possibilités sont illimitées et donnent à l'espace une dimension magique, notamment avec l'agencement des détails (de nombreux pendrillons sont posés pour embellir les décors, et en particulier un immense velours rouge pour le fond de scène, qui n'est pas occupé par des décors. Ce qui est également intéressant, c'est de voir que certains arrangements sont des propositions des régisseurs, ce qui montre une grande confiance entre les membres de l'équipe. Un autre problème rencontré a été celui du piano : en effet, il a fallu d'une part déterminer où il se trouverait (en prenant en compte la vision du public, de l'esthétique et de la vision du pianiste), et d'autre part le faire accorder, et même le changer en cours de répétition.

Voir une équipe aussi grande s'activer dans le théâtre est impressionnant, car au début des montages, les régisseurs et le metteur en scène sont les seuls à visualiser comment l'espace va pouvoir exister, et pourtant les techniciens et les comédiens sont déjà à l'œuvre. Néanmoins ce sentiment d'étape est moins fort dans la *Brecht's nacht*, puisque ce flou ne demeure que quelques jours avant que les comédiens prennent possession des lieux (même s'ils ne sont pas encore finalisés), et qu'ils n'ont pas eu à apprendre à jouer d'abord sans décor, grâce à la grande efficacité de l'équipe technique.



5 Dernières mises au point entre le metteur en scène et l'équipe technique.

Ensuite, l'étape qui permet de construire vraiment le décor, d'y ajouter une forme de vie, c'est l'installation des lumières. Le créateur lumière a donc pour but à la fois de créer l'atmosphère adéquate au spectacle (comme la lune au dessus du bordel, ou encore les lampadaires), mais aussi de mieux mettre en valeur les comédiens (comme le jeu se fait sur différents niveaux, les projecteurs doivent être adaptés aux comédiens afin d'éclairer leur visage), et enfin de créer le jeu avec le public (lumière d'ambiance sur les tables, progression de la lumière entre le repas et les scènes, etc). Ainsi, de même que change le déroulé, le plan de feux s'adapte ; et parfois, le déroulé s'adapte à la lumière. Ainsi, certaines propositions de mise en scène étaient rejetées par le créateur lumière, et en particulier les passages parmi le public pendant des scènes qui ne permettaient pas de remettre la lumière de salle -pour cacher une préparation dans un autre espace, ou bien pour maintenir un peu l'illusion. Par exemple, l'avancée de Sainte Jeanne, seule dans la lumière a été maintenue pour accentuer le côté pathétique de cette scène, mais l'arrivée de Gobbola par le public étaient trop risquée dans le noir complet, et une lumière aurait fait perdre l'effet de surprise à l'apparition d'Arturo Ui. Donc, la lumière permet l'identification de chaque espace, ce qui est particulièrement important dans ce spectacle

où différents lieux sont symbolisés de façon un peu éparpillée. Pour illustrer cela on peut noter un exemple, qui est la discussion entre Paduk et Madame Hogge, pendant laquelle les comédiens s'étaient placés entre le rideau du bonimenteur et le bordel de la macquerelle, ce qui est logique du point de vue narratif. Cependant, pour Andrea Abbatangelo, cela créait un gros problème d'espace : il fallait soit choisir un côté, soit créer un nouvel espace (ce qui se révélait difficile vu la configuration du lieu). Finalement, une partie de la discussion ayant été coupée, ils se sont adressé l'un à l'autre depuis leur propre espace (pleine lumière sur rideau rouge pour Paduk, et lumière rouge sur porte noire pour Madame Hogge).

On voit donc bien que tous les aspects de la création sont très liés, et même plus que lors d'une longue création de plusieurs mois. Cette création est ainsi facilement comparable à la construction d'un bâtiment, dans lequel chaque brique compte, et tous les éléments doivent s'emboîter les uns dans les autres.

b-organisation finale de l'espace²².

L'intérêt de cette organisation, c'est que tous les espaces, le théâtre, le lieu imaginaire, la scène, la salle, se mêlent. Ainsi, comme on peut le lire dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*:

« L'espace dramatique est ainsi un espace pour lequel on sollicite de la part du spectateur une croyance et une imagination à partir d'éléments présents concrets (les corps, les costumes, le décor) et à partir d'un discours tenu. C'est pourquoi une pièce de théâtre opère, par ces éléments, un déplacement qui articule les lieux préalablement décrits et cet espace fictionnel dans lequel se loge la fable .» (p78)

Dans la *Brecht's nacht*, les éléments concrets sont foisonnants et éparpillés dans tout le lieu, ce qui crée l'originalité de l'espace, et qui permet à la salle et la scène de se confondre pour placer les spectateurs à l'intérieur de l'espace fictionnel. On dénombre ainsi, en plus des douze comédiens et du metteur en scène, une équipe de service d'environ six personnes, ce qui équivaut à une cinquantaine de costumes créés par Anne Dumont (sans compter tous ceux qui n'auront finalement pas servi, à cause des coupes de dernière minute...). Un grand nombre de personnages donc, qui se déplacent dans un décor que je vais décrire. On adoptera le point de vue de l'entrée habituelle.

²² Annexe 1 : schéma de la scène

-L'endroit où nous nous trouvons est caché par un rideau qui relie les deux colonnes, il représente le pouvoir, et c'est donc là qu'aura lieu la scène d'Arturo Ui. Mais c'est aussi intéressant de noter que le rideau ne semble pas fait pour être ouvert, et peut apparaître comme un simple cache. Les spectateurs auront l'occasion de passer derrière au moment du repas, pour aller aux toilettes, ou pour fumer.

-Directement à côté de ce rideau, se trouve le rideau rouge du bonimenteur, qui surplombe les marches, et qui servira à mettre en valeur les personnages qui ont besoin de transmettre un message (faire de la publicité pour la foire aux maladies, ou bien annoncer la scène suivante).

-Légèrement en contrebas, se trouve la rue des prostituées, encadrée par deux lampadaires, et surplombée par la lune. Au bout de cette rue se trouve la porte du bordel. Cette espace est très fort pour l'imaginaire puisque la lumière reste tamisée et la porte éclairée par un néon rouge a un effet fascinant et mystérieux, dont se sert Madame Hogge.



6 Lux in tenebris. Madame Hogge et ses filles. Lucile Jourdan, Marianne Pommier, Floriane Durin, Léo Ferber

-En se rapprochant des coulisses à jardin, on retrouve la baraque à frites « blaue angel ». Elle est à la fois une entrée, un lieu de passage, et incarne différents lieux selon les scènes. C'est pour moi un des lieux phares du spectacle. C'est en effet par là que les plats sont servis, et que les spectateurs viennent chercher leur assiette et leur boisson (ce qui rappelle la fête de la bière en Allemagne...). C'est également un bar qu'on imagine dans un roman's land pour le *Dialogue d'exilés*, et une cuisine de bonne famille pour « La croix blanche » (GP 3), ou encore un flash information pendant *Sainte Jeanne des Abattoirs*.

-Le fond de scène est donc recouvert d'un rideau rouge dont la lumière rejaillit sur les petites tables rondes de jardin où est installé le public.

-L'entrée des coulisses à cour est également l'entrée du public, la porte métallisée destinée aux décors est transformée en porte de Mahagonny, et l'espace de stockage en vestiaire.

-A cour, on trouve le grand décor de station de metro, créé à l'occasion de la création *Iles de mars*, saison 2005-2006. C'est un endroit plutôt austère par ses carreaux gris, et sa pancarte de publicité (dont les publicités ont été cachées par une peinture blanc cassé), qui figure une prison pour « Deux boulangers » (GP 17), sert de scène principale à *Sainte Jeanne des Abattoirs*, mais recèle également une astuce, et s'ouvre pour découvrir l'intérieur bourgeois de « La femme juive » (GP 9).

-Enfin, de retour vers l'entrée habituelle, on retrouve l'espace cabaret avec le piano et une estrade en bois (entièrement montée par les techniciens à la place des fauteuils). C'est donc là que se déroulent la plupart des songs et les poèmes.

Les comédiens peuvent passer d'un côté à l'autre du public en faisant le tour par la MJC et la loge du haut de l'amphithéâtre. L'espace est donc très vivant et recèle de nombreuses surprises. Le seul endroit qui n'est finalement pas utilisé, c'est la passerelle et la régie, qui servaient aux acheteurs et éleveurs de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, et au couple de « La délation » (GP 2). Il me semble qu'avoir abandonné cette utilisation de l'espace est dommage car la prise de hauteur, et la vision verticale était intéressante, et investissait réellement tout le théâtre.

On voit donc le travail qu'a demandé la transformation du théâtre, et comment cette révolution -qui en effet fait le tour de l'espace à 360° (Anne Ubersfeld, dans l'article « Espace et théâtre »²³, parle de « révolution » pour le théâtre d'Artaud, et cite cette phrase : « une notion nouvelle de l'espace utilisé sur tous les plans possibles. »)- peut faire perdre les repères qu'offre habituellement une salle de théâtre. Cependant ce n'est pas non plus un décor fait pour agresser le public, qui est malgré tout tranquillement assis sur des chaises (peu confortables et tournées vers la table plutôt que vers une scène, certes, mais qui confèrent une sécurité qui disparaît dès lors que le public est debout- comme cela avait été évoqué avec la question de la déambulation), et on va voir comment l'espace fait partie du spectacle, et à quoi sert un dispositif aussi élaboré.

2- la recherche de jeu dans l'espace : de la lecture au plateau.

La recherche du jeu dans les différents espaces se fait d'un point de vue pratique (la vision, la place, la lumière, etc.) et d'un point de vue esthétique (espace représentatif, pictural, surprenant...). Ainsi, le chapitre « la comédien et l'investissement du lieu » (*Qu'est-ce que le théâtre ?* p86) explique bien comment l'acteur transforme l'espace dans lequel il joue en un lieu imaginaire. Nous allons donc voir comment cela s'effectue grâce à une certaine cohérence, à une force symbolique, et surtout à la possibilité de transformation.

a-la distribution

Le décor doit mettre en valeur l'acteur, et non pas l'écraser, et on peut voir ici que grâce aux choix d'espaces, et aux nombreux rôles, les comédiens peuvent adapter leur environnement à leur jeu plutôt que leur jeu au décor. Et puisque c'est le corps de l'acteur qui détermine l'espace imaginaire, on peut commencer par s'intéresser à la distribution. Dans cette création rapide, la distribution s'est en partie faite au moment des lectures, selon quelques idées que le metteur en scène avait déjà autour de quelques rôles, et selon la première nuit Brecht (pour la distribution de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, pour le procès et quelques songs en particulier). Le souci d'égalité dans la présence, le texte, etc, s'est posé au début, mais n'a pas été réajusté selon les coupes et ajouts, et certains comédiens ont eu

²³ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*

une place bien plus importante que d'autres, comme je l'ai déjà évoqué. On retrouve dans cette distribution une cohérence, qui présente d'une part un attachement à la fonction réaliste du comédien, et d'autre part une autre façon de créer un lien entre les différentes parties du spectacle.

On peut ainsi voir d'abord que la distribution de la Brecht's nacht respecte une forme de réalisme qui permet de vraiment identifier le comédien à son personnage. On est donc loin des masques de Brecht, et de la proposition, que l'on retrouve dans le *Petit organon pour le théâtre*, de faire échanger leur rôles aux comédiens, afin d'éviter tout théâtre de « vedettes ». Ce choix révèle une prise de position moins radicale que celle de Brecht quant à l'identification et aux émotions du public. Les costumes sont également réalistes et permettent de distinguer deux rôles pour le même comédien, ou d'identifier un rôle qui revient, mais permettent également de mettre en valeur, ou de créer une connivence avec le public. On peut voir en effet que l'intérêt de ce réalisme réside dans la connivence avec le public, qui comprend immédiatement de qui on lui parle. Cette réaction est particulièrement importante dans *La résistible ascension d'Arturo Ui*, dans laquelle le comédien interprétant Arturo Ui est équipé d'un costume et de pastiches qui créent une ressemblance effrayante avec Hitler. Le jeu parodique de l'acteur n'en est que plus intéressant pour le public. Un autre exemple intéressant est celui du procès de Brecht. En effet, le comédien qui joue le rôle de Brecht a, sans grand effort de costume, une ressemblance frappante avec son personnage, ce que l'on ne peut que remarquer en comparant une photo de l'auteur (que le public détient sur son journal), et une photo du comédien jouant son rôle.

Enfin, le réalisme veut que le public ne puisse pas confondre deux personnages parce qu'ils sont joués par le même comédien. Le problème s'est en effet posé pendant la création, quand un comédien incarnant un personnage de *Dialogues d'exilés*, devait immédiatement après se transformer en SS pour la « Communauté nationale » (GP 1). Il fallait donc qu'il puisse, dans le noir, se transformer d'un homme en exil (moustache, etc.) à un SS (rasé, imperméable, etc.), cela relevait donc d'un changement physique important, à la fois dans le costume, dans le maintien et dans la voix. Néanmoins, la scène de *Grand-Peur et Misère du IIIème Reich* ayant été supprimée, les spectateurs n'ont pas pu voir ce changement.

En contrepoint de cela, on peut voir que le metteur en scène a choisi de mixer des personnages similaires d'une œuvre à l'autre de Brecht, ce qui crée un lien entre deux scènes extraites d'œuvres différentes. Un des exemples les plus marquants est celui du rapport entre *Lux in tenebris* et *Sainte Jeanne des Abattoirs*. Ainsi, le chapelain Benkler qui vient visiter l'autre de Paddock, et plus tard, plus discrètement, le bordel de Madame Hogge, dans *Lux in tenebris*, revient dans la *Brecht's nacht* dans le rôle du prêtre corrompu, commandant des chapeaux noirs de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, Paulus Snyder. De même, la reporter qui vient interviewer Paddock est ensuite la journaliste qui annonce les fluctuations de la bourse et les décisions de Pierpont Mauler. Cela permet, dans cette première partie de spectacle de vraiment recréer une histoire, même si les interventions du metteur en scène apprennent au public que ce sont des pièces différentes qui sont présentées. Ainsi, comme le dit Brecht dans le *Petit organon pour le théâtre*, la fable est un élément capitale, mais il faut que le public en voit les coutures. D'autre part, même si les prostituées restent les mêmes tout au long du spectacle, et dans les songs en particulier, les personnages ne sont généralement pas respectés dans ces songs (deux comédiens différents chantent le rôle de Mackie, dans sa plainte et dans « La ballade du souteneur », où il chante en duo avec Jenny, qui est incarnée par deux autres comédiennes pendant la chanson de Jenny des corsaires, etc.), et leur rôle dans l'histoire est ainsi changée au profit de la nuit Brecht.

La première étape du passage de la table au plateau est donc cette distribution, qui se trouve être réaliste afin de mieux porter la fable, et afin de développer l'imagination du spectateur vers la représentation de lieux particuliers (le bordel, l'intérieur bourgeois, etc).

b-symbolique et représentation

On a vu que chaque aire de jeu était représentative d'un espace imaginaire. Et on peut voir en effet que certaines scènes ne pouvaient être jouées ailleurs que dans un espace particulier, comme le montre par exemple l'espace identifié comme étant « la rue des prostituées ». Comme je l'ai déjà dit, cet espace recèle un certain mystère car d'une part pendant tout le spectacle il reste dans la pénombre, et d'autre part il laisse s'échapper les personnages qui empruntent sa ruelle par une petite porte dont on ne sait pas exactement où elle mène, et entrer des personnages inquiétants, comme Mackie, à la fin du « Duo de la jalousie ». Comme pour chaque espace de jeu néanmoins le rapport au public est ambigu,

puisque certaines tables sont très près, et d'autre à l'autre bout de l'espace du spectacle, ce qui rend l'impression de mystère plus ou moins nuancée (la partie proche étant plus « prise en faute », grâce aux lampadaires au dessus de sa tête, ou au jeu des comédiennes, et la partie la plus lointaine étant plus intriguée par le manège auquel elle assiste, de loin).

Néanmoins l'envie de ne pas exploiter toutes les possibilités de l'espace trop vite ni de sur-exploiter un même endroit a créé des difficultés pour certaines scènes, qui ne « collent » pas à un lieu. En premier lieu, la scène des « filles de Kerguella », extraite de *Maître Puntila et son valet Matti*, a rencontré des difficultés de localisation. En effet ces confessions des femmes menant des vies très médiocres (la vachère, la téléphoniste et la demoiselle de la pharmacie) se font dans l'œuvre de Brecht, sur la place du village, à Puntila qui promet à chacune de l'épouser. Comme Puntila n'était pas représenté, le destinataire de ces confessions demeurait flou, et le metteur en scène a choisi de les faire parler au public. Pour des questions pratiques, de lumière et de service, les trois filles devaient donc être chacune dans un coin de la salle (piano, metro, baraque). Ainsi, chacune pouvait parler dans la lumière vers la fin du plat. Finalement, cette perte d'intimité ne convenait pas, et les espaces dans lesquels s'installaient les filles ne représentaient rien pour leur histoire. Ainsi, les filles sont finalement allées parler aux tables, pendant le plat (donc plus de problème de lumière, et pas trop de bousculade dans le service). C'est la plus grande intrusion du spectacle parmi le public : d'une part les comédiennes entrent dans leur espace (s'appuient sur la table, mettent une main sur leur épaule, etc), et d'autre part elles arrivent pendant un moment de « pause », d'intimité. Et puis, on peut voir l'exemple de « Secours d'hiver » (GP 16), qui fait partie des scènes à avoir été finalement coupées. Cette scène montre des SA apportant un colis à une dame âgée, qui ne se rend pas compte, en bavardant, qu'elle dénonce sa fille ; c'est donc un moment très dur, et très fort, mais le metteur en scène ne savait pas comment la figurer. Ainsi, la baraque ayant suffisamment servi, et l'ouverture du metro étant réservée pour la fin, la scène devait avoir lieu sur l'estrade du cabaret. Cependant, même si cela fonctionnait de façon logique (avec les escaliers, etc), la vision esthétique et symbolique n'était pas satisfaisante puisqu'une scène tragique s'installait sur l'espace cabaret, réservé aux songs, et puisque le contour de la scène était mal défini, et les comédiens mal à l'aise.

Ce qui est intéressant dans cette problématique du symbolique, c'est que le spectacle s'ancre réellement dans l'espace, pour les comédiens, qui ont ainsi des repères forts, et

pour le public, qui « reconnaît » les espaces imaginaires qu'on lui présente. Il est donc important, comme on l'a vu, que les scènes aient lieu dans l'espace qui leur convient, afin de répondre à une forme de logique, si ce n'est réaliste, du moins vraisemblable ; c'est-à-dire que ce n'est pas le choix de l'espace qui incite le public à se poser des questions, mais plutôt ce qu'il représente.

c-prise de possession et transformation

Les comédiens sont portés par les décors. Mais ils le transforment également en l'espace imaginaire dont ils ont besoin. On va donc revenir sur un lieu qui me semble intéressant, c'est-à-dire l'entrée habituelle du théâtre. En effet, c'est un endroit où il n'y a pas de décor à proprement parler, et pourtant, dans *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, l'espace semble tout à fait adapté à la représentation du pouvoir. Le premier élément, c'est la hauteur par rapport au public, ainsi malgré sa taille (le comédien était à genoux), Arturo Ui n'en paraît pas moins impressionnant. Et puis, les deux colonnes qui l'entourent font échos aux paroles de Gobola, et à sa tenue, ainsi qu'à celle du garde du corps : « Place deux costauds derrière toi et ça sera parfait » (Ui p56). Néanmoins, on peut considérer que la dimension parodique est elle aussi représentée, puisque d'une part le jeu du comédien souligne le grotesque du personnage, et d'autre part la scène se déroule malgré tout à l'endroit du passage pour se rendre aux toilettes. Cela apparaît comme étant assez ironique, et on peut en outre noter qu'il était amusant de voir les spectateurs qui passaient en marchant doucement comme s'ils risquaient de tomber sur un patibulaire garde du corps. On voit donc bien comment le jeu transforme l'espace, en un système d'échos, mais on voit aussi que la *Brecht's nacht* conserve cette notion brechtienne de montrer au public l'envers du décor ; et cela même par un effet inconscient. Plutôt que comme un miroir, on peut ainsi voir le spectacle comme une vitre teintée qui s'ouvre parfois.

Un autre aspect de cette appropriation de l'espace se retrouve dans les éléments de décor où il se passe plusieurs scènes. On l'a déjà effleuré concernant la baraque. En effet, cette espace accueille différentes scènes en plus du service du repas pour le public. On va essayer de comprendre comment l'espace semble réellement différent selon qu'il soit un lieu de passage du public affamé et assoiffé, une cuisine qui sert de lieu de réunion aux domestiques et à leurs connaissances, le fief d'une zélée journaliste, un simple appui pour une chanteuse, ou l'endroit d'une rencontre entre deux exilés. Cette baraque en bois est

ainsi à la fois réaliste et ouverte à l'imaginaire. Tout dépend donc de la façon dont les comédiens s'en emparent, assistés bien sûr par la lumière. Le rôle de la lumière est particulièrement puissant dans l'exemple de la journaliste : en effet, la salle étant plongée dans le noir, et un projecteur se braquant sur elle, on imagine bien l'image de la télévision qui ressort de cette « boîte » dans laquelle se trouve la comédienne, appuyées de ses deux mains sur le rebord de la baraque et légèrement penchée en avant, comme signe de dynamisme, mais finalement statique, comme si elle devait réellement entrer dans un cadre étroit. Dans « la Croix blanche » au contraire, les personnages vont et viennent de l'intérieur à l'extérieur de la cabane, passant même par le rebord de l'ouverture centrale. Dans cette scène les personnages ne sont pas toujours en représentation, et ne s'adresse pas au public comme le fait la journaliste ; ils sont donc complètement centrés autour de leur cuisine, et utilisent à plusieurs reprises des indications de lieu (« Je m'en rend compte aux propos qu'on tient ici dans cette cuisine » p29). Ce qui illustre le mieux l'atmosphère de cuisine, en plus du repas servi au S.A, c'est ce fourmillement de personnages, qui peuvent très bien tourner le dos au public, ou bien poser leur jambe sur les tables les plus proches, comme si les spectateurs n'existaient pas, mais néanmoins pas séparés d'eux comme sur un plateau surélevé. Et donc, même si les spectateurs ont vu l'intérieur de la baraque en venant chercher leur assiette, voir la femme de chambre « descendre » pour rapporter de la bière ne choque personne. L'illusion est maintenue grâce à la réappropriation de l'espace. C'est également contre ce rebord qu'une comédienne s'appuie pour chanter « Nana's lied »²⁴, transformant la baraque en simple décors de carton. Pour comparer cet exemple avec un autre, on peut prendre le cas du quai de métro. On l'a vu, cet espace est associé à une atmosphère plutôt sombre. Ainsi, pour « Deux boulangers », les deux comédiens recroquevillés devant les carreaux pâles et braqués par des projecteurs ont une attitude de prisonniers des plus éloquentes, et le mur derrière eux semble très menaçant. Au contraire dans *Sainte Jeanne des Abattoirs*, la foule des hommes en colère semble plus menaçante que le décor lui-même, et la stylisation de la mort de Jeanne Dark rend au quai du métro sa dimension de plateau.

²⁴Brecht, Bertolt. *Têtes rondes et têtes pointues*.



7 Sainte Jeanne des Abattoirs. La mise à mort de Jeanne Dark.

Il semble donc que les comédiens ont le pouvoir de faire dire au décor ce qu'ils veulent, et que les multiples capacités de cet espace n'enlèvent rien à la créativité et au travail d'imagination des artistes et des spectateurs.

Ce qui me paraît vraiment surprenant dans ce passage du texte au plateau, c'est une recherche de réalisme et de cohérence qui vient s'articuler avec un espace éclaté où le fameux quatrième mur ne peut exister, d'autant plus que le public traverse des espaces de jeu. Ainsi pour moi, cet agencement de l'espace nous dit qu'on ne va pas nous cacher les ficelles du spectacle, mais qu'on va quand même nous épater. Comme l'explique Benjamin à propos de Brecht, la scène n'est pas un « lieu d'envoûtement », mais un « lieu d'exposition bien situé », c'est-à-dire que ce n'est pas un lieu qui fait vrai, mais c'est un lieu qui va nous renvoyer à une réalité.

3- l'immersion dans un monde nouveau

On est en effet épatés de pénétrer dans ce monde nouveau qui s'offre à nous. On se demandera donc comment le théâtre peut devenir un monde nouveau dans lequel les spectateurs sont immergés à leurs risques et périls. Ce qui est intéressant, c'est de noter que là encore le rythme joue un rôle important, berçant d'une part et surprenant d'autre part. Nous allons donc voir que les finitions sont essentielles aux fondations.

a-la musique qui enveloppe : atmosphère expressionniste.

La musique des œuvres de Brecht est composée par Kurt Weill, mais les deux hommes rencontraient de nombreux sujets de discorde, ainsi qu'on peut le lire dans *Brecht et cie*. Dans le chapitre intitulé « Il faudra nous débarrasser d'eux. (1929-1930) »²⁵, on apprend en effet que les changements de texte de Brecht, qui ne prenait pas du tout en compte la mélodie, faisaient enrager Weill. Celui-ci nota d'ailleurs lors de la première de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, de laquelle Brecht s'était désintéressé, une « atmosphère étrange et déplaisante » où le public s'était transformé en une « masse de gens hurlants ». Pascal Huynh parle également des rapports entre les deux hommes, qui avaient des convergences sur le point de rupture avec le « vieux théâtre », mais qui demeuraient inconciliables sur la place du texte et de la musique à l'opéra²⁶. Pour moi, cette ambiguïté entre les deux hommes accentue une sensation de dissonance intéressante dans l'œuvre. D'autre part Brecht est assimilé parfois au théâtre expressionniste allemand, et il me semble intéressant de noter d'une part le scénario du film de Fritz Lang, *Les Bourreaux meurent aussi* écrit par Brecht, et d'autre part le parallèle avec un autre film de Fritz Lang, *M le maudit*, dont l'acteur principal Peter Lorre joua des rôles de Brecht, en particulier dans *Homme pour homme*, où il est à nouveau un tueur. Ainsi, le milieu des brigands et des tueurs permet mieux que n'importe quel autre la distorsion du monde que signifie l'expressionnisme, et la musique joue ici un rôle important car elle est, selon des termes de Brecht, une « commère ordurière », « provocatrice », « dénonciatrice »²⁷.

Pour en revenir plus précisément à la *Brecht's nacht*, on peut voir que ce sont principalement la musique et les songs qui créent cette atmosphère. Néanmoins, la musique, adaptée par Patrick Najean, a une sonorité beaucoup moins âpre que celle de Kurt

²⁵ Fuegi, John. *Brecht et cie*. chapitre 17. pp 291-306.

²⁶ Huynh, Pascal. *Kurt Weill ou la conquête des masses*. « Mahagonny et l'opéra épique ». p.73.

²⁷ *Ecrits sur le théâtre*. « De l'emploi de la musique pour le théâtre épique ». pp.94-102.

Weill, et on peut voir que c'est là aussi une adaptation de l'œuvre au service de l'image que le spectacle veut donner de Brecht, puisqu'elle adoucit l'image que le public a de lui. Elle garde cependant une certaine fidélité dans la mesure où elle correspond à cette phrase de Brecht, « la musique rend la réalité floue et irréelle »²⁸. Ainsi, dès le début du spectacle, l'« Alabama Song » reprise en chœur par les comédiens et l'équipe de service, qui partent des quatre coins de la salle pour se retrouver sur l'estrade a un effet entraînant et enveloppant puisque le son arrive de tout côté, se rapproche et se resserre, en une sorte d'acte de communion. Comme on peut le lire dans le même chapitre 17 de *Brecht et cie*, « Dans l'Opéra de quat'sous l'aspect répétitif de la complainte encourageait le public à chanter avec Mackie et à s'identifier à lui ». En effet, les comédiens encouragent le public à chanter, en les intégrant au spectacle : « Et maintenant que vous êtes bien installés, Mesdames et Messieurs, rappelez-vous la devise de Mahagonny : ici tout est permis ! », à la suite de quoi on reprend la chanson des clauses du contrat, deux fois, pour donner l'opportunité au public de chanter avec l'équipe (d'autant plus que les paroles sont reportées sur le journal). Ainsi, le ton est donné, et le public à la fois captivé et sollicité. La fonction de la musique dans le *Brecht's nacht* est principalement, selon le terme de Strehler, « épico-dialectique », c'est-à-dire que la phrase musicale crée un écart avec le texte : cette ambivalence vient appuyer la dualité du spectacle, avec d'un côté la mélodie entraînante, dynamique, de l'autre des textes durs, pessimistes. On peut ainsi noter que Huynh emploie dans le même chapitre le terme de « recurrence de la dissonance » à propos de la plupart des chansons de Mahagonny, dont il décrit le rendu musical : « une animation foisonnante règne dans l'orchestre, créant pour l'oreille un sentiment stylisé de cacophonie ». Ainsi, même si le spectacle simplifie l'orchestre par un piano, on envisage là l'idée de l'expressionnisme à travers la musique.

Et puis, comme on peut le lire dans la définition du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, « le drame expressionniste rompt avec l'architecture de la tragédie classique, éclate en une série de tableaux ou de séquences figurant un voyage, une odyssée, un chemin de croix, en tout état de cause un parcours initiatique », ce qui s'applique à la construction du spectacle. La suite de ruptures est en outre renforcée par les songs, qui sont elles-mêmes ambivalentes comme on l'a vu, et qui instaurent un nouveau mode de jeu : en effet dans ce cas là le comédien peut sortir de son rôle et montrer qu'il est

²⁸ *Ecrits sur le théâtre*. « Remarques sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* ». p36.

un acteur chantant (« Le comédien, lorsqu'il chante, change de fonction »²⁹), et la présence d'un musicien sur scène joue dans ce sens.



8 Répétition générale. Le pianiste, Joseph Beaulion.

Pour montrer le contre-point de cela, on peut noter que Louis Becq de Fouquière³⁰ parle justement de l'effet inverse : qu'il faut que le chant se passe hors du plateau afin de mieux laisser l'émotion imprégner le public. Or, le choix de Brecht, et du metteur en scène, est de s'intéresser autant au personnage qui chante qu'à ce qu'il chante. Ainsi, les songs sont isolées, et peuvent même s'écouter seules, ce qui montre l'importance de la musique pour Brecht. La chanson « Jenny des corsaires » illustre très bien cet aspect de l'œuvre : en effet elle a été reprise de nombreuses fois, la mélodie est envoûtante, et le thème du voyage central :

« Le vaisseau à huit voiles
Et aux cinquante canons
M'emmènera loin du port. » (BN)

²⁹ Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. « Remarques sur l'Opéra de Quat'sous ». p.55

³⁰ *L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*. p239.

En sortant du spectacle, le public garde donc, en plus des images et des envies de redécouvrir Brecht, des mélodies qu'il fredonnera pendant plusieurs jours, et peut être même longtemps après, comme une réminiscence.

b-effet de surprise

Brecht explique que le spectateur de théâtre épique doit se dire « je n'aurais jamais imaginé une chose pareil »³¹, et cet intérêt pour la réaction de surprise de la part du spectateur est partagé par Michel Belletante. Ainsi le spectateur qui va de surprise en surprise ressent le plaisir de la découverte, mais reste en éveil. Pour moi, le plaisir de la découverte est capital dans la nuit Brecht, et cet avis semble partagé par l'équipe artistique et par le public. La mise en scène doit en effet offrir une vision nouvelle, des sensations nouvelles, etc., afin que le théâtre continue d'apprendre et de divertir. Craig compare le comédien à un architecte : il se sert de proportion et de calcul, mais doit intégrer de l'imagination et de l'inspiration afin de se rapprocher de la perfection³². C'est donc l'imagination et l'inspiration qui vont permettre d'amener cet effet de surprise.

Les surprises sont légions dans ce monde nouveau. Et d'abord, le début du spectacle, l'incipit, ce morceau qui va accrocher ses passagers ou les laisser à la traîne. Le public en arrivant attend dans le hall comme chaque soir de spectacle. Les ouvreuses et la billettiste ont changé de tenue et de couleur de cheveux, mais on ne s'inquiète pas trop encore. Lorsqu'arrive le metteur en scène, qui annonce que l'entrée est inhabituelle, les réactions sont diverses : ceux qui sourient déjà de se voir embarqués dans quelque chose de nouveau, et ceux qui regrettent leur fauteuil... et de s'être tassé devant la porte, se retrouvant bons derniers. Ainsi, les spectateurs sont mélangés, les rituels cassés, et on se rend compte déjà que le spectacle est dangereux. La première scène et l'installation bousculent également les esprits, et un peu les gens. Aux vestiaires, quelques personnes luttent même pour ne pas donner leur manteau, malgré la chaleur. Et puis, aux pauses, même certains habitués ne savent plus où ils sont ni par où passer, une fois dans le hall, pour se rendre à l'extérieur. Tout cela montre bien que le procédé est réussi, et que le public est quelque peu chamboulé. On peut lire d'Artaud : « Sans un élément de cruauté à la base de tout

³¹ Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? ». p112.

³² Craig, Godron. *De l'art du théâtre*. « L'acteur et la sur-marionette ». p104.

spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprit »³³. On ne peut pas littéralement appliquer cette phrase à la *Brecht's nacht*, mais elle donne à réfléchir puisqu'elle confère au théâtre une puissance que l'on retrouve dans ce spectacle, et qui a pour élément de base la destabilisation du public. La nuit est donc possible parce que d'entrée de jeu les règles ont été définies avec le public : « ici, tout est permis », ce qui a pour but de libérer le spectateur de toutes ses entraves, mais qui a également pour conséquence de semer le trouble et l'insécurité.

Les éléments suprenants au cœur du spectacle ont néanmoins, selon moi, plutôt une valeur de divertissement. C'est là qu'est le feu d'artifice : un comédien surgit d'un rideau, une porte s'ouvre, un mur a disparu et la musique éclate, c'est la fête qui provoque alors rires et étonnements. Et cela est intéressant aussi parce que le public s'en rappellera, et plus le spectacle, des images, des sons, restent dans sa mémoire, plus l'impact sera fort, car décanté et réfléchi. En effet, une scène telle que « La femme juive », si elle avait été jouée à la suite d'une autre scène, sur le même espace, aurait été moins marquante qu'elle ne l'est, dans l'ouverture du métro, comme dans un cadre, suprenante. Comme on peut le lire dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, « le spectateur a une attente normative, mais espère être surpris par cette proposition » (p64), et c'est pour nous ce mot de « normatif » qui va être bousculé, puisque les normes habituelles sont complètement changées.

Donc, l'effet de surprise dans le spectacle a un rôle d'emprise sur le spectateur, mobilisant à la fois une certaine tension, différentes émotions et sa mémoire photographique. Le moment qui crée l'étonnement peut donc être comparé à un message subliminal, qui marque l'esprit.

c-la place du spectateur : au cœur. Consolider une complicité.

Finalement comme on le voit, ce monde est créé autour des spectateurs, et bien qu'on ait déjà évoqué leur ressenti dans ce spectacle, on va voir maintenant plus en détail des questions liées à leur place en tant que « spect-acteur », pour reprendre ce concept d'Augusto Boal.

³³ Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. « Le théâtre de la cruauté ». p153

Le public de la *Brecht's nacht* est ainsi complètement intégré au spectacle. Il est tout d'abord installé au centre, sur la scène habituelle, au même niveau que la baraque à frites. Il partage donc vraiment l'espace avec les comédiens, qui doivent même parfois se faufiler entre les tables. L'interaction est intéressante aussi dans la mesure où ils partagent également des éléments de décors, comme on l'a vu avec la baraque et le rideau du bonimenteur par exemple. Mais surtout, comme le public est un groupe d'habitues, tous partagent une certaine complicité qui conserve en même temps une distance, puisqu'elle se base sur le fait de « se reconnaître ». Ainsi, une grande partie du public avait déjà vu une nuit, ou en tout cas est déjà venu à l'Amphithéâtre, et reconnaît l'habituelle équipe d'accueil chantant l'« Alabama song », ou reconnaît les comédiens, et surtout, se sent complice de Michel Belletante, qui aide à cette atmosphère par ses interventions, et ses pointes d'ironie. On peut relever ici des questions propres au cabaret, telles qu'on les découvre dans le préface de *Cabaret-théâtre* de Karl Valentin³⁴ : ainsi, on voit que le public est considéré, de même que Liesl Karlstadt, comme « auxiliaire » et « victime de l'originalité » de Valentin. Cette dualité vis-à-vis du public pose les questions suivantes : qu'est-ce que l'agressivité ? Jusqu'où peut-on aller trop loin ? qui peuvent être appliquées à la nuit Brecht dans la mesure où Karl Valentin est comparé aux personnages de Brecht, et que leurs esthétiques ont des points communs mis en valeur par le metteur en scène, en adoptant cette formule cabaret. Pour les « amis de l'amphi », le trop loin n'existe pas vraiment, cependant tout le public n'est pas composé uniquement d'« amis », et on va s'interroger sur cette composition du public.

« Ensemble avec d'autres ou un avec plusieurs ? »³⁵, c'est la question que l'on va se poser pour le public de la nuit Brecht. Les auteurs responsables de cette question n'y répondent pas vraiment, sinon pour dire qu'un spectacle, c'est quelqu'un qui se sépare des autres pour être mieux entendu. Dans notre spectacle, même si l'espace ne permet pas cette distinction claire entre le public et les comédiens, ces derniers sont néanmoins clairement séparés du public par leur jeu. C'est au sein même du public qu'on peut se demander dans quel mesure il existe un groupe « public » ou bien des spectateurs isolés. Pour moi c'est d'abord un groupe, qu'on peut ici comparer à un groupe de touristes, unis par la complicité du choix d'être là, et de la découverte commune d'un événement unique, mais aussi par le fait de se retrouver dans la lumière et de ne pas pouvoir s'éclipser discrètement comme le font parfois les spectateurs mécontents, et bien sûr par le fait de manger tous ensemble.

³⁴ Ivernel, Philippe. « La force comique de Karl Valentin ».

³⁵ Biet, Christian et Triau, Christophe. *Qu'est ce que le théâtre ?* pp.63-65.

Néanmoins, le dispositif crée également des petits groupes par tables, et l'effet de masse regardant dans la même direction est atténué. Et on peut se demander si chacun est égal face aux propos tenus... rien n'est moins sûr en effet, puisque la salle compte des connaisseurs, autant que des novices, sur lesquels la prise de position du metteur n'aura pas le même effet : elle peut ainsi être contestée ou acceptée comme naturelle. En outre, cette prise de position politisée peut également provoquer différentes réactions chez les spectateurs (bien qu'on ne s'attende pas à compter des membres du front national parmi les spectateurs de l'amphithéâtre, on a conscience que tous ne peuvent pas être marxistes).



9 Choucroute! Les spectateurs vont chercher leur assiette à la baraque à frites, et en profitent pour discuter.

Mes entretiens avec quelques spectateurs ne peuvent que me confirmer que le public n'est pas un groupe homogène quant à la réception du spectacle, cependant la notion de groupe se forme dans les esprits grâce à la complicité et à la dimension de partage, créée entre autre par les temps de repas, pendant lesquels spectateurs, serveurs et artistes se cotoient et discutent. Le spectateur est ainsi replacé dans son rôle social.

Tout le spectacle stimule donc l'imagination des spectateurs en se présentant comme un monde nouveau dans lequel le spectateur est physiquement enfermé (portes fermées, sens captivés, etc), mais moralement libéré (« Tout est permis ! »).

Conclusion

Ce qu'on peut d'abord conclure, c'est que la création de l'espace se fait à la fois par le décor, par les différents niveaux de scènes, par la lumière et par la musique, qui sont, contrairement à de plus grosses productions, pensés ensemble. Ainsi, comme l'écrit Craig : « Une œuvre d'art ne peut être créée si elle n'est dirigée par une pensée unique »³⁶. Dans notre cas, la pensée du metteur en scène s'accorde avec le créateur lumière, le régisseur, etc, et c'est ainsi qu'elle conserve une cohérence forte. Et puis, tous ces éléments donnent une forme de réalité à l'espace, qui se transforme en la dangereuse Mahagonny, mais mettent d'autre part en valeur la construction du spectacle, dont les grandes lignes sont révélées au public.

Dans cette même partie « Ensemble avec d'autres ou un parmi plusieurs ? »³⁷, les auteurs expliquent que le théâtre doit « dévoiler ce qui est caché » afin de permettre aux spectateurs de voir « autre chose » et « autrement » que ce qui est en dehors du théâtre. En créant une nouvelle « ville », le metteur en scène propose donc cet « autre », qui permettra de faire référence à ce qui est hors du théâtre et d'impliquer ainsi le spectateur sur la durée.

³⁶ *De l'art du théâtre*. « De certaines tendances fâcheuses du théâtre moderne ». p109.

³⁷ Biet et Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?*

III- Un spectacle qui dessine en creux le portrait d'un homme et d'un auteur, et qui montre son impact sur son époque et sur la notre.

Dans cette partie nous allons revenir sur le sujet central du spectacle, Bertolt Brecht, et voir que chaque élément du spectacle participe à un portrait nuancé du dramaturge allemand, dont les choix politiques, esthétiques et moraux ont marqué une époque.

Je décrirai donc comment les choix de textes et de mise en scène fabriquent l'image que le spectacle renvoie de Brecht, à travers des moments phares tel que son procès aux Etats-Unis, et j'interrogerai la signification de cette forme cabaret en parallèle avec certains écrits théoriques de l'auteur. Et puis on verra comment, dans un contexte de changement politique, et de passage de direction, Michel Belletante développe Brecht pour évoquer sa situation.

1- L'attrait pour le biographique : vie de Brecht racontée.

On retrouve en effet beaucoup d'éléments pour guider le spectateur dans la biographie et bibliographie de Brecht : le journal, les interventions du metteur en scène, les titres projetés, l'importance de la chronologie, etc, et on peut se demander si cela réussit à montrer les côtés obscurs de Brecht, ou si on ne risque pas une mise à plat de sa vie.

a-pédagogie

La pédagogie dans le spectacle est un axe important comme on a déjà pu l'évoquer, et on peut voir qu'en effet ce qui plait au public, c'est qu'on lui prenne la main pour lui expliquer qui était Brecht, ce que veut dire ce qu'il a écrit, etc. Dans une certaine mesure, la *Brecht's nacht* répond à ces attentes, et c'est ce qu'on va voir à présent, en gardant pour plus tard certaines subtilités que présentent le spectacle, et Brecht.

C'est tout d'abord intéressant de voir le public lire consciencieusement sa feuille de salle dans un spectacle « classique », alors avec sa feuille de journal, on peut dire qu'il est

comblé. En effet, le *Brecht's nacht zeitung* propose une vision relativement large de l'auteur et du spectacle. On peut voir quelques aspects de cela, avec d'abord le sommaire du spectacle, qui fournit à la fois les dates des œuvres, une petite citation de chaque œuvre, et petit plus, les mots allemands pour les étapes du repas. Tous ces détails participent à la fois à l'apprentissage et à l'impression d'être intégré dans le spectacle, qui capte l'attention du public. La biographie de Brecht me semble intéressante aussi dans la mesure où elle donne une idée de sa vie, qui va être précisée pendant le spectacle. Et puis, même une lecture en diagonale se révèle éclairante :

« Né dans une famille bourgeoise... en 1918 à vingt ans, il est mobilisé à la fin de la Première Guerre mondiale comme infirmier...L'Opéra de quat'sous, un des plus grands succès théâtraux de la république de Weimar qui lui assure la renommée... Il épouse Hélène Weigel, lit Marx...En 1935 le régime nazi déchoit Brecht de sa nationalité allemande...Chassé des Etats-Unis en 1947 en raison du maccarthysme...Il fonde avec sa femme le Berliner Ensemble où il exprime ses prises de positions socialistes...Il obtient le prix Staline international pour la paix en 1955 et meurt à Berlin, un an plus tard d'un infarctus. »³⁸

Au dos, on peut parcourir une liste non exhaustive de ses œuvres, quelques définitions et précisions esthétiques. Et puis l'extrait du poème « Du pauvre B.B. » me paraît un point important car c'est un poème très connu qui dévoile d'une part la vulnérabilité de Brecht, devenant B.B, mais aussi une sombre prédiction pour l'avenir. « Miroir de soi » comme le décrit John Fuegi (p.132), ce poème en apprend beaucoup sur l'homme. Il est ici coupé, et bien que ce choix ait été fait à cause de la place qu'aurait occupé le poème entier, on voit là aussi une prise de position du metteur en scène qui ne montre au public que ce qu'il veut vraiment ; comme le soulignent bien ces trois vers extraits du journal :

« Le jour où tremblera la terre
J'espère seulement ne pas abandonner
Mes Havanes ni les trouver trop amères. »

Ce poème clôt en outre le spectacle, il a donc une place marquante. Selon une formule de Benjamin : « Celui qui a lu ce poème a traversé le poète comme un portail »³⁹, néanmoins la question de savoir si on l'a traversé et compris, ou traversé et effleuré, demeure. Et puis,

³⁸ Annexe 3 : *Brecht's nacht zeitung*

³⁹ *Ecrits sur Brecht*. Chapitre 8 : « commentaire des poèmes ».

la dimension pédagogique joue son rôle longtemps puisque tous les spectateurs qui ont gardé leur journal pourront se remémorer plus longtemps le spectacle, et peut être essayer de répondre à cette question.

Et puis, les adresses directes au public, qu'on retrouve dans les titres qui sont projetés mais surtout dans les interventions de metteur en scène, le place en situation d'élève à qui on apprend quelque chose. Si on prend l'exemple de *Sainte Jeanne des Abattoirs*, on peut voir qu'en introduisant la scène, le metteur en scène implique le public en jouant sur la complicité qui se crée entre les gens se trouvant devant la même difficulté de compréhension : ici la bourse, qu'il affirme avoir toujours été aussi compliquée à comprendre, pour « nous » comme pour Brecht. Il donne ainsi la sensation qu'on est d'emblée d'accord avec ce que signifie la scène, et que cette scène s'adresse bien à nous, public de l'Amphithéâtre en 2010. Les interventions regorgent en effet d'astuces pédagogiques, tel que faire appel à la complicité ou souligner un élément intrigant sans aller au bout de sa résolution, ou encore utiliser la force de l'horizon d'attente.

On se rend donc bien compte d'un souci de donner envie aux spectateurs de découvrir Brecht, mais pas par n'importe quel moyen, sinon par une complicité basée sur la présentation subjective et non exhaustive, mais intrigante et englobante, de l'auteur.

b-approche historique et politique

Le contexte politique allemand des années 1930-1950 est bien connu, néanmoins le regard de Brecht est intéressant, surtout lorsque l'on souligne en même temps toute son ambiguïté. Ainsi Benjamin souligne que passer sous silence les dangers, les ambiguïtés politiques et le plagiat barre l'accès à sa création⁴⁰. C'est intéressant de voir que la réception d'un auteur allemand en France passe par la distinction entre les « bons » allemands et les autres. Comme l'explique Daniel Mortier, dans les années cinquante, Brecht est d'abord rejeté par les français, puis classé au rang des grands écrivains grâce à une revue qui met en valeur son exil, qu'elle compare à celui de Büchner ou de Marx⁴¹. Le choix de montrer des extraits de *Grand peur et Misère du IIIème Reich* ou de *la Résistible ascension d'Arturo Ui* est une façon de montrer de façon claire la non appartenance de Brecht au parti nazi. Ce moment du spectacle laisse en outre une place au récit de l'exil

⁴⁰ *Essai sur Brecht*. « Bert Brecht ».

⁴¹ *Celui qui dit oui, celui qui dit non*. « rompre le silence ». p28.

lors d'une intervention du metteur en scène. De même la biographie du journal mais en valeur la dimension antinazi, et communiste : « lit Marx », « autodafé », « unir l'intelligentsia antifasciste », « film antinazi », etc. Bien que nous ayons toujours besoin de présenter Brecht comme un « gentil », l'image donnée par Michel Belletante est très différente de celle qu'on donnait dans les années cinquante. En effet, Daniel Mortier montre également que les français le préféraient antimilitariste qu'antinazi afin d'éloigner l'image du communisme et de répondre mieux à des ombres toujours présentes. La *Brecht's nacht* quant à elle s'attache à rendre les réels sentiments politiques de Brecht, mais en tirant également ses propos vers des considérations actuelles.

Est-ce seulement possible de rendre les réels sentiments politiques de Brecht ? Pour illustrer l'ambiguïté de l'homme, le metteur en scène a choisi de mettre en valeur son côté « matois » dans son procès par le maccarthysme. Ainsi, cet épisode est montré de façon réaliste (« ce n'est pas gênant que les acteurs aient le texte à la main puisque ça fait partie du processus de réalisme.» Ax4), il donne l'impression d'être objectif, alors même qu'une grande partie a été coupée. Cette phrase du metteur en scène illustre bien le procédé : « Pour Brecht c'est plus facile parce que ce qu'on a choisit de lui faire dire dessine assez bien le côté matois du personnage et c'est ça le principal de ce que je voulais faire ressortir » (Ax4). On peut voir la ruse de l'auteur en particulier dans ce passage où Stripling, le procureur chargé des interrogatoires, lui parle de sa pièce *La Décision* : il certifie d'abord que son texte rejoint la tradition chinoise, mais parle ensuite de la lutte contre Hitler, tout en affirmant que la pièce n'a pas de rapport avec l'Allemagne. Il joue également beaucoup avec les modalisateurs (« je crois que j'en suis sûr ») et les questions de traduction (« je ne comprend pas la question ») et il manie bien l'ironie (« Je ne crois pas que l'on puisse de nos jours écrire des pièces intelligentes sans avoir étudié ces textes » -à propos de Marx). On peut lire dans son journal de travail, à la date du 30 octobre 1947⁴², une certaine fierté, où il affirme de nouveau avoir répondu la vérité en disant ne pas être membre du parti communiste, et résume le passage concernant *La Décision*. Il se vante enfin de s'en être bien mieux sorti que ses prédécesseurs à la barre qui avaient refusé de répondre aux questions, et d'entendre des extraits de son interrogatoire à la radio. Ainsi, les spectateurs de la *Brecht's nacht* prennent conscience par eux-mêmes de la capacité de manipulation de Brecht, et cela me semble très important dans ce spectacle, où on leur demande de rester critiques.

⁴² *Journal de travail 1938-1955*. p453.

Cependant, il me semble que le metteur en scène aurait pu aller plus loin dans sa façon d'envisager le portrait de Brecht, bien qu'une abondance de nuances ne risque de perdre le spectateurs. En fait, on verra plus tard ce que signifient ces choix, et on va pour le moment essayer de montrer comment John Fuegi s'attaque à une autre facette de Brecht, c'est-à-dire ses trahisons envers ceux qui l'ont aidé, en particulier ses maîtresses, et l'équivoque de ses engagements politiques. L'œuvre de Fuegi vient en effet démystifier l'image de Brecht engagé, or c'est exactement le contraire que la *Brecht's nacht* veut réaliser : montrer au public que Brecht n'est pas qu'un sombre dramaturge allemand, et qu'il a agit sur son époque. Ainsi, on peut voir que dans son désir d'éclairer le public, le metteur en scène doit faire des choix qui cachent une partie de la polémique. Pour donner des exemples de ce que le public n'imagine pas en sortant du spectacle, on peut voir par exemple, pour illustrer l'ambivalence politique, que dans le chapitre 17, Fuegi raconte que, contrairement à Piscator qui s'était rebellé en signe de soutien aux artistes juifs, Brecht côtoie l'élite de la Weimar, dont Goebbels. Mais surtout, tout le livre s'attache à montrer que le talent des maîtresses de Brecht a été complètement occulté par lui, de même que les droits financiers, contrés par ses descendants. Il donne par exemple le cas de Elisabeth Hauptmann, qui s'était chargée de publier les œuvres complètes de Brecht, en contrat avec Kiepenheuer Verlag, dans lesquelles elle apparaissait au même niveau que lui, pour *l'Opéra de quat'sous* en particulier. Néanmoins, Brecht fit ensuite imprimer son nom comme une collaboratrice, ce qui est maintenant devenu une habitude (dans l'édition de l'Arche, on la retrouve aux cotés de Weill, sur la même page que les personnages).

Le spectacle joue un rôle de faire-valoir de Brecht en évoquant également le contexte politique et historique dans lequel il évolue, ce qui permet aussi de rappeler au public certains aspects de cette époque. Bien entendu, il ne rend pas toutes les polémiques sur le rôle de Brecht, mais en fait cependant découvrir de nombreuses et intéressantes facettes.

c-question de mœurs

Comme on l'a vu, la réception de Brecht en France s'est tout d'abord améliorée parce qu'il était un « bon » allemand. Néanmoins, le public le voit toujours comme un homme très austère, ce à quoi essaie de remédier le metteur en scène. Et tout d'abord, il évoque les femmes qui ont marqué la vie de Brecht : Helene Weigel, sa femme, Elisabeth Hauptmann,

Margarete Steffin, et Ruth Berlau, ses principales maîtresses, et Mari Hold sa gouvernante, dont certaines sont devenues amies, comme Weigel et Berlau par exemple. On peut voir que c'est le côté « people » que le metteur en scène évoque en parlant de ces femmes : montrer au public que Brecht était un séducteur qui ne se gênait pas pour partager son temps entre sa femme, sa maîtresse, et quelques autres femmes. Anecdote amusante : on apprend dans *Brecht et cie* de Fuegi, que Brecht distribuait des reproductions de son buste à ses maîtresses afin qu'elles continuent de penser à lui lorsqu'il partait pendant longtemps. Et puis, la présence des prostituées et du bordel pendant tout le spectacle vient souligner cette importance des femmes et de la sexualité.

Ce qu'on peut voir ensuite, c'est que, bien que de nombreux spectateurs aient trouvé ce choix étrange, le metteur en scène a choisi d'achever le spectacle avec les poèmes du recueil *De la séduction des anges*. Cette partie de l'œuvre de Brecht est en effet très peu connue, et elle illustre chez lui un certain niveau de dépravation et de provocation. Et pourtant ces poèmes sont considérés comme érotiques et didactiques. On peut voir en effet que nombre de ces poèmes sont écrits sous forme de conseil, et que c'est en partie en cela qu'ils sont « didactiques », car ils présentent la réalité parfois de façon parodique, parfois de façon plus lucide et pessimiste, comme le souligne Louis-Charles Sirjacq dans son introduction⁴³. Cette dimension parodique et didactique se retrouve par exemple dans le poème « Conseil d'une vieille pute à une jeune », repris dans le spectacle par les comédiennes dans leur tenue de prostituées, et s'adressant au public :

« Soupire, une fois qu'il est dedans : « Vous en avez une grosse »

Et dès qu'il jouit, vite sussure-lui : « Je jouis ! »

Car les jeunes autant que les vieux

Tu ne dois jamais les quitter des yeux »⁴⁴.

⁴³ Brecht, Bertolt. *De la séduction des anges*. p7-8.

⁴⁴ Id. p41



10 Cabaret littéraire. (répétition générale).

La mise en scène de la lecture de ces poèmes veut se rapprocher d'un réalisme qui montre la jeunesse intellectuelle se regroupant pour bavarder et lire des écrits, et en même temps les comédiens ont gardé des costumes du spectacle, ce qui dans ce cas est aussi intéressant du point de vue didactique. On peut voir également par exemple le poème éponyme, qui est déclamé en entier, de façon romantique, ce qui crée un décalage avec certains vers crus, et provoque le rire de certains spectateurs, un sourire gêné d'autres. Enfin, on peut voir que Brecht se livre aussi aux formes courtes et percutantes, qui sont particulièrement ironiques grâce aux côtés non-dits et pourtant très triviales, comme le montre ce quatrain :

« Viens, petite, laisse toi bourrer
C'est bon pour ta santé.
Le nichon grossit
Le ventre s'arrondit. »⁴⁵

⁴⁵ Id. p26.

Cette mise en valeur des mœurs légères a pour but de rendre Brecht plus « sympathique » et moins austère, et d'ouvrir ainsi le regard qu'on peut porter sur le reste de son œuvre, en l'inscrivant dans un tout complet et varié.

Le spectacle s'attache donc à expliquer, au travers des interventions, du journal et de tous ces éléments qu'on a vu, ce qu'était la vie de Brecht. Loin d'être une mise à plat, ces explications sont liées aux extraits d'œuvres, aux citations et au procès. Ainsi le spectateur a l'occasion de se forger sa propre idée, même s'il est guidé vers une nouvelle vision, et le spectacle ne se cantonne pas au rôle biographique.

2-Les valeurs : le cabaret comme hommage ?

Afin de reprendre des valeurs importantes pour Brecht, et qui me semblent essentielles dans la *Brecht's nacht*, je parlerai ici du divertissement pur dont nous parle le *Petit Organon pour le théâtre*, que l'on peut retrouver dans le spectacle, à la fois avec les chants et avec le repas, et je soulignerai ensuite la remise en question de la distanciation. On verra dans ce cadre comment la dimension cabaret rend hommage à Brecht.

a-le divertissement est une valeur en soi

Comme on le lit dans le *Petit organon pour le théâtre* : « [l'affaire du théâtre] n'a besoin d'aucune autre justification que l'amusement, mais de celui-ci absolument » (p14), c'est une vision simplifiée, mais qui résume bien cette valeur fondamentale du théâtre pour Brecht. Et puis, cela permet de souligner que son théâtre n'est pas « quelque chose de désagréable, de morne et même d'épuisant »⁴⁶ et qu'il est possible de passer au-delà de l'opposition habituelle entre apprendre et se divertir. C'est donc cela qu'il appelle le théâtre didactique, et il précise que si on ne pouvait éprouver de la joie en apprenant, le théâtre n'enseignerait pas : c'est le plaisir qui prime. Brecht conclut cette explication avec la phrase suivante : « Même lorsqu'il est didactique, le théâtre reste le théâtre, et s'il s'agit d'un bon théâtre, il ne peut être que récréatif ».

⁴⁶ *Ecrits sur le théâtre*. « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? ». p113.

Ainsi, la nuit Brecht semble vraiment correspondre à cette valeur. D'une part le spectacle fait preuve de pédagogie et enrichit le spectateur, comme nous l'avons vu, à travers une découverte de l'auteur et de son époque, et d'autre part, le divertissement y apparaît comme la dynamique principale du spectacle. C'est pourquoi il me semble qu'on peut, pour ce spectacle aussi, établir comme valeur essentielle le plaisir du public. On peut donc voir comment s'imbriquent les éléments qui forment la pièce montée finale. En premier lieu, le théâtre doit montrer au spectateur quelque chose qu'il ne voit pas hors du théâtre, et on revient en premier lieu sur l'effet de surprise, qui permet au spectateur de sortir de ce qu'il connaît, et de prendre plaisir à ce changement, ce dépaysement. De plus, ces trois représentations représentent un événement exceptionnel, et le public le sait. Ainsi, la nuit Brecht, par toute sa mise en scène, recrée une atmosphère de fête foraine (dangereuse certes) qui ravit les spectateurs. On retrouve en effet les caractéristiques d'une fête foraine, ou d'un grand cabaret aux milles numéros :

-La surenchère des personnages dont le ton est donné par Padduk et son antre aux maladies horribles, qui rappelle dès le début cette atmosphère de foire aux monstres. Ainsi, dans la lignée, Arturo Ui est représenté de façon grotesque. De façon peut être plus discrète chaque scène offre à voir des personnages annoncés par un bonimenteur : le public attend de voir surgir le « monstre » qui le fera rire ou pleurer.

-Le chant et la musique ont bien sûr une forte connotation festive, avec des chansons amusantes comme « Le chant de la vanité de l'effort humain », dans laquelle le comédien joue à apparaître derrière le piano comme un pantin, ou encore le « Duo de la jalousie », qui voit s'opposer deux comédiennes hystériques qui finissent par s'affronter de manière très stylisée en un rapprochement physique accompagné d'une ascension d'onomatopées dans les aigus.



11 Duo de la jalousie. Floriane Durin et Marianne Pommier.

-Le repas est le synonyme de la convivialité : il est un moment de détente et de partage, et caractérise une « sortie réussie ». Dans le cadre du spectacle il plonge le spectateur dans un univers germanisé avec des bretzels, une choucroute, de la bière et du pain d'épice qui mobilisent le goût et remplit le spectateur, en même temps que d'images et de sons, de saveurs.

-Le dernier élément important qui pour moi est synonyme de cabaret c'est le rire. Selon la célèbre citation de Brecht : « Un théâtre où l'on ne rit pas est un théâtre où l'on doit rire », et la mise en scène de Michel Belletante offre de nombreuses occasions de rire. Bien que le public ne réagisse pas toujours aux mêmes moments, chaque représentation était remplie de rire (pas tout le temps bien sûr, « La femme juive » par exemple, s'y prêtant difficilement). En plus des situations déjà évoquées, tel que Arturo Ui, les interventions du metteur en scène ne manquent pas de faire rire le public.

Cette valeur du divertissement me semble donc essentielle, mais à manier délicatement : en effet, ce divertissement passe aussi par le plaisir d'apprendre. Ainsi, Brecht ne laisse pas

prendre la facilité : comme le dit Michel Belletante, en voulant se moquer de l'opéra, il a créé pire, c'est-à-dire la comédie musicale. Mais ce pire vient de ce que ce genre est devenu, c'est-à-dire une usine à spectacles « émotions ». Dans *l'Opéra de quat'sous* c'est « les airs, la problématique, la façon de jouer » (Ax4) qui sont intéressants et qui permettent ce mélange de didactique et de récréatif : « c'est complètement absurde de voir, dans la prison où il y a Mackie, sa nouvelle femme, son ancienne femme, le chef de la police venir le voir, puis il s'échappe, tout d'un coup faire venir un coup de théâtre : ça c'est de l'écriture rapide et qui n'a rien à voir avec le côté conformiste et bourgeois des *Misérables* façon Hollywood ». L'anticonformisme est de mise et permet également ce mélange des objectifs : en montrant au public ce qu'il n'a pas l'habitude de voir, le spectacle lui apprend beaucoup sur ce qu'il a l'habitude de voir, et cela de façon distrayante. Cela peut être en outre rejoint par le « théâtre brut » dont parle Peter Brook⁴⁷, qui est à la fois un théâtre du plaisir, où le trivial et le grossier peuvent provoquer le rire, et à la fois un théâtre à l'énergie militante qui souligne l'engagement de l'acteur dans la pièce, et en même temps dans le monde.

b-qu'est-ce que la distanciation ?

Ce terme de distanciation a influencé de nombreux metteurs en scène et théoriciens, et créé d'aussi nombreux sujets de polémique. Michel Belletante s'attaque donc à ce sujet dans son spectacle, d'une part de façon très simple, avec la petite définition proposée par le journal :

« S'oppose à l'illusion théâtrale. Brecht demandait à ses acteurs de montrer le comédien derrière le personnage. Conscient qu'il est au théâtre, le spectateur n'est plus « happé » par l'histoire et peut garder un regard critique sur les actions qui lui sont présentées. »

On constate donc une définition très simple, mais dont nous avons pu voir qu'elle s'appliquait bien au spectacle puisque le spectateur est sans cesse « sorti » de l'histoire par les interventions du metteur en scène. Dans ces interventions justement, le metteur en scène détaille la problématique de la « distanciation », et tente d'en expliquer les nuances au public, bien qu'il ne dispose que de peu de temps pour cela. Je lui ai ensuite demandé de

⁴⁷ Peter Brook. *L'espace vide*. « Théâtre brut ».

me réexpliquer sa conception de la « distanciation », et voilà ce qu'on peut en retirer de principal :

« Pour avoir lu les propos de Brecht et avoir lu comme lui n'était pas d'accord à la fin de sa vie sur ce qu'on lui avait fait dire [...] il est impossible de penser que le comédien qui joue un personnage va se retrouver en disant « attention, là je sais que je suis quand même moi, citoyen de France, etc. » : ça ne fonctionne pas comme ça. Par contre ce qui est intéressant c'est que ça bat en brèche le côté « identification » du comédien au personnage [...] Diderot dit la même chose, et ça que je trouve intéressant : le côté soyons humble et n'oublions pas que nous ne sommes que des acteurs jouant des personnages. [...] en plus le mot allemand c'est « Verfremdung », et il n'y a pas du tout le mot « distance » dans « Verfremdung », il y a le mot « étrange », « étrangeté », « étranger ». Donc c'est de toute façon mal traduit, et ça correspond à une époque, à un endroit de la pensée intellectuelle des années soixante-soixante-dix où il fallait se décaler des spectacles populaires hauts en couleurs, premier degré etc. Il fallait proposer une réflexion de l'esprit sur ce qu'on était en train de faire. C'est aussi ça l'idéologie qu'il y a derrière, et Brecht ça il le refusait complètement, puisque contrairement à ce qu'on pense c'est un type du cabaret : il est plus proche de Karl Valentin que de Heiner Müller ! Heiner Müller ce n'est pas du tout cette matière bouillonnante de femmes nues, de boxe, de sang, de choses extrêmement premier degré qu'il y avait chez Brecht. » (Ax4)

On voit ici que le metteur en scène fait se rejoindre la distanciation et le cabaret afin de mieux expliquer la première. Pour lui, le « premier degré » dont peut faire preuve Brecht nous montre qu'on est loin de « l'intellectualisation desséchante » qu'on lui reproche parfois, comme le critique également Philippe Ivernel⁴⁸. Celui-ci explique également que le terme allemand « Verfremdungseffekt », « effet-V » serait bien plus proche de « Etrangéisation ». De même on peut lire dans *Ecrits sur le théâtre* un paragraphe très intéressant sur l'effet voulu, traduit ici par « éloignement » :

« Désormais, on ne permet plus au spectateur de se contenter d'entrer dans les personnages, de s'abandonner à des réactions affectives, sans éprouver son esprit critique (et sans tirer de ces réactions des leçons pratiques). La représentation soumet les sujets et la fable des œuvres à un processus d'éloignement. C'est cet éloignement qui permet de comprendre : dès qu'une chose « va de soi », ne renonce-t-on pas tout simplement au moindre effort de compréhension ? »⁴⁹

⁴⁸ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. « distanciation ».

⁴⁹ « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? » p112.

Le spectacle offre donc comme nous l'avons vu ces possibilités d'éloignement et d'esprit critique, tout en offrant un jeu réaliste et parfois prenant. En effet on ne peut pas non plus réduire Brecht aux masques et au refus des émotions, cela ne correspond pas totalement à un homme qui utilise une « matière bouillonnante » comme inspiration. Et on peut voir que John Fuegi⁵⁰ souligne ce paradoxe en montrant que c'est avec *Mère courage et ses enfants*, donc après la guerre, que Brecht renonce à bannir l'émotion, et comprend qu'un jeu, même froid peut provoquer l'émotion du public, et n'est pas un obstacle à sa réflexion : « Dans cette pièce, les spectateurs sont autorisés à s'identifier à Katrin ». Cela se voit également dans le *Petit Organon pour le théâtre*, où on sent ce revirement avec cette phrase : « Simplement ses propre sentiments [du comédien] ne devront jamais se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la plus entière liberté»(p48). La liberté dont parle l'auteur ouvre la possibilité pour le public d'être ému du sort de Jeanne, ou de la femme juive, ce qui ne l'empêchera pas de penser et de voir dans ces scènes des correspondances, ou des mise en lumière de l'époque actuelle. En effet avec l'effet-V le comédien représente bien la tristesse, mais ne ressent pas cette tristesse, et il revient de sa scène souriant ce qui montre au public que ce n'était qu'une imitation du réel. Et c'est par ce décalage que le public se sent d'autant plus ancré dans la réalité, ainsi, comme l'écrit Brecht, « l'œuvre d'art est d'autant plus réaliste que la maîtrise de la réalité s'y laisse plus facilement reconnaître »⁵¹.

Les valeurs du théâtre de Brecht me semblent ainsi bien représentées par le spectacle, et la problématique du divertissement et de la distanciation bien entremêlées dans cette représentation cabaret. Ainsi, même si une nuit ce n'est pas assez long pour expliquer toute la complexité du terme « distanciation », le metteur en scène se l'approprie de façon à pouvoir en rendre la substance aux spectateurs. Et ceux-ci auront beaucoup appris tout en ayant principalement pris du plaisir à assister à ces représentations.

3- Que nous dit une nuit Brecht ?

⁵⁰ *Brecht et cie*. Chap 39 : « Peut être la scène la plus forte sur le plan des émotions, de tout le théâtre du XXème siècle ». pp.614-624.

⁵¹ *Journal de travail* 1938-1955. p111.

Nous allons donc voir à présent ce que transmet vraiment cette nuit Brecht, à partir de ce qu'on a pu observer, et en s'appuyant sur ce concept si particulier de nuit, une des fiertés de l'amphithéâtre et de Théâtre et compagnie, sur l'étude d'un texte précis qui nous donnera un aperçu plus détaillé de « ce qu'on nous dit », et surtout sur l'importance du choix d'une nouvelle nuit Brecht comme dernière nuit à l'amphithéâtre, avec un intérêt particulier pour l'image de la place de l'artiste que renvoie l'auteur.

a-La signification d'une nuit.

Les nuits d'auteur existent depuis plusieurs années à l'Amphithéâtre, et on peut commencer par donner la parole à Michel Belletante concernant la signification d'un tel spectacle :

« Le principe de la nuit c'est d'essayer d'ouvrir l'auteur, or on peut l'ouvrir que s'il a eu une présence au monde et une écriture qui dépasse son écriture scénique ou ses réflexions sur la scène. Brecht comme Beaumarchais ont eu une influence sur le monde très forte. Si on prend Tchekhov ou Goldoni c'est la même chose, c'est des gens qui dans leur temps ont pris part, ont eu des prises de positions politiques, etc. » (Ax4)

On voit donc bien l'importance politique de ces nuits. En effet, Michel Belletante affirme une prise de position forte, en particulier cette saison « rouge définitivement », qui accueille des spectacles qui nous parle de Marx, de Vittorio Foa, d'Aragon, de Dario Fo... et de Brecht bien sûr. Et puis, cette saison étant la dernière on assiste également à la reprise de la nuit Racine, créée la saison dernière, dans le cadre du théâtre de répertoire. Mais la nuit Racine aussi nous parle de politique, et dans ce spectacle, le metteur en scène s'attaque tout particulièrement à montrer l'opposition entre les jésuites et les jansénistes, dont les principes religieux peuvent encore nous parler de notre temps. En effet, il souligne également l'importance de choisir des auteurs d'époques passées, plutôt que des auteurs d'aujourd'hui, dont le regard est bien trop focalisé :

« Le public, de plus en plus acculturé, a quand même besoin d'un certain nombre de points de repère, qui sont à la fois des auteurs et à la fois des époques. L'époque charnière de 1840-1848 est plus intéressante que de 1950 à nos jours ; aujourd'hui. C'est plus intéressant de la ressortir et de la resituer : « regardez ce qu'on vit ». La mise en relation est toujours plus éclairante pour le monde d'aujourd'hui que de se scalpeliser sur aujourd'hui, il me semble. » (Ax4)

On retrouve à travers cette citation l'importance de la pédagogie et de l'apprentissage. Néanmoins, les autres nuits étaient découpées en un spectacle et une nuit, ce qui apportait une dimension beaucoup plus « sérieuse » aux propos du metteur en scène, malgré les chants, le repas, etc, mais aussi une dimension peut être moins didactique aux pièces présentées. Ce découpage avait cependant l'avantage de proposer une pièce complète, ce qui est à la fois éclairant sur l'esthétique de l'auteur, et parfois de façon plus discrète, également éclairant sur ses choix politiques. *La Brecht's nacht* quant à elle ne propose que des aperçus, mais c'est bien sûr ce qui fait sa particularité, et son intérêt, puisqu'elle associe d'autant plus l'œuvre à l'homme, chaque extrait trouvant une nouvelle résonance.

La nuit a donc comme double objectif de mettre en lumière un auteur classique, mais surtout de choisir une lumière adaptée, et de permettre au metteur en scène d'exprimer ainsi un point de vue sur notre époque et nos prises de positions politiques, ne cachant pas sa propre ferveur communiste.

b-analyse de *La Croix Blanche* .

Je me propose ici d'effectuer un commentaire précis de cette scène afin de donner un exemple bien précis de ce que veut dire le metteur en scène. Cette scène en particulier me semble intéressante car elle est une œuvre à part entière, et est restituée de façon, si ce n'est intégrale, bien complète ; et elle est en outre tirée d'une œuvre majeure de Brecht. Pour résumer, ce tableau de *Grand-Peur et Misère du IIIème Reich* dépeint une cuisine bourgeoise dans laquelle des employés discutent avec un S.A, fiancé avec la femme de chambre. Sans certitude, des tensions semblent se créer entre le S.A et le frère de la cuisinière, mais demeurent sous-jacentes. Le S.A se décide même à montrer un « truc » pour repérer les protestataires. Une fois seuls, le ton monte également entre les fiancés, et la scène se termine dans un climat de peur et de méfiance. Cette scène a donc une trame complexe, et elle est vraiment prenante pour le public. On peut noter ici cette réflexion du metteur en scène à propos de cette histoire :

« Je trouve que cette scène est magnifiquement construite de manière dramaturgique, sur le plan du propos elle m'intéresse moins, au sens où l'histoire de la croix etc. ce n'est pas très intéressant. Par contre ce qui l'est c'est comment des gens – et ça, ça me paraît intéressant parce que c'est aujourd'hui- comment des gens qui veulent en piéger d' autres trouvent le moyen de le faire avec la

meilleure conscience possible, et arrivent à piéger finalement des pauvres gens, et c'est un piège qui fonctionne au-delà de ce que les gens ont réellement à se reprocher : on les provoque, on les provoque, alors ils disent des choses un peu plus fort qu'ils ne l'auraient fait normalement, et paf on les cartonne derrière. Et ça je pense que c'est quelque chose qui dans un Etat totalitaire, ou dans Etat politiquement correct, fonctionne de la même façon. » (Ax4)

Il me semble en effet que la question du piège et de la provocation est au cœur de cette scène, que je voudrais analyser de manière plus détaillée selon les questions suivantes : comment s'installe la peur ? Comment s'interprète le double jeu de certains personnages ? Et enfin, pour quoi laisser un doute ?

Dans cette scène, une tension s'installe petit à petit. On évolue ainsi d'une discussion sympathique, à gênée, puis à une dispute. Ainsi, le premier dialogue entre les fiancés montre le côté rustre du S.A : « toujours d'attaque pour bourrer le canon à saucisses »(13)⁵², mais également son côté serviable : « Qu'est-ce que vous vous esquintez avec ça ? Laissez c'est mon affaire »(14), et d'autre part l'enthousiasme des deux femmes : « Tu n'as vraiment qu'une demi-heure ? »(12), « Vous êtes bien aimable »(14), etc. Néanmoins, dès l'entrée de l'ouvrier, le frère de la cuisinière, le S.A devient méfiant : « Qu'est ce que c'est que ce type ? »(15), tout en continuant à rire. Et puis la tension monte entre les deux hommes : « le regardant fixement d'un air de défi »(16). Pendant la démonstration du S.A, des camps se dessinent, et cela augmente la tension entre les personnages : ainsi, l'ouvrier et le chauffeur semblent complices (« avec un clin d'œil au chauffeur »p19), mais la cuisinière ne s'aperçoit de rien et déclare : « Les marxistes, on finira par les dénicher tous »(19), en se penchant entre les deux hommes. Ainsi, quand à la fin le S.A s'exclame : « Eh bien, vous n'avez pas l'air enthousiastes »(25) , un soupçon plane sur chaque personnage. Ce qui est néanmoins intéressant, c'est de voir que toute la partie de la démonstration ne participe pas à cette ambiance de tension puisque que chaque personnage joue un autre rôle. Ainsi, cette grande coupe (de « Bon alors je dis : « La bande des S.A... » » à « pas moyen, rien à faire avec moi »p19-24) effectuée par le metteur en scène ne modifie pas l'ambiance de la scène. Ensuite, la dispute du couple révèle la brutalité du S.A : « Nous n'avons peut-être rejeté les juifs de la vie nationale que pour nous faire exploiter par nos propres camarades ? »(30), et éveille la peur chez la femme de chambre, qui va à son tour éveiller les soupçons du public : « Minna, est-ce que vous pouvez aller trouver votre frère et lui expliquer qu'il fasse très attention à lui »(31). Ce

⁵² Dans cette partie toutes les citation sont de la scène 3 de GP (pp.12-31), je ne donnerai que les pages.

personnage est en effet le pivot de l'histoire car elle agit comme une loupe sur le comportement de son fiancé grâce à sa naïveté. C'est intéressant de noter ici l'importance d'un personnage féminin, néanmoins discrédité par sa simplicité. Brecht lui a même donné la parole dans un poème, « La Croix blanche »⁵³.



12 La Croix blanche. L'arrivée du S.A provoque la joie des deux domestiques. Lucile Jourdan, Marianne Pommier et Moïse Poisson.

Ainsi, les femmes sont montrées comme étant des personnages francs, néanmoins ce n'est pas le cas des trois hommes, dont le double jeu se manifeste différemment : ainsi si chacun d'entre eux était une figure de style, on pourrait dire que le chauffeur est une litote, l'ouvrier une antiphrase et le S.A un anathorisme (c'est-à-dire une figure de contre-définition, d'autocorrection). Cela s'explique par le fait que chacun joue double jeu. Le chauffeur a choisi comme méthode d'en dire le moins possible, comme le montre cette réplique récurrente : « Plaît-il ? Tout à fait. », et pourtant, il rit au coup de l'ouvrier avec la bière. L'ouvrier joue plus la provocation, et ne cesse de retourner sa veste selon le danger, on finit donc par ne plus savoir si ce qu'il dit est vrai ou ironique. : « *L'ouvrier, préférant faire marche arrière : surtout ne prenez pas ça en mauvaise part !* »(17), en outre, le jeu

⁵³ Annexe 6 : Brecht, Bertolt. « La Croix blanche ». *Poèmes tome 9 (1913-1956)*. Paris, L'Arche, 2000. 248p.

avec le S.A complique encore plus son personnage, et on ne sait plus exactement à quel moment il joue ou il est sincère. Le S.A donne sans cesse l'impression d'en dire trop, et se reprend souvent, comme on le voit en particulier avec sa destination qu'il ne veut pas laisser voir, mais qu'il mentionne à plusieurs reprises : Reinickendorf. Et quand il joue son propre rôle avec l'ouvrier, il doit souvent revenir sur ses paroles pour préciser si elles sont dans le cadre du jeu, ou de l'explication. Ces doubles jeux sont très intéressants du point de vue dramaturgique, puisqu'ils permettent une adaptation subtile du texte au jeu, qui doit être à la fois assez clair pour le public, mais rester en même temps ambigu. Ce qu'on peut noter dans le spectacle, c'est que la connivence et l'ironie contenue des deux personnages communistes sont mises en valeur, en particulier par des regards, à la fois complices et intelligents. Ainsi, les spectateurs doivent faire fonctionner à la fois leur esprit critique et leur imagination. Cela se voit donc dans le jeu des deux hommes, qui doit être décrypté une première fois par le metteur en scène et les comédiens, et une deuxième fois par les spectateurs. On comprend donc qu'on ne peut pas compter sur une précision exacte des propos, que chacun les interprète comme il les entend. L'apogée de ce doute se trouve dans la chute. Annoncée par la dispute, dans laquelle le S.A joue encore un double jeu, entre accusation : « Mais oui c'est ça, vous n'avez pas confiance dans l'Etat national-socialiste. Je m'en rends compte aux propos qu'on tient ici dans cette cuisine » (29) et douceur (en lui frappant l'épaule) : « Alors, tu fais encore confiance à ton Théo ? »(31) ; la chute laisse planer un doute terrible, quand la femme de chambre dit à la cuisinière : « Je voudrais vous demander de regarder sur mon épaule s'il n'y a pas une croix blanche »(31). On peut ici faire le parallèle avec le poème, qui, même s'il est raconté au passé et à la première personne, ne révèle pas de conclusion :

« Pour m'apaiser,
Il m'a en même temps mis la main sur l'épaule.
je me suis enfuie épouvantée. A la maison,
J'ai regardé mon dos dans la glace pour voir
S'il n'y avait pas une croix blanche. » (Annexe 2)

Dans la mise en scène, il faut se demander si le SA a vraiment marqué sa petite amie d'une croix blanche, et si on le montre ou pas. Michel Belletante a décidé de ne pas le montrer, néanmoins, au moment où la lumière s'éteint, et où la cuisinière va regarder dans le dos de la femme de chambre, on peut saisir une fugace expression d'horreur. Laisser ce doute revient à rendre plus acerbes les questions sur la manipulation.



13 La Croix blanche. La tension est palpable lorsque le S.A accuse le chauffeur d'avoir bu sa bière. Les mêmes, Carl Miclet et Pierre Tarrare.

On voit donc que cette scène recèle une profusion d'éléments intéressants qui permettent de mettre en question le jeu dans le jeu, la manipulation, et enfin le rapport au public, avec ce doute que le metteur en scène décide de laisser planer, tout en prenant lui-même partie. On voit, comme le dit Mayorga à propos *Himmelweg*⁵⁴, que ce doute permet de faire vivre aux spectateurs une expérience ancrée dans le présent. Ne pas tout révéler au public est donc une technique pour lui permettre de moins s'accrocher à l'anecdotique, et de plus mettre en relation ce qu'il voit avec la situation présente. Et il me semble en effet qu'on peut trouver une résonance dans notre société de la fourberie et de la mauvaise foi de certains pour mieux piéger les plus démunis, tels que le sont parfois les intermittents par des fonctionnaires trop zélés ?

c-Brecht, artiste exilé et ambigüité politique.

⁵⁴ Mayorga, Juan. *Himmelweg*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006. 75p.

On va voir en effet que ce choix de recréer une nuit Brecht n'est pas anodin quant à la condition de l'artiste, et surtout de l'artiste engagé politiquement. C'est intéressant de voir cet effet à travers la biographie de l'auteur, mais aussi à travers certaines œuvres, et en particulier dans ce spectacle, à travers des choix à la fois dans les coupes et la mise en scène.

Pour commencer, les extraits choisis par le metteur en scène donnent à penser sur le théâtre et le métier de comédien. On le voit tout d'abord de façon détournée dans « La Croix blanche » et « La Femme juive ». Comme on vient de le voir, la scène de « La Croix blanche » contient une mise en abyme intéressante dans laquelle le jeu est synonyme de manipulation, et où le spectateur est appelé à prendre conscience de la frontière entre le jeu et la réalité. Dans « La Femme juive » également on assiste à un jeu de répétition, où on voit bien comment son monologue rejoint le dialogue qui suit, et où on peut alors faire un parallèle avec un certain aspect visionnaire de théâtre, où l'on trouve de nombreux points communs avec l'actualité. Mais la scène la plus intéressante est celle de *La Résistible ascension d'Arturo Ui* (scène 6, p55, dans l'œuvre de Brecht). En effet, il est question ici d'un acteur que Arturo Ui a fait chercher afin d'apprendre à mieux se tenir et à mieux parler. L'acteur est décrit comme « déguenillé », et « saoul », et défend les classiques, ce qui ne se fait pas : « Ne jouez pas Shakespeare quand il s'agit de jouer Ibsen ! Regardez le calendrier ! » (p56). Cela nous montre bien une vision de l'acteur qui n'est pas reconnue, avec un certain clin d'œil au thème de la dernière saison à l'Amphithéâtre, comme on peut le lire dans l'édito du journal « l'amphi » numéro 5, signé Michel Belletante : « Et puis il va falloir faire beaucoup de publicité parce que les gens aujourd'hui n'aiment plus les *classiques*. Ils disent que c'est trop élitiste et que personne n'y comprend plus rien, même s'ils n'en ont presque jamais vu ! ». Et puis, le discours que fait prononcer l'acteur à Ui est très ironique puisqu'il s'agit du discours de Marc-Antoine contre Brutus, assassin de César, où la mention du dictateur -qui avait permis aux Juifs de faire reconstruire Jérusalem : « Il est vrai que César fit aimer la clémence »-, la lamentation sur les crimes de Brutus : « Ô crime ! Ô barbarie ! » (p60), sont autant de phrases qui créent un décalage quand elles sont prononcées par Arturo Ui, le « fléau » (p10). Néanmoins, la scène écrite par Brecht se termine avec cette tirade, alors que dans la *Brecht's nacht*, un élément intéressant est ajouté : en effet, lorsque l'exercice est terminé, l'acteur sort un mouchoir, et dévoile par inadvertance une étoile jaune... la scène se termine alors sur l'image des trois hommes braquant l'acteur.



14 La Résistible ascension d'Arturo Ui. Ui et Gobbola viennent d'apercevoir l'étoile jaune sur la poitrine de l'acteur. Steeve Brunet, Philippe Nesme, Carl Miclet et Gilles Najean

Cet effet est plus pertinent dans le cadre d'une volonté de montrer la persécution des comédiens, pour des raisons religieuses, ou politiques. Ainsi, les accusations envers ceux qui se servent de l'art comme de propagande, ou ceux qui empêchent les artistes de travailler à cause de leur goût pour les classiques, ou de leur penchants politiques sont bien présentes, mais de façon voilée, et même, divertissante. Comme l'écrit Brecht : « l'attitude critique envers le monde social se trouve ainsi lavée du reproche d'abstraction, de négativité, d'inesthétisme que l'esthétique dominante lui a collé sur le dos ».⁵⁵

Enfin, on peut voir un parallèle intéressant entre la situation de Théâtre et compagnie qui doit quitter l'Amphithéâtre peu après le changement de municipalité de Pont de Claix, passée de communiste à socialiste, à la situation de Brecht lorsqu'il est invité à quitter les Etats-Unis sous McCarthy, car il se trouve sur la liste noire des artistes suspectés de communisme. De même, Brecht est un exilé, et a même été longtemps apatriote, ce qui va

⁵⁵ *Journal de Travail 1938-1955*. p475.

être le cas de la compagnie jusqu'à ce qu'elle trouve une nouvelle résidence. Cette comparaison est bien sûr inégale, et un peu forte, néanmoins il semble intéressant de noter tout ces aspects pour la dernière nuit de Théâtre et compagnie.

Ainsi toute l'image qui est renvoyée de Brecht et de ses œuvres est en effet influencée par les préoccupations propres au metteur en scène, de façon peut être plus ou moins consciente, pour lui comme pour les spectateurs, mais elle ne trahit pas l'auteur dans la mesure où ses réflexions peuvent mener aux préoccupations actuelles de Michel Belletante.

La symbolique de cette nuit est donc particulièrement ancrée dans la situation actuelle de la compagnie, mais aussi de façon plus générale dans la situation actuelle des artistes face à l'économie et la politique d'aujourd'hui. *La Brecht's nacht* nous dit donc d'une part la dureté du monde, et d'autre part la possibilité de le changer et de s'en sortir.

Conclusion

On a pu voir que le spectacle apporte vraiment de nombreux éléments nouveaux sur Brecht, qui permettent au public de s'instruire et de découvrir cet auteur et metteur en scène dans un cadre politique mais aussi plus grivois. Il n'est pourtant pas possible de saisir toutes les nuances de cet homme en une seule nuit, et, si Michel Belletante a atteint son but, certains spectateurs devraient s'intéresser seuls à cet auteur.

Et puis, Brecht permet de parler de la place du comédien, et de l'artiste en général, dans notre société. Comme on peut le lire dans la conclusion de *Qu'est-ce que le théâtre ?*: « Mais comment faire revenir le spectateur vers cet art un peu vite donné comme archaïque ? Cette question, déjà posé par Brecht, le théâtre contemporain l'a déplacé » (p921). Ainsi, même si les époques ont changé, et les méthodes aussi, il existe de nombreux points communs entre les préoccupations politiques, sociales et esthétiques de Brecht et celles d'artistes d'aujourd'hui, tels que ceux de l'Amphithéâtre.

Conclusion : Un portrait de l'insaisissable Brecht.

La *Brecht's nacht* peut donc être vue comme un immense chantier de construction qui prend fin avec l'arrivée des spectateurs dans ses murs. On a en effet pu observer comment, pendant deux semaines, chaque membre de l'équipe administrative, technique et artistique a pris part activement à la création de cette ville-piège, afin qu'elle soit prête à accueillir le public, qui par son arrivée a achevé de donner vie à Mahagonny. Les différents espaces, le jeu, la musique, tous les éléments du spectacle entrent ainsi en interaction avec le public, embarqué pour quatre heures de spectacle enrichissantes, tant du point de vue esthétique que pédagogique, car, comme l'écrit Roland Barthes à propos des représentations du Berliner Ensemble à Paris en 1954 : « ce théâtre qui se voulait engagé ne craignait pas d'être distingué »⁵⁶.

Dans la conclusion de *La Réception de Brecht en France*, Daniel Mortier accuse chaque admirateurs ou détracteurs de Brecht d'avoir transformé ses textes, et il écrit que son théâtre nous serait bien plus utile si « l'on parvenait enfin à en découvrir un mode d'emploi qui tienne compte de ce qu'ils sont réellement et non pas de ce qu'on voudrait qu'ils soient » (p307). Michel Belletante montre de ces textes ce qu'il pense important qu'on voit, néanmoins on ne peut pas dire qu'il trahit Brecht, puisqu'il permet au contraire de maintenir la valeur politique de ses œuvres, qui se perdrait si on ne les actualisait pas. L'esthétique de Brecht demande à être replacée dans un contexte pour garder de sa force. Et puis, le portrait que le spectacle dépeint de l'auteur ne peut certes pas être complet, car la nuit est courte et l'homme plein d'ambiguïtés, mais offre une nouvelle vision plus nuancée d'un dramaturge, poète et metteur en scène qu'on aurait parfois aujourd'hui tendance à ne pas vouloir écouter, car jugé trop austère.

Ainsi, à travers ce cabaret, le metteur en scène, les techniciens et les comédiens composent avec Brecht afin de créer un tout cohérent et percutant, puisque, comme l'écrit Paul Ricoeur : « composer l'intrigue, c'est faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique »⁵⁷. Cette phrase illustre bien le travail de création de la nuit, qui assemble des briques afin de former un ensemble grandiose. Ces nombreux composants font en effet surgir une esquisse de portrait qui par ses imperfections ouvre de nouvelles voies de réflexion pour un public à la fois

⁵⁶ Barthes, Roland. « La révolution brechtienne ». *Théâtre Populaire*.

⁵⁷ Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Tome1. Paris, Seuil, 1991. p69.

embarqué, fasciné et secoué. Le metteur en scène propose donc des murs solides, mais ouverts de nombreuses fenêtres, mélangeant ainsi une présence et une identité forte, mais aussi une liberté pour les spectateurs d'aller voir au-delà.

Bibliographie

1-Oeuvres littéraires

a-Bertolt Brecht

Brecht, Bertolt. *Dialogues d'exilés*. 1940. Paris, L'Arche, 1998. 142p.

Brecht, Bertolt. *Grandeur et décadence de la ville de Mahagony*. 1930. Paris, L'Arche, 1983. 74p.

Brecht, Bertolt. *Grand-Peur et misère du IIIème Reich*. 1938. Paris, L'Arche, 1996. 100p.

Brecht, Bertolt. *Lux in tenebris*. 1919. Paris, L'Arche, 1983. 96p.

Brecht, Bertolt. *Maître Puntila et son Valet Matti*. 1940. Paris, L'Arche, 2003. 97p.

Brecht, Bertolt. *L'Opéra de quat'sous*. 1928. Paris, L'Arche, 1997. 95p.

Brecht, Bertolt. *La Résistible ascension d'Arturo Ui*. 1941. Paris, L'Arche, 1983. 110p.

Brecht, Bertolt. *Sainte Jeanne des Abattoirs*. 1930. Paris, L'Arche, 1983. 120p.

Brecht, Bertolt. *De la séduction des anges*. 1917-1940. Paris, L'Arche, 1996. 85p.

Brecht, Bertolt. *Poèmes 9*. 1913-1956. Paris, L'Arche, 1968. 246p.

b-auteurs influents

Valentin, Karl. *Cabaret satirique*. Cachan, Dramaturgie, 1981. 225p.

2-Ouvrages théoriques

a-ouvrages généraux

Biet, Christian et Triau, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?*. Saint-Armand, éditions Gallimard, 2006. 1050p.

Corvin, Michel (sous la direction de). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Bordas, 2008. 1580p.

b-écrits théoriques de Brecht

Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1963. 363p.

Brecht, Bertolt. *Journal de travail*. Paris, L'Arche, 1972. 661p.

Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. 1949. Paris, L'Arche, 2008. 87p.

c-écrits critiques sur Brecht

Barthes, Roland. « La révolution brechtienne ». *Théâtre Populaire*. 1955, n°15.

Benjamin, Walter. *Essai sur Brecht*. Paris, La Fabrique, 2003. 254p.

Fuegi, John. *Brecht et cie*. Editions Fayard, 1994. 876p.

Morel Jean-Pierre (à l'initiative de). « Brecht entre théâtre et théorie ». *Revue de littérature comparée*. 2004, n°310, 248p.

Mortier, Daniel. *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France*. Paris, Champion, 1986. 314p.

Pätzold, Brigitte. « Atteindre l'œuvre en visant l'homme. Bertolt Brecht face à ses diffamateurs ». *Le Monde diplomatique*. Février 1998. p.28.

d-écrits critiques sur la mise en scène

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964. 251p.

Becq de Fouquières, Louis. *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*. Marseille, édition Entre/vues, 1998. 286p.

Boal, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*. Paris, La découverte, 1996. 207p.

Brook, Peter. *L'espace vide*. Paris, Le Seuil, 2001. 181p.

Craig, Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris, Lieutier, 1940. 196p.

Jomaron, Jacqueline. *La mise en scène contemporaine 2; 1914-1940*. Bruxelles, La renaissance du livre, 1981. 124p.

Oliva, César et Torres Monreal, Francisco. *Historia basica del arte escénico*. Madrid, Catedra, 1990. 521p.

e-écrits critiques spécifiques (musique, cabaret)

Bertier, Philippe et Ringger, Kurt (textes recueillis par). *Littérature et Opéra*. Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1987. 181p.

Huynh Pascal. *Kurt Weill ou la conquête des masses*. Paris, Actes sud, 2000. 459p.

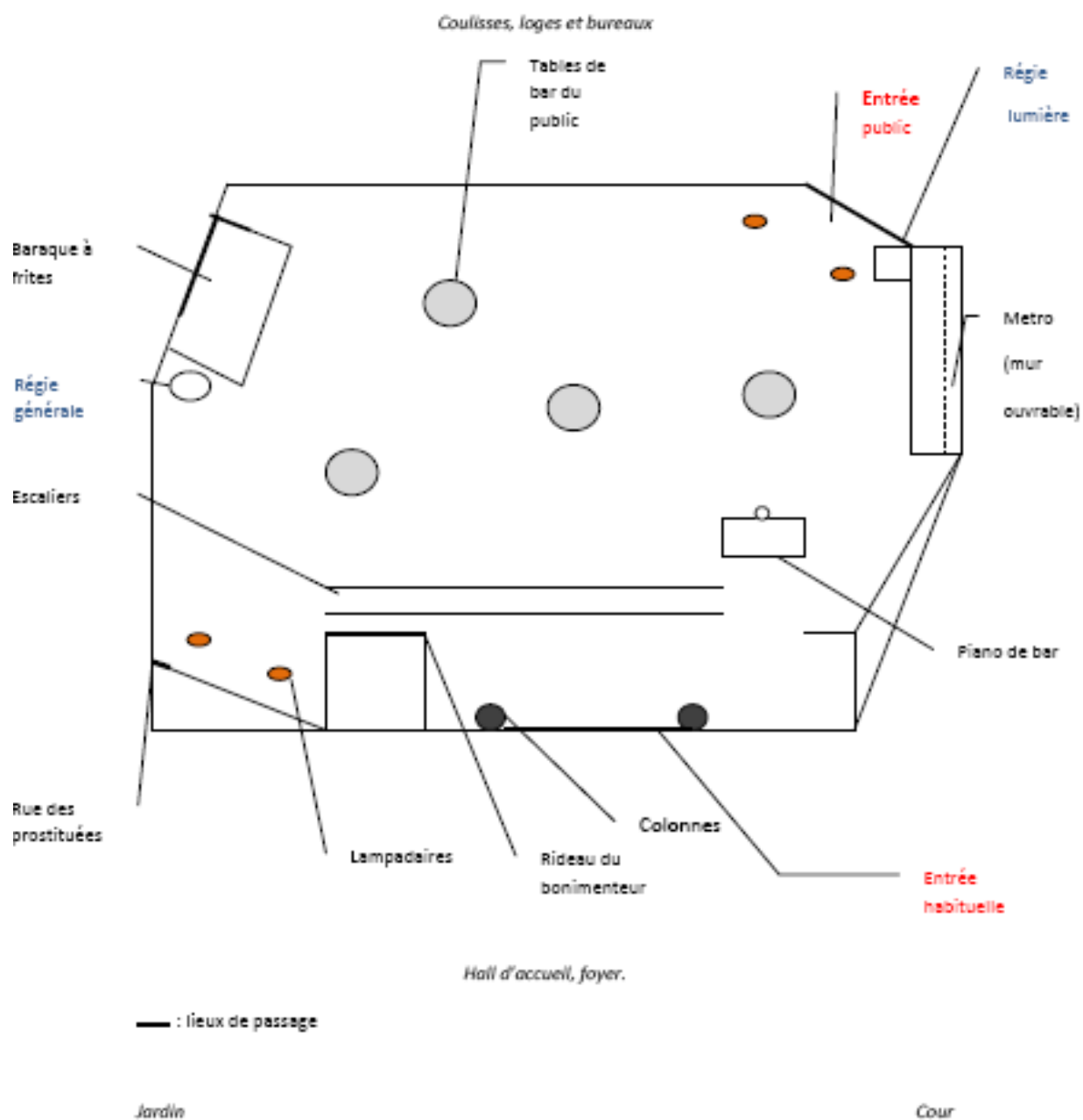
Latour, Geneviève. *Le cabaret théâtre 1945-1965*. Paris, Bibliothèque historique de Paris, 1996. 165p.

Sommaire des annexes

1 : Schéma de la scène.....	78
2 : Déroulé du spectacle	79
3 : Journal Brecht's nacht zeitung.....	82
4 : Entretien avec Michel Belletante	83
5 : Questionnaire spectateurs.....	88
6: Poème de « La Croix blanche »	89
7 : Plaquette.....	90
8 : Affiches	91
9 : Autres photos du spectacle.....	92

Annexe 1 : schéma de la scène

Schéma :
SCENE BRECHT'S NACHT



Annexe 2 : Déroulé du spectacle

roulé final

1

19h

DEHORS :

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (1930)

Arrivée camion avec Carl, Steeve, Moïse
Fondation de la ville de Mahagonny.
Sur le parking arrive un gros camion en mauvais état.

Le fanion rouge de Mahagonny monte lentement le long de la porte.

Le rideau de fer se lève, les 3 porte flingue et 3 personnes accueillent le public, le fouille et le débarrasse de son vestiaire (3 personnes au début au vestiaire puis une seule qui restera). On donne des tickets de vestiaires.

ENTREE PUBLIC sur le plateau. 1 personne plus Michel B + Carl, + Moïse + Steeve placent les gens 4 par 4 aux tables. Sur les tables des bretzels, 4 verres, une carafe d'eau et un pot de vin blanc. Carl, Moïse, Steeve adossé à la baraque a frites, rideau fermé. Jo est au bar et joue piano bar (chapeau melon et bretelles) ou MUSIQUE (Entertainment)

Tous les acteurs sont sur le plateau et saluent le public

Alabama Song.

1^{er} couplet en place.

2^{ème} couplet les filles se rassemblent sur le podium et les garçons les y rejoignent.

Carl, Moïse et Steeve reprennent le public en main :

Et maintenant, Mesdames et Messieurs, que vous êtes bien installés, rappelez-vous la devise de Mahagonny : ici tout est permis !

Lucile : Sauf manquer d'argent

Carl : Voici d'ailleurs les clauses du contrat !

On chante la chanson premièrement. Avec le public ?

Rester en place tous

Musique de fête foraine.

Steeve et Michel B : Allez les filles au boulot, et pour vous mesdames, Messieurs, à la vôtre et bretzel à volonté. Tous partent

Musique de fête foraine.

19h30

Lux in tenebris (1919)

Lucile, Philippe et Renaud *disparaissent.*

Michel B au piano : fin lux et annonce chansons

LA BALLADE DE L'ESCLAVAGE DES SENS

Cri d'une fille

NANA'S LIED (Marianne)

Michel B : Et le duo mac et fille

EN CE TEMPS LA (Philippe et Léo)

Marianne interpelle Flo : Et toi là-bas, c'est pas bientôt fini ton manège... pour qui tu te prends ?

Flo : Pour ce que je suis : la plus belle !

DUO DE LA JALOUSIE (Flo, Marianne)

BALLADE DE MACKIE (Tous)

Michel B au piano: Annonce Ste Jeanne

Musique de la bourse qui commence à monter

Gigantesque effondrement des cours à la Bourse !

Ventes d'actions massives. Slift, anciennement Mauler, entraîne dans sa chute les cours de tout le trust de la viande !...

Sainte Jeanne des Abattoirs (1931)

On apporte la soupe

Fin Jeanne, Hosannah ! ... All You need is love

Michel B dans la baraque : Annonce de la soupe

LA SOUPE

On sert la soupe

On sert les bols et les gens viennent chercher leur soupe....pendant ce temps la musique de *All You need* continue...

(Maitre Puntila (1940)) : Les filles de Kerguella (Lucile, Marianne, Léo)

Musique militaire

Dialogue d'exilés 1(1940)

Grand peur et Misère (1938) : Deux boulangers (Moïse, Pierre)

Roulements de tambour. Michel apparaît devant le rideau rouge.

Michel B : Annonce exil et changement de B.B. Nouvelles pièces : Arturo

Musique Lili Marleen

Le rideau s'ouvre apparaît Hitler et les garçons

ARTURO UI (1941)

Musique militaire

Michel B : Les pièces de guerre

CHANT DES CANONS (Michel, Gilles)

Michel B : Annonce du repas

Premier plat : Saucisse PDT

Musique militaire

Dialogue d'exilés 2 (1940)**LE CHANT DE LA VANITE DE L'EFFORT HUMAIN (Philippe)**

Musique militaire

Grand peur et Misère (1938) : La croix blanche (Pierre, Carl, Moïse, Marianne, Lucile)

Musique militaire

Grand peur et Misère (1938) : La femme juive (Léo)

Musique militaire

Michel B : Annonce de Jenny des pirates**JENNY DES PIRATES (Flo, Marianne)****Michel B : Annonce du dessert****LE DESSERT**

Musique militaire

Michel B : Annonce de la fin de l'exil

Le procès de B.Brecht

Michel B : Annonce du billet en poche et café tisane**CAFE et TISANES**

Musique Lili Marleen

Michel B : Annonce B.B

Cabaret littéraire

CHANSONS : LA VIE AGREABLE (Gilles)

Poèmes érotiques et autres avec au milieu

BARBARA'S SONG (Floriane)**FIN****Salut, rappel, remerciements : PREMIEREMENT...****Rappel : LA CHANSON DE MACKIE**

Annexe 3 : Journal

Brecht's Nacht Zeitung

Janvier 2010

Le journal de la Nuit Brecht / Centre Théâtre et Compagnie
Directeur de la publication: Michel Beletoux

L'Amphithéâtre de Pont de Claix

Sommaire

APERITIF
Grandeur et décadence de la ville de Mahogony (1930)
Bismarck dans la "cité-pige", "tout est parfait... tout s'empare d'égout"."
Lux de jeunesse (1936)
"Je ne sais pas ce qu'est un homme, je ne connais que ses pères."
Cabaret!
Sabine Aronow des abattoirs (1911)
"Jeanne Darc, incarnation des pères, consécration des bas-fonds"

SUPPE
DIALOGUE D'AMIS (1943)
"Le principal est la partie la plus noble de l'homme."
Grand-Père et Mère de Helene Reich (1938)
Duo boulangers "Ernez"
La Révolution allemande d'Arthur (1941)
"L'assommoir d'Arthur (1) au milieu de la crise."



Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (né Eugen Berthold Friedrich Brecht le 10 février 1898 à Augsburg, en Bavière) est un dramaturge, metteur en scène, critique théâtral et poète allemand majeur du XX^e siècle.

Né dans une famille bourgeoise, d'un père catholique, dirigé par une fabrique de papier, et d'une mère protestante, Bertolt Brecht obtint des études de philosophie puis de médecine à Augsburg.

En 1918, à vingt ans, il est enrôlé à la fin de la première guerre mondiale comme infirmier. L'honneur de la guerre sera comme pour les autres soldats français, une grande influence sur lui. De retour, il devient critique de théâtre à Augsburg et fonde alors sa réflexion sur le théâtre de son époque. La même année, il crée sa première pièce, *Baal*, dans un style lyrique qu'il délaissera par la suite.

Suivent les pièces *Franziska dans la nuit* en 1919 qui lui valut par Kurt Hiller en 1922, *Tharxos ou dans la jungle des villes*, deux œuvres qui firent un choc sensationnel. Il est alors sous influence par Erwin Piscator, un Max Reinhardt. Engagé comme conseiller littéraire en 1923 à Munich puis à Berlin en 1924, il rejoint le Dörflicher Theater de Max Reinhardt, avec l'actrice Helene Weigel, qui fut sa épouse. Viennent ensuite *Rome pour Jenny* (1927) et *Grandeur et décadence de la ville de Mahogony* (1930). Ces pièces provoquent une polémique, surtout en 1928 où il écrit *L'Opéra de quat'sous* (musique de Kurt Weill), un des plus grands succès théâtraux de l'Amphithéâtre de Wetzlar qui lui assure la renommée.

Il épouse Helene Weigel, et la Mère. L'arrivée au pouvoir des nazis les force à quitter l'Allemagne en février 1933, après que leur domicile ait été perquisitionné. Le couple de Brecht est interné et Helene force l'handicap de 17 ans de cette même année. Il part pour l'URSS, et en juin 1933, réintègre son Dörflicher.

En 1935, le régime nazi déçoit Brecht de son renouveau allemand ainsi qu'il dirige constamment avec Leon Freuchtschinger et Willi Bredel, la production de son œuvre théâtrale. C'est durant le premier mandat prussien en 1936. Le bat avoué de cette revue est d'être l'antithèse anti-fasciste d'Allemagne.

à un idéal précis par l'Internationale communiste. Brecht à la fin en 1935, il réintègre en Suède puis en Finlande, avant de rejoindre la Colombie en 1941. Durant cette période, il écrit une grande partie de son œuvre dont *Le Vie de Galilée*, *Mère Courage et ses enfants*, *La Bonne dame du Sichuan*, *Le Cercle de craie caucasien* et *Le Premier d'opéra pour le théâtre*. Parallèlement, il travaille à Hollywood qui le conduit notamment à l'écriture du scénario de son premier film *Les Bourgeois mesurent leurs épaules* (1930) qui sera traduit par Fernz Lang en 1943.

Classé des États-Unis en 1947 en raison de ses convictions, il se rend alors en Suisse. Les films lui redonnent le goût de son art. Les films de Brecht en RDA, c'est grâce aux Vikings qui ont permis de le RDA. En 1949, il réintègre définitivement la Bavière et obtient un an plus tard la nationalité allemande (il était apatride depuis 1935).

Il finit avec en France le *Bourgeois mesure* et il exprime ses pressions de postures socialistes et précise le théâtre épique fondé par Piscator. En effet, Brecht veut rompre avec l'école allemande en posant le spectateur à la réflexion. Ses pièces sont donc souventement didactiques par l'usage des paroles et d'intermèdes chantés. Il force le spectateur à avoir un regard critique. Ce processus, qui l'implique «collaboration» (Verfahrenstechnik ou Effect) à Brecht, a beaucoup influencé certains metteurs en scène français.

Quand le 17 juin 1953 les ouvriers en RDA protestent en raison à Berlin contre la modification de leur revenu de vie et des conditions de travail, Brecht exprime sa «solidarité» avec le Parti socialiste unifié d'Allemagne «ne pouvons et l'implication de ce geste fait de lui (et quelque peu malgré lui) une figure quasi-officielle du régime de la RDA. Il obtient le prix Staline international pour la paix en 1955 et meurt à Berlin, un an plus tard d'un infarctus.

KARTOFFELN UND WÜRSTCHEN

DIALOGUE D'AMIS (1943)
"C'est là, c'est là, ça fait ça, ça fait ça."

Cabaret!

Grand-Père et Mère de Helene Reich (1938)
Duo boulangers "Ernez"

"Le principal est la partie la plus noble de l'homme."

LEBUCHEIN UND MANDARINEN

Cabaret!

KAFFEE & KRÄUTERTEE

Cabaret!

Ritournelle

Précisément il y a la bouffe
Précisément dans les poches
Précisément il faut boire
Et ce que faire il faut goûter
Mais avant tout il s'agit de
Que tout est permis à lui
Car il dans Mahogony
Fait ce que ce vous tout est permis

Distribution

Mise en scène Michel Beletoux avec: Steve Brunet, Renaud Desobry, Florian Durin, Elzouar Ferber, Michel Ferber, Lucile Jourdan, Carl Michel, Gilles Najari, Philippe Nestor, Mike Pabon, Marlène Pommaré, Pierre Terrazé. Scènes Les Ateliers Marlène Nestor la direction de Christian Reinhardt scénariste: Jérôme André-Alphonse assisté par Joëlle Fleury assisté scénariste: Patrick Najari scénariste: Joseph Beaudin scénariste: André Demont scénariste et parodies Kathy Kahn scénariste par Kameron Fonghali scénariste: Yannick Frohmann scénariste: Noémie Sibani scénariste: Clément Barlet-Parand scénariste: Martin Mouri scénariste: Christian Stamer. Et toute l'équipe de l'Amphithéâtre!

"Venez avec moi à Mahogony ! Je n'hésiterai pas à baisser encore le prix du whisky !"

Œuvre

(sans exhaustif...)
Théâtre
- *Baal*
- *Lux de jeunesse*
- *Rome pour Jenny*
- *Grandeur et décadence de la ville de Mahogony*
- *L'Opéra de Quat-Sous*
- *Mère Aronow des abattoirs*
- *L'Assommoir d'Arthur*
- *Le Vie de Galilée*
- *Mère Courage et ses enfants*
- *Grand-père et mère de Thérèse Reich*
- *Le cercle de craie caucasien*

Brecht et la musique

Brecht a très tôt travaillé la musique dans ses pièces, ce qui marquait une rupture avec les conventions habituelles du théâtre et mettait en jeu la dimension musicale plus large. Pour marquer cette rupture, il s'approprie le mot "musique" comme il était "musique" pour désigner son travail de théâtre plus classique.
"C'est avec L'Opéra de Quat-Sous que le théâtre épique fit sa détermination la plus claire. On peut voir dans les premières utilisations de la musique de scène dans des perspectives nouvelles. L'ouvrage la plus développée de ce projet inclut des musiques musicales, grâce à une disposition toute simple: le petit orchestre est installé sur la scène, visible de tous les publics. L'orchestration de ce projet fut régulièrement prise en compte par les changements d'orchestre. L'orchestre était théâtral et sur l'écran apparaissait le titre de chaque musique."



Brecht

Vous pouvez aller dans la nuit de l'Amphithéâtre les articles réalisés par les 34 élèves de l'ère Arts Appliqués de l'ère Marie-Curie (ECLAIR).

Ces affiches ont été créées dans le cadre d'un projet encadré par Lucile Ferber et les enseignants de l'ère. Les réalisations ont été imprimées et diffusées dans l'Amphithéâtre.

Merci à l'équipe de l'ère pour leur talent et leur implication !

Brecht et le cinéma

Brecht a été essayé au cinéma, en produisant le film *Kalle Wampe, un homme en chemise* de Hans Lang. Les Bourgeois mesurent leurs épaules de grand succès musical, avec accompagnement à l'harmonium et de jolis paysages au village de Bad Laubenthal, n'est une scène de cinéma, un réel succès, au point de lui pour le "Nazi-Deutsche-Straße" de regret. Le cinéma, quand à lui, adresse aux individus en quête de plaisir plus sophistiqué. Ce n'est pas un vain projet, car il est comme un à l'égard. Il fait TV aussi comme à une rencontre sportive. Mais lui pas de combats de boxe avec un entraîneur de boxe, la lutte est plus fine, elle est fait avec les mains."

Citations

"L'individu a l'habitude d'être pour la représentation du Cercle de craie caucasien et il s'agit d'être pour la représentation de Brecht: "Nous ne pouvons jamais la pièce même dans les gens, nous ne pouvons jamais donner mieux. Il faut également toujours avoir à l'esprit que les gens ne travaillent pas avec leur journée de travail. Ce n'est que avec un temps de travail plus court, par exemple quatre ou six heures, que l'on est en état de voir des pièces plus longues."

Mots-croisés

Distinction
S'oppose à l'illusion théâtrale.
Brecht français à ses acteurs de montrer le caractère derrière la personnalité. Constaté qu'il est un théâtre. Le spectateur n'est plus "suffi" par l'histoire, les paroles et un regard critique sur les actions qui lui sont présentées.

Théâtre épique
Terme provocateur, qui met la forme du récit à celle du théâtre, le terme *Kampftheater*.

Cabaret politique
"Il s'agit de savoir comment nous pouvons créer de petites troupes mobiles qui jouent des spectacles pour les ouvriers, les paysans et autres groupes professionnels. On pourrait appeler des petites pièces, si possible avec des thèmes locaux. Comment pouvons nous mettre les théâtres dans le coup?" (B. Brecht)

Poème

DU PAUVRE B.B.
(contrat)
Moi, Bertolt Brecht,
Je suis des faits et gestes,
Mais n'en ai point dans les villes
Quand j'étais dans mon pays.
Et le féliciter des faits
Et mes métiers jusqu'à ma mort.

Nous savons
Que nous sommes de passage
Et qu'après nous rien ne viterra
Qui verra que ce ne peut être
Le jour où Brecht, le jour
J'espère simplement en pas abandonner
Moi l'homme en la mesure trop simple.

Moi, Bertolt Brecht,
Eh bien dans les faits d'actualité
Qui vont dans les faits et gestes
Tous par nos métiers sociaux.

Devinette

Dans ce texte, une citation de Brecht est cachée... avec vous la reconnaître ?
(indice : le premier mot est le bon)

L'homme est grand,
Et on croit le connaître.
Son vivant
Mais avant engagé.
Le théâtre
Fait avant que son pamphlet !
Et ainsi :
Mettez-vous à l'apprentissage !

Prochainement, à l'Amphithéâtre !

Théâtre	Danse	Théâtre	Chanson	Danse, dès 3 ans
<i>Shiz</i> (Hannah Levin)	<i>No(s) Limit(es)</i> (Cie Alexandr. N'Poesse)	<i>La Dispute</i> (Marvins)	<i>Angélique Ionatos</i>	<i>Les Métamorphoses de Nina</i>
vendredi 22 & samedi 23 janvier à 20h30	mardi 26 janvier à 20h30	vendredi 5 & samedi 6 février à 20h30	mardi 9 février à 20h30	vendredi 12 février à 19h30

L'Amphithéâtre de Pont de Claix // Place Michel Couëtoux - 38800 Pont de Claix // tél : 04 76 99 83 77
www.amphitheatre-pontdeclaix.com

Entretien sur la nuit Brecht avec Michel Belletante, le vendredi 26 mars.

-Ce qui m'a paru intéressant c'est la durée de la création, vraiment courte, parce que même si vous avez l'habitude, et que c'est une équipe qui se connaît depuis longtemps, c'est un mode de travail risqué, pourquoi choisir cette solution ?

-Il y a un aspect économique des choses qui est important aussi : nous n'avons pas les moyens de mobiliser les gens pendant trois mois. Si on voulait une cohérence de spectacle type CDN c'est entre trois et six mois de travail, et on n'a pas les moyens. Deuxième chose c'est que mon expérience m'a prouvé que ce n'est pas forcément sur la durée que les choses s'opèrent, et qu'il y a une sorte de jeu qui séduit les comédiens –en tout cas ceux qui travaillent avec moi- qui est de tout d'un coup lâcher les chevaux : c'est brut ; et il se trouve qu'avec Brecht le brut de décoffrage fonctionne bien, l'expressionnisme éclaté fonctionne bien. Mais on a fait la même chose avec Beaumarchais, Racine (pas Iphigénie, qu'on a répété 6 semaines), etc. Donc je n'ai pas d'autre explication que l'aspect économique et l'aspect de dynamiser un processus de création. Là où c'est dangereux c'est que les gens n'ont pas le temps d'apprendre leur texte.

-Mais finalement ça fonctionne .

- Alors là j'avais beaucoup découpé les choses donc ils étaient en situation d'apprendre des textes courts, seuls ou part duo, et ils pouvaient le regarder un peu juste avant ou se l'enquiller rapidement. C'est vrai que ça demande une énergie autre, mais je trouve aussi –ça il ne faut pas trop le dire...- que la mise en danger des comédiens (pas physique bien sûr) c'est faire sortir des ressources d'intelligence de texte, de mémoire, qui sont épuisantes parce qu'il faut aller chercher loin, mais qui donnent des résultats qui tout d'un coup ne sont pas policés, qui n'ont pas le temps de se reprendre, qui est un premier jet en fait, où il y a toujours des perles. Et l'expérience m'a montré que plus on travaille plus on élimine ces perles : alors c'est sûr que l'ensemble est plus lisse, mais on perd des choses qu'ils ne referont plus jamais, alors que là dans l'énergie et la brutalité ils arrivent à le tenir.

-C'est vrai qu'au début j'ai été surprise de certaines scènes que vous avez fait une fois et c'était bon. Vous les avez reprises en suite mais sur le coup le premier jet justement semblait le bon.

- C'est exactement comme le première prise au cinéma , à un moment il y a des choses qui ne fonctionnent que dans la première prise.

-Mais par exemple pour le procès, que vous avez rajouté à la fin : est ce qu'avec plus de temps vous auriez fait autrement ou cela vous convenez qu'ils gardent le texte ?

-S'il y avait eu plus de temps, j'aurais fait d'autres scènes et je n'aurais pas fait le procès, parce qu'on l'avait déjà utilisé. Pour moi c'est un procès, donc quelque part quand Peter Weiss met en oratorio le procès de Nuremberg, ce n'est pas

gênant que les acteurs aient le texte à la main puisque ça fait partie du processus de réalisme. Là où ça marche moins bien, je te l'accorde, c'est qu'on a pas le temps de bien dessiner les figures du juge, du magistrat. Pour Brecht c'est plus facile parce que ce qu'on a choisit de lui faire dire dessine assez bien le côté matois du personnage et c'est ça le principal de ce que je voulais faire ressortir. Mais c'est vrai qu'on aurait pu faire lire le juge par n'importe quel comédien et ça ce n'est pas satisfaisant.

- A la première réunion de travail, il y avait déjà beaucoup d'idées, et je me demandais combien de temps ça prenait avant, même si dans ce cas c'était une reprise ? A partir de combien de temps avant vous y pensez ?

- C'est compliqué de répondre à ça, mais déjà la saison dernière quand j'ai mis les choses sur papiers j'ai des flash qui sont venus. Mais après, moi je suis quelqu'un qui travaille l'épée dans les reins, donc huit jours... Très concrètement : la Surprise, à la fois je sais ce que je veux faire parce que j'y pense sans arrêt, dès que j'ai un moment de libre j'y pense et je vois une image, un morceau de musique, et j'enregistre, mais je ne me suis pas encore mis avec une feuille de papier à me dire « bon allez, le déroulement ça va être ça, je vais faire ça... », et je n'ai surtout pas commencé à répéter. Donc c'est le même processus, il y a une sorte d'imprégnation extérieure et après, il faut plonger. Je plonge de plus en plus tard.

-Au début de la création il n'y avait pas le procès, et il n'y avait pas non plus d'interventions, et au fur et à mesure vous en avez repris un certain nombre...

-Alors ce qui a fait ça c'est la pression des comédiens qui m'ont fait comprendre que finalement l'intérêt de faire d'une nuit un vrai spectacle (et pas une nuit ajoutée à un spectacle) c'était de transmettre au public des éléments biographiques, historiques, de réflexion sur l'œuvre de Brecht. Et ça c'est quelque chose que j'arrive à faire facilement. Du coup, eux se sentaient « utilisées » au mieux du fait que je puisse intervenir, et qu'ils soient là en contrepoint de cette chose là. C'est souvent comme ça qu'on fonctionne depuis que je suis ici : même dans les présentations de saison, je pars dans un truc et eux sont en contrepoint.

-Les personnes du public avec qui j'ai parlé, c'est vrai qu'en général ils apprécient beaucoup les interventions, mais certains auraient également apprécié plus de scènes, et en particulier de *Grand peur et misère du IIIème Reich*, et ça m'a paru intéressant, parce que justement au début vous en aviez mis beaucoup d'autres !

-Moi j'avais envie de mettre plein de scènes de *Grand Peur* et là c'est sur une autre pression, je ne me suis pas assez fait confiance, c'est sur la pression de mes camarades techniciens principalement qui m'ont dit que ça allait être trop long et donc il fallait raccourcir parce que c'était impossible sur le type de chaises qu'on avait que les gens puissent tenir cinq heures. Pour eux, au bout de deux heures ils allaient tous se barrer. Au bout d'un moment quand tu travailles avec des gens en qui tu as confiance et qu'ils sont plusieurs à te dire la même chose, tu te dis « bon, si je veux assurer une ligne moyenne, mettons que je suis sûr de faire un travail de trois heures, donc je fais trois heures de spectacles et moi je boucherai les trous selon comment ça se passe ». Tout ce qu'on avait construit, avec le coup de feu dans la nuit, ça marchait très bien, mais ça ajoutait une heure

de spectacle, donc ça nous faisait passer à une heure et quart du matin. Et peut être aussi qu'il faut laisser les gens sur une certaine frustration, plutôt que de les gaver et d'avoir une fuite au moment du café et des tisanes.

-Et du coup, personne n'a trouvé le spectacle trop long.

-Non, non, parce ça effectivement c'est l'effet coup de poing, l'effet « on s'arrête pas », le train est en marche.

-Dans vos interventions vous actualisez les réflexions de Brecht...

-Alors effectivement il y en a de traduites, mieux que ce qu'elles l'ont été, parce qu'en général l'œuvre de Brecht a été traduite dans les années soixante, et beaucoup par des universitaires, et on se trouve dans une langue qui a été figée sémantiquement et qui ne tient pas toujours compte des réalités du plateau. Pour certaines je n'ai fait que remettre la crudité des mots allemands, parce qu'il se trouve que j'ai vécu en Allemagne. Après, j'ai tiré les textes de Brecht vers des préoccupations qui me sont propres : ça c'est aussi ma façon d'intervenir dans ces adaptations, de les tirer vers un discours que moi je peux tenir ; alors qui est un peu tiré par rapport à Brecht je l'avoue, mais qui n'est quand même pas une trahison.

-Un scène comme *La croix blanche*, je me demandais ce que vous pensez qu'elle apporte au public, à sa réflexion sur l'actualité etc.

-Je trouve que cette scène est magnifiquement construite de manière dramaturgique, sur le plan du propos elle m'intéresse moins, au sens où l'histoire de la croix etc. ce n'est pas très intéressant. Par contre ce qui l'est c'est comment des gens – et ça, ça me paraît intéressant parce que c'est aujourd'hui- comment des gens qui veulent en piéger d'autres trouvent le moyen de le faire avec la meilleure conscience possible, et arrivent à piéger finalement des pauvres gens, et c'est un piège qui fonctionne au-delà de ce que les gens ont réellement à se reprocher : on les provoque, on les provoque, alors ils disent des choses un peu plus fort qu'ils ne l'auraient fait normalement, et paf on les cartonne derrière. Et ça je pense que c'est quelque chose qui dans un Etat totalitaire, ou dans Etat politiquement correct, fonctionne de la même façon. Si on fait parler les gens sur le massacre des bébés phoques on peut arriver à des trucs horribles : le discours sur la tauromachie je ne peux plus l'entendre ; j'ai jamais été un fan de tauromachie mais je m'en fous qu'il y ait des taureaux assassinés, ça fait partie des rituels que le monde transporte. Et à ce moment-là il faut se poser des questions sur comment on assassine des enfants ailleurs, parce que si on commence à se mettre en branle sur des taureaux...

-Dans vos interventions vous parlez aussi du termes « distanciation » et j'aimerais que vous me réexpliquiez pourquoi il ne vous convient pas.

- Pour avoir lu les propos de Brecht et avoir lu comme lui n'était pas d'accord à la fin de sa vie sur ce qu'on lui avait fait dire : pour moi c'est typique du métalangage, du discours sur le discours d'universitaires rocailleux et chenus qui vont se poser une question de dramaturgie alors qu'ils n'ont jamais mis les pieds sur un plateau vraiment, qu'ils n'ont pas ce rapport d'acteur. Alors on me répondra que tant

mieux, que comme ça ils peuvent mieux observer ; mais moi je dis que non, parce qu'il est impossible de penser que le comédien qui joue un personnage va se retrouver en disant « attention, là je sais que je suis quand même moi, citoyen de France, etc. » : ça ne fonctionne pas comme ça. Par contre ce qui est intéressant c'est que ça bat en brèche le côté « identification » du comédien au personnage, genre actor studio, et De Niro qui perd cinquante kilos pour jouer un famélique, ou l'autre qui s'entraîne pendant huit mois à la boxe parce qu'il doit faire un boxeur : ça Brecht a bien mesuré que ce n'était pas intéressant. Et là moi je suis plus proche du paradoxe de Diderot. Diderot dit la même chose, et c'est ça que je trouve intéressant : le côté soyons humble et n'oublions pas que nous ne sommes que des acteurs jouant des personnages. Après, qu'il y aie une sorte de buzz – pour utiliser les mots d'aujourd'hui- sur une formidable technique dramaturgique qui consiste à « distancer »... en plus le mot allemand c'est « Verfremdung », et il n'y a pas du tout le mot « distance » dans « verfremdung », il y a le mot « étrange », « étrangeté », « étranger ». Donc c'est de toute façon mal traduit, et ça correspond à une époque, à un endroit de la pensée intellectuelle des années soixante-soixante-dix où il fallait se décaler des spectacles populaires hauts en couleurs, premier degré etc. Il fallait proposer une réflexion de l'esprit sur ce qu'on était en train de faire. C'est aussi ça l'idéologie qu'il y a derrière, et Brecht ça il le refusait complètement, puisque contrairement à ce qu'on pense c'est un type du cabaret : il est plus proche de Karl Valentin que de Heiner Muller ! Heiner Muller ce n'est pas du tout cette matière bouillonnante de femmes nues, de boxe, de sang, de choses extrêmement premier degré qu'il y avait chez Brecht. Mais ça c'est tellement long, même là en trois mots je n'arrive rien à dire, mais s'il fallait vraiment rentrer dans le détail c'est pas une nuit qu'il faut, c'est quatre nuits, et puis je ne suis pas sûr que les gens ça les intéresse vraiment. C'est vraiment une réflexion de dramaturge alors on peut par quelques exemples faire comprendre au public qu'il y a quelque chose, comme on peut parler de matérialisme historique pour parler de Marx, mais globalement on va pas dire Marx en une nuit. Et c'est vrai que c'est dommage, c'est le mal de l'époque de parler de choses qu'on ne connaît pas, avec des mots qui sont censées en faire le tour, et bien entendu en estimant que c'est déjà dépassé.

-Comme c'est vrai que vous ne pouvez pas tout dire un grand nombre de spectateurs a envie en sortant de mieux connaître Brecht, mais vous pensez qu'ils ont découvert quoi, réellement, dans la nuit ? Qu'est-ce que vous vouliez le plus qu'ils voient ?

-Ça je ne savais pas, je ne sais jamais. Et en fait à la première je ne fais pas bien parce que je ne sais pas ; et en fonction de ce que je sens des réactions du public à la première, je sais mieux. Et là, ce que je sais mieux, ce dont je me suis aperçu avec horreur et effroi, c'est qu'effectivement personne ne connaît Brecht. C'est-à-dire que pour 80% des gens qui sont venus voir le spectacle, ils avaient une idée totalement fautive, ou pas d'idées du tout, mais plutôt des idées négatives quand même. J'ai été surpris de ces idées négatives, et du coup, de voir un spectacle haut en couleurs, dynamique, chanté, c'est autre chose. Je veux dire, je veux bien que ce soit le paradoxe de Brecht qu'il se soit fait connaître par *L'Opéra de quat' sous*, alors que pour lui c'est contre productif par rapport à sa pensée puisqu'il pensait attaquer l'opéra bourgeois, et il crée la comédie musicale, qui est encore pire comme genre on va dire ; mais pire comme genre par ce qu'elle est devenue : Roméo et Juliette etc., on s'en fout complètement de comment c'est fait. Par

contre lui, quand il fait *l'Opéra de quat' sous*, les airs, la problématique, la façon de jouer aussi, c'est complètement absurde de voir, dans la prison où il y a Mackie, sa nouvelle femme, son ancienne femme, le chef de la police venir le voir, puis il s'échappe, et puis tout d'un coup faire venir un coup de théâtre : ça c'est de l'écriture rapide et qui n'a rien à voir avec le côté conformiste et bourgeois des *Misérables* façon Hollywood.

-Une dernière question, si vous faisiez une autre nuit, elle concernerait quel auteur, qu'est-ce qui pourriez vous faire envie ?

- On en a déjà fait pas mal ! C'est compliqué comme question...

-Par exemple, comme vous avez monté *Nous, les héros*, est-ce que ça pourrait être suivi d'une nuit Lagarce ?

- Non, parce que le principe de la nuit c'est d'essayer d'ouvrir l'auteur, or on peut l'ouvrir que s'il a eu une présence au monde et une écriture qui dépasse son écriture scénique ou ses réflexions sur la scène. Brecht comme Beaumarchais on eu une influence sur le monde très forte. Si on prend Tchekhov ou Goldoni c'est la même chose, c'est des gens qui dans leur temps ont pris part, ont eu des prises de positions politiques, etc. Lagarce a pas tellement eu de prises de positions politiques, poétiques, il est resté dans un type d'univers ; enfin à ma connaissance, parce que là je connais mal. C'est comme Molière par exemple, j'ai du mal, alors que Victor Hugo c'est un monde. Hugo Nox on l'a déjà faite. Pour Molière on trouverait mais ce serait de l'anecdote, parce qu'il n'a pas eu une production à côté. Shakespeare m'intéresserait plus, parce qu'effectivement il a une production poétique de sonnets etc. Mais on reste dans un univers poétique, il n'est pas connu pour son intervention dans le monde à part des débats sur « il ne s'appelle peut être pas Shakespeare mais le bâtard de machin... ». Il faut y réfléchir mieux... je penserais plutôt à des gens comme Alexandre Dumas dans ces cas là. On est face à quelqu'un qui a une vie étonnante, il n'est pas dans la norme, il est mulâtre, il a des positions politiques, il a écrit des feuilletons, du théâtre –qui est très mauvais. Voltaire, Rousseau ou Diderot ont écrit du théâtre mais qui n'est pas assez intéressant, puisque le but c'est quand même montrer du théâtre et mettre des choses autour, mais je pense qu'avec Dumas on peut réussir à adapter certaines choses, ça pourrait être intéressant. Et puis ce qui est intéressant aussi, c'est pour ça que les Lagarce et autres ne m'intéressent pas pour le moment, c'est que le public, de plus en plus acculturé, a quand même besoin d'un certain nombre de points de repère, qui sont à la fois des auteurs et à la fois des époques. L'époque charnière de 1840-1848 est plus intéressante que de 1950 à nos jours ; aujourd'hui. C'est plus intéressant de la ressortir et de la resituer : « regardez ce qu'on vit ». La mise en relation est toujours plus éclairante pour le monde d'aujourd'hui que de ce scalpeliser sur aujourd'hui, il me semble.

Annexe 5 : questionnaire spectateurs

- Avez-vous l'habitude d'aller au théâtre ? Si oui, quels styles et dans quelles structures ?
- Qu'est-ce qui vous a donné envie de venir voir ce spectacle ?
- Avez vous remarqué l'exposition d'affiches faites par des lycéens ? Vous a-t-elle intéressée ?
- D'après vous, qu'apporte la complète redistribution de la salle ? Avez vous eu « l'illusion » de ne pas être au théâtre ?
- Quel effet a eu sur vous le début du spectacle (accueil costumé, tour de l'amphi guidé par le metteur en scène, et 1ere scène dehors) ?
- Connaissiez-vous l'œuvre de Brecht ? Les extraits choisis ? Si oui que pensez-vous des choix ? Si non, avez-vous compris tout le spectacle ?
- Avez vous assisté à la première version de la nuit Brecht ? Laquelle avez vous préféré et pourquoi ?
- Que pensez vous de la forme cabaret, avec en particulier l'abondance de chants ? Avez vous réalisé que ces chansons venaient de Brecht, et pas du metteur en scène ?
- Qu'avez-vous pensé des interventions du metteur en scène ? Et des titres projetés ?
- Y a-t-il un passage que vous avez préféré ? Pourquoi ?
- Un passage que vous ayez moins aimé ? Pourquoi ?
- Le rythme du repas vous a-t-il paru équilibré ? La longueur vous spectacle vous a-t-elle gêné ? Devoir se lever pour aller chercher son plat vous a-t-il paru être une contrainte ?
- Reviendriez-vous volontiers voir une nuit ?

Annexe 6 : Poème « La Croix blanche »

Je suis une domestique, j'avais une liaison
Avec un homme des SA.
Un jour, avant de sortir,
Il m'a montré en riant comment ils faisaient
Pour mettre la main sur les mécontents.
Dans la poche de son uniforme il a pris une craie,
Il a tracé au creux de sa paume une petite croix.
Il me raconte alors que c'est ainsi,
Sa petite croix au creux de la paume,
Qu'il va, habillé en civil, à l'Office de placement,
Se mêler aux chômeurs qui font la queue et qui rouspètent,
Il rouspète lui-même et donne à chaque rouspéteur,
Pour lui marquer sa sympathie et son approbation,
Une claque sur l'épaule, après quoi l'autre,
Marqué au dos d'une croix blanche, est arrêté par les SA.
Cette histoire nous a fait rire.
Il y avait trois mois que j'étais avec lui,
Quand je me suis aperçue qu'il avait dépensé pour son compte
L'argent de mon livret de Caisse d'Epargne,
Il m'avait dit qu'il voulait me le mettre en lieu sûr,
Car les temps étaient incertains.
Je lui ai demandé des explications, il m'a juré
Qu'il avait des intentions honnêtes. Pour m'apaiser,
Il m'a en même temps mis la main sur l'épaule.
Je me suis enfuie épouvantée. A la maison,
J'ai regardé mon dos dans la glace pour voir
S'il n'y avait pas une croix blanche.

(traduction Maurice Regnaut)

Annexe 7 : Plaquette

BRECHT'S NACHT / LA NUIT BRECHT

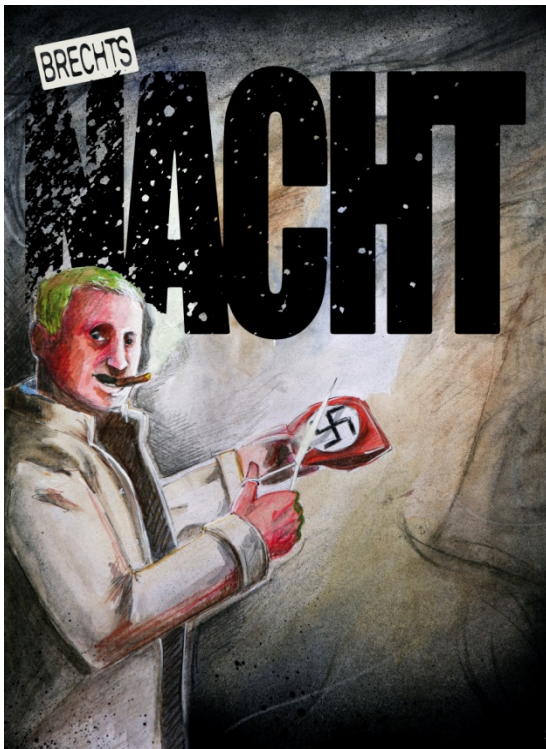
Celui qui ne connaît pas la vérité n'est qu'un imbécile. Mais celui qui, la connaissant, la travestit en mensonge, celui-là est un criminel !

[Bertolt Brecht]

De ce jeune homme *venu dans les villes au temps du désordre*, nous essaierons de dire la complexité à travers l'énormité de l'oeuvre. Tout à la fois contestation de l'ordre social établi et des rapports d'injustices économiques mais aussi volonté indéfectible de comprendre l'éternelle confrontation de l'homme avec l'homme. Lui même aux prises avec ses propres contradictions : les femmes, le pouvoir, l'argent... *J'apprends que le gouvernement estime que le peuple a trahi le régime et devra travailler dur pour regagner la confiance des autorités. Dans ce cas, ne serait-il pas plus simple pour le gouvernement de dissoudre le peuple et d'en élire un autre?* Ecrivait-il en légitimant, en même temps, l'intervention soviétique en RDA... Son combat pour le théâtre, et le sens à lui donner, *un théâtre où l'on ne rit pas est un théâtre dont on doit rire...* ses poèmes, ses *songs*, ses essais... Tout cela en cinq petites heures... Choucroute pour les uns, cabaret pour les autres, surprises et vin blanc pour tous ! Prosit !

THÉÂTRE CRÉATION | jeudi 14, vendredi 15, samedi 16, dimanche 17 janvier à 19h | lundi 18 janvier à 14h | TEXTES Bertolt Brecht | MISE EN SCÈNE Michel Belletante | AVEC la Compagnie et quelques guest stars... | LUMIÈRES Andrea Abbatangelo | PIANO Joseph Beaulion | MUSIQUE ET DIRECTION MUSICALE Patrick Najean | COSTUMES Anne Dumont | MAQUILLAGE Kathy Kuhn | REMERCIEMENTS À Estelle Pignet pour la traduction et l'adaptation | COPRODUCTION Amphithéâtre de Pont de Claix – Théâtre et Compagnie, avec le soutien de la CMCAS EDF-GDF de Grenoble | DURÉE ad libitum.

Annexe 8 : Affiches (par les élèves de 1ere Arts appliqués du lycée Marie Curie)



Annexe 9 : Autres photos du spectacle



Deux Boulangers. Pierre Tarrare



Arturo Ui. Philippe Nesme



Slift et Mauler. Renaud Dehesdin et Gilles Najean



Madame Hogge. Lucile Jourdan



La complainte de Mackie

Un grand merci à toute l'équipe de la *Brecht's nacht*, et en particulier à Michel Belletante, pour m'avoir embarquée dans l'aventure. Merci également à Luc Boucris pour m'avoir aidé à rédiger ce mémoire, et à Marie Sibeud pour m'avoir aidé à effectuer ce stage à l'amphithéâtre.

Résumé

Ce mémoire est l'analyse d'un spectacle créé en janvier 2010 par Michel Belletante à l'amphithéâtre de Pont de Claix, la *Brecht's nacht*. Il porte à la fois sur la création et sur les représentations finales, afin d'essayer de rendre toute la complexité de ce spectacle-cabaret de cinq heures créé en seulement deux semaines. L'intérêt qu'offre le spectacle est d'apporter une nouvelle vision de Brecht de façon divertissante, et ce mémoire s'attache aussi à démontrer cela en parallèle avec certains écrits critiques sur Brecht. Ainsi, la problématique s'articule autour de la liberté du metteur en scène de prendre position et celle du public d'adhérer à ce qu'on lui montre, et le plan permet de cerner tous les aspects du spectacle à partir de cette question : en premier lieu le texte et les choix dramaturgiques, puis l'espace et la place du spectateur, et enfin l'image de Brecht et l'engagement du metteur en scène.

Mots clefs

Brecht
Cabaret
Création
Engagement
Michel Belletante