

## Pierre Moreau et le nouveau personnage faustien

Guylaine Massoutre

Number 74, 1995

Mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (1995). Pierre Moreau et le nouveau personnage faustien. *Jeu*, (74), 65–71.

## Pierre Moreau et le nouveau personnage faustien

### Brecht et la musique

En février 1941, Brecht, qui monte *Mère Courage* en Finlande, rapporte dans son journal une conversation avec Parmet, son compositeur :

il imaginait un simple accompagnement, et je le lui déconseille. « puis-je vous pousser dans vos retranchements ? dis-je. « dans l'orchestre, si petit soit-il, réside votre chance de musicien. il vous a fallu livrer la mélodie au non-musicien, au comédien, que pouvez-vous attendre de cet homme ? votre orchestre est votre troupe, votre démarche, votre point fixe. (...) qu'est-ce qui vous force à partager les sentiments du « je » sur la scène ? où sont les vôtres propres ? vous êtes autorisé à prendre votre position personnelle envers le thème de la chanson. l'appui même que vous prêtez peut se servir d'autres arguments. émancipez votre orchestre ! »<sup>1</sup>

Ces propos posent la liberté et la responsabilité du musicien. Brecht et Kurt Weill, c'est bien connu, travaillèrent ensemble à donner au théâtre moderne des moyens techniques appropriés à leur temps pour discréditer les bons sentiments, les pouvoirs corrompus, les formes décadentes de la société et des arts. Ils revirent de fond en comble l'opéra et la musique de scène, qui prirent une part si importante dans leur engagement artistique, et le jazz joua dans ce décentrement un rôle notable. Brecht lui-même chantait des complaintes dans les cabarets, à Berlin, dans les années vingt, et il composa certains *songs* de ses pièces musicales, de 1926 à 1933.

*Sainte Jeanne des abattoirs* (1929-1933) fut écrite avec une musique de scène et des chœurs de Paul Dessau<sup>2</sup>, qui suivit Brecht dans son exil américain et y écrivit notamment la musique de *Mère Courage*. Dans les années trente, Brecht rencontra l'élite de la musique contemporaine ; Hosalla, Eisler devinrent de véritables compagnons. Il avait lui-même fait ses débuts comme conseiller dramaturgique de Max Reinhardt, metteur en scène de Hugo von Hofmannsthal et de Richard Strauss. Toutefois, Brecht prit

1. Bertolt Brecht, *Journal de travail*, 1938-1955, Paris, l'Arche, 1976, p. 169.

2. Selon Francis Claudon, « Un amateur de musique », *Obliques ; Brecht*, 1979, n° 20-21, p. 119.

rapidement le parti du « mot compréhensible » et son refus du lyrisme romantique le conduisit loin de l'évolution bourgeoise de Wagner et proche de la distanciation de Berg, vers la création d'une scène épique.

En 1940, à son arrivée aux États-Unis, Brecht reprit le personnage de Jeanne d'Arc, dans une pièce intitulée *les Voix*, puis *les Visions de Simone Machard*, achevée en 1943, avec une musique de Eisler<sup>3</sup>. En 1972, elle fut créée au Théâtre de l'Est Parisien, dans une scénographie d'André Acquart et une musique de Hans Dieter Hosalla.

Au T.N.M., la création de Pierre Moreau ne doit guère à ses prédécesseurs. « Pourquoi cet air si sombre, cher Pierpont ? » ; la seconde réplique de la pièce donne le ton. Notre diapason sera un tambour, et une note continue s'accordera dans les basses, près du cœur. Aux antipodes d'une musique d'ambiance, la musique de Moreau nous plonge dans les graves, où se noue la contradiction des forces en présence.

### De Sainte Jeanne à Jeanne Dark

Texte scandé par la versification originelle, rythmé dans la traduction en prose, *Jeanne Dark* est, comme au départ, étroitement liée à une musique qui explore la condition humaine. L'avidité et la cruauté des uns, la douleur et la révolte des autres sont les temps forts qui ponctuent le lyrisme épique. La musique accompagne, anticipe et souligne ce rythme du texte et cette tonalité de la narration.

Ce qui était moderne au début des ferventes années trente nous semble aujourd'hui une vision aussi fondatrice et archétypale qu'un conte : quelle lecture peut encore dégager l'actualité de Brecht, alors qu'il glisse hors du temps ? Plus connu et accepté aujourd'hui qu'il y a vingt ans, mais paradoxalement senti comme moins urgent, le message brechtien contient à la fois sa pérennité et ses limites, puisqu'il renvoie sa problématique à l'échec relatif des solutions. Les héros de la révolution se fondent aujourd'hui dans l'anonymat et l'indifférence ; l'esprit critique et l'art engagé ont-ils failli à leur mission ?

On s'attend à ce que les artisans de la mise en scène, incluant le compositeur, fassent ressortir l'objectivation du réel et que, par les voies formelles de la sensibilité, la construction symbolique atteigne son message. Mais entre un théâtre bourgeois, qui s'approprie l'histoire, et un retour, nostalgique ou critique, sur

3. Montée par Berthold Viertel en 1932, à Vienne, puis à Darmstadt en 1933 pour être interdite aussitôt, empêchée à Berlin, la pièce fut jouée finalement à la radio allemande. En 1935, la pièce fut présentée par une troupe d'amateurs à Copenhague. Il fallut attendre 1958, au retour d'exil de Brecht, pour que la pièce soit montée en Allemagne, à Hambourg, par Gustav Gründgens, avec Hanne Hiob, la fille de Brecht. La même année, Tony Richardson la montait en Grande-Bretagne. Puis, Benno Besson en 1961, à Bâle, et en français à Lausanne en 1963. On sait quelle place Brecht occupa dans l'œuvre de Strehler, qui monta *Sainte Jeanne* à son tour. Vingt-huit ans après sa rédaction, Gründgens trouvait cette critique virulente des tragédies romantiques de Schiller aussi « magnifique qu'au premier jour » (Klaus Volker, *Brecht : une biographie*, Paris, Stock, 1979, p. 180).

Bertolt Brecht à Berlin dans les années vingt chez un photographe de Augsburg. Photo tirée des *Sept Péchés capitaux* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, Paris, l'Arche, 1987, p. 7.



les espoirs déçus de notre société stagnante, l'Histoire fatale de Jeanne la pure débouchera-t-elle sur une lecture radicale et stimulante ?

La musique de Moreau, dans cette pièce, endosse le rôle de Janus : elle est le lieu des illusions, puisque, mensongère, elle exprime la pureté de Jeanne qui perdra ceux qu'elle pense défendre. Le lyrisme musical est l'expression ultime de la vérité qui cache le réel, le chant d'un moi qui ne parvient pas à se constituer en force collective. C'est un constat d'échec. La lecture de Lorraine Pintal montre que le conflit entre un formalisme confortable et une esthétique liée au sens continue de nous faire piétiner, comme au temps de Brecht :

Tant que par réalisme on entend un style et non une attitude, on est formaliste et rien d'autre. réaliste est l'artiste qui, dans les œuvres d'art, adopte une attitude productive à l'égard de la réalité.<sup>4</sup>

Cet effet d'entraînement, voulu par Brecht — c'est bien connu —, met la conscience politique au cœur des actes créateurs, y compris celui de représenter. Or, dans cette version scénique, la musique œuvre à faire partager au plus grand nombre les évidences d'une leçon pessimiste.

### Nuit et maléfices

Monde antérieur à la pétrochimie, à l'électricité et au nucléaire, ignorant la technologie fine, les abattoirs ouvrent la gueule de l'Enfer. Sanctuaire du fer et de la chaîne de montage, le chantier de la viande broie dans un même tournoiement les mouvements précis des travailleurs, les glissements lents des machines, la masse infâme-informe des chairs bovines et la force docile d'un équipage discipliné. Ce mouvement continu d'absorption, polarisé par des champs de force inexorables, dessine un tout symbolique cohérent ; c'est le monde ouvrier de Brecht, reconnaissable entre tous.

Du monstre dévorant de la manufacture, de ses entrailles insensées sont expulsés à profusion sur le marché des produits propres, transformés et méconnaissables, aussi prometteurs qu'une émission de sous neufs. À la sortie du produit, c'est la paix des estomacs garantie et la loi du profit assurée. Robotisation béatifiante ? Non, car l'homme est par nature avide de déséquilibres : le produit échappe à l'ouvrier, le profit grimpe toujours plus haut le long de la chaîne des intermédiaires... La colère de ceux d'en bas gronde et la rébellion menace d'exploser. Le chant des masses, très physique, galvanise le drame.

Mais l'ouvrier, chair de l'usine, est prisonnier. Jeanne, personnage médiateur, catalyse le processus littéraire en devenant une héroïne, la « croisée » des temps modernes. Jeanne est le personnage faustien ; comme Orphée, elle fait le lien entre le ciel et l'enfer et elle en est tour à tour l'instrument. Son dévouement courageux est toutefois inutile, car sa naïveté face aux masques l'empêche de comprendre les forces de la bourgeoisie. Chez Brecht, le tragique s'installe quand les actes d'un ouvrier ne sont pas guidés par le sens

4. Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 489.



Aux antipodes  
d'une musique  
d'ambiance,  
la musique  
de Moreau nous  
plonge dans les  
graves, où se noue  
la contradiction  
des forces en  
présence.



politique. De même, la musique doit être décryptée, sinon elle demeure hypnotisante, simulacre de la réalité.

Comment résister au gouffre dantesque de l'usine sans succomber à une terreur particulière, à une ivresse profane, à une tentation infernale, sans déclamer à haute voix un bréviaire salvateur ? Viennent la sorcellerie rédemptrice et les messes noires de la charité, pour apaiser ce cratère bouillant qui crache ses appâts humains avant de les anéantir ! Telle est la sensibilité de Jeanne Dark. Traquée par l'horreur qu'elle découvre, elle fait son chemin vers la réalité, mais un messianisme inutile l'empêche de joindre ses forces à celles qui s'organisent aux usines : elle s'épuise en vain. Plusieurs chants *a capella*, dès le début de la pièce, condensent exactement ces thèmes généraux.

Les tambours ont toujours annoncé de mauvaises nouvelles. Mon cœur qui pulse trop fort, ne m'annonces-tu pas que mon attirance indescriptible me conduira à ma perte ? Ne me laisse pas succomber à la tentation, mon Dieu, et délivre-nous du mal !... J'ai entendu ce sens dès le premier chant de Jeanne. Les cloches, qui résonnent avant l'entrée des personnages sur la scène, ont appelé une improbable protection divine. Mais ce qui fait la trame musicale de la pièce, ce sont les percussions qui ont pour thème les pulsions de la vie menacée.

### **Cabaret noir**

Nous pénétrons dans le mythe en fanfare, solennellement, majestueusement. Intenses, des voix cavernueuses en écho campent la profondeur abyssale de cet univers chthonien. Après la scène des patrons, de la horde compacte des ouvriers se détache un passant anonyme, narrateur témoin et passif ; il entonne un chant lent et monotone, une plainte nostalgique et compatissante. C'est un *chant russe*, que l'excellent Michel Comeau semble faire surgir du fond de sa gorge, grave, à la fois puissant et assourdi. Cette musique symbolique, dont la quasi-matérialité renforce le travail visuel, charge la pièce d'une subjectivité et d'une expressivité qui déplacent le lieu du message : l'illusion artistique multiplie les angles, comme pour capter le spectateur dans des reflets pièges ; la musique condense le texte ; la vérité, parfaitement visible, est diffractée dans toutes les dimensions du travail théâtral. Démultiplié, le message éclate comme un miroir brisé.

Jeanne arrive aux usines accompagnée par le roulement de la grosse caisse — les tambours figurent en didascalie. « Que Dieu prenne pied au cœur de la misère et que sa voix résonne au fond des abattoirs ! » La musique de Moreau, pourtant plus de foire que d'église, donne au théâtre une gaieté dramatique. Le silence se fait à nouveau, tandis qu'on entend un chœur lointain. Retentit soudain, fracassante, une marche militaire, l'*Hymne des Chapeaux noirs* : ce sont les soldats de Dieu qui défilent. La musique agit ici comme instrument de persuasion : elle exploite l'idée baroque que le spectacle peut montrer son divertissement sans détruire l'illusion du sens. Une certaine parodie, qui s'appuie sur les plongées intérieures du compositeur, permet de libérer le poids romantique et idéaliste de la pièce, tombé dans le domaine banalisé de la culture ambiante.

Des chœurs figurent dans la pièce originale. Jeanne intime aux Chapeaux noirs de

chanter. Le *Chant des travailleurs* est toutefois ajouté ; ce chœur masculin, joyeux et féroce, évoque les films des années vingt, *le Cuirassé Potemkine* en particulier.

Dans la rencontre de Jeanne avec Mauler, la musique joue encore un rôle culturel intéressant. « Je veux savoir ! » exige Jeanne ; quelques mesures inquiétantes assurent alors une transition sur un mode cinématographique, soulignant la fantasmagorie de Mauler, qui simule une conversion soudaine à la bonté. L'esthétique confirme ici la difficulté de monter l'histoire au premier degré : la mise en scène au présent intègre ce que le spectateur sait d'avance de Brecht. On peut ici discuter de ce glissement de la pièce hors de l'actualité, donc du politique. Dans *l'Achat du cuivre*, Brecht posait la question des innovations libres sur le plateau, qui rendent tout possible et rien réel à la fois, mais qui sont les conditions mêmes du théâtre. L'effet de « zapping » dans le temps, toujours contrôlé par la haute technologie du son, vise à réveiller l'émotion d'un spectateur blasé ; mais en même temps qu'il agit au premier niveau, le simulacre déconstruit notre perception. Si nul ne peut croire que cette pièce est aujourd'hui dépassée, ce qui nous ébranle le plus, ici, c'est la multiplication d'images virtuelles comparables, celles du son, de la danse, des costumes, etc., qui toutes réfléchissent le lieu commun du texte. Lorraine Pintal, avec ses artistes, réussit ainsi à casser le moule d'une réception figée.

Désormais, dans cette pièce, le spectateur est tenu en haleine, non plus uniquement par la beauté de la scénographie ou par la force du texte ; il erre dans la duplication du message, pris au piège. La forclusion soudaine du spectacle amène le spectateur à chercher une issue dans la salle : le mythe nous rejoint ici et maintenant.

Photo : Yves Renaud.





Photo : Yves Renaud.

Le duo entre Catherine Sénart (Jeanne) et Marc Béland (Slift), qui se tient devant les abattoirs, est un morceau significatif exquis. Dans le *Chant de l'immoralité*, Slift est le personnage diabolisant ; le « rap up » du déplacement de Marc Béland, reproduit dans la musique, côtoie le passage musical le plus romantique de la production. Cet humour, comparable à celui de Wagner dans les *Walkyries*, est une marque de distanciation.

À la bourse aux bestiaux, les échos de Kurt Weill emplissent la salle ; l'air est léger, comme les enchères, très enlevé, alors que la chute des cours annonce la catastrophe. Mais le *Chant de la bourse du bétail*, une sorte de litanie grave, austère, en accord avec la sobriété du décor, rappelle l'omniprésence du malheur.

### **Cabaret bleu**

Le *Chant de la nuit* qui ouvre la seconde partie débute par un nouveau roulement de tambours. Un chœur de treize hommes (les ouvriers) anticipe la troisième descente de Jeanne dans les abattoirs ; « il neige sur elle », murmure Mauler. Le cantique des Chapeaux noirs, destiné à récolter le peu d'argent que les ouvriers auraient encore, montre que la musique n'a pas de morale, elle séduit, plaint, exaspère, selon les sentiments qu'on y met ; la musique est trouble, double. Elle a particulièrement sa place dans une pièce qui traite des illusions.

Dans l'entretien qu'il nous accorde, Pierre Moreau explique que sa musique, mixée dans la salle deux semaines avant le travail collectif, comportait une trentaine d'entrées sonores : décidé à les assigner autrement que par une image stéréo, il les a montées de manière que, devant le cadre de la scène, on ait une image très proche du cinéma, où les sources viennent du plafond, d'en arrière, des côtés et du fond de la scène. C'est

pourquoi la texture musicale, tridimensionnelle, revêt une inhabituelle présence enveloppante pour le spectateur piégé.


« Il faudrait qu'une voix s'élève et leur dise « ici il n'y a que de la neige et du vent » », confie Jeanne à une ouvrière, parlant des Chapeaux noirs. C'est précisément ce que m'a donné à comprendre la musique de Pierre Moreau, en contrepoint, tout au long de la pièce.

### **Cabaret rouge**

Le chant occupe dans la dernière partie du texte une place prépondérante, au fur et à mesure que monte la révolte, qui échoue et débouche sur la fin tragique de Jeanne. Le *Chant de l'affrontement* et le *Chant de l'exploitation* de la version du T.N.M. prennent le pas sur les hymnes, mentionnés dans le texte, alors que la rébellion n'y figure que dans des chœurs en arrière-plan. L'importance des thèmes est ici inversée, sans doute parce que le rôle de l'Église est moins actuel dans l'exploitation, qui seule demeure.

Le lyrisme de cette représentation au T.N.M. entraîne la lecture d'un côté expressionniste, comme si notre regard s'était chargé d'une culpabilité collective. Le réalisme de la scénographie s'accorde avec notre désir de confort passif. Jeanne Dark chante la mort, l'épouvante, les larmes. Dans ce monde de chaos, le chant ringard du propriétaire des abattoirs sonne comme une nouvelle dégringolade grotesque. Les cloches mêlent d'insensibles tintements, plus illusoire que le vent des flûtes, qui soufflent une bise hivernale.

Jeanne est finalement canonisée dans son échec emblématique. Dernière charge — surcharge — musicale, un superbe chœur de quatre femmes et douze hommes, placés dix en hauteur et deux en contrebas, chantent « pour enterrer sa voix ». ♦



Chez Brecht, [...] la musique doit être décryptée, sinon elle demeure hypnotisante, simulacre de la réalité.

