

De Brecht à Pinal : éthique et esthétique Entretien avec Lorraine Pinal

Louise Vigeant

Numéro 74, 1995

Mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28172ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vigeant, L. (1995). De Brecht à Pinal : éthique et esthétique : entretien avec Lorraine Pinal. *Jeu*, (74), 53–64.

De Brecht à Pinal : éthique et esthétique

Entretien avec Lorraine Pinal

Du théâtre engagé

Alors que les gens semblent saturés du discours politique, bien qu'il ne soit pas très présent sur nos scènes, la question se pose : Pourquoi monter un auteur de gauche comme Bertolt Brecht aujourd'hui, au Québec ?

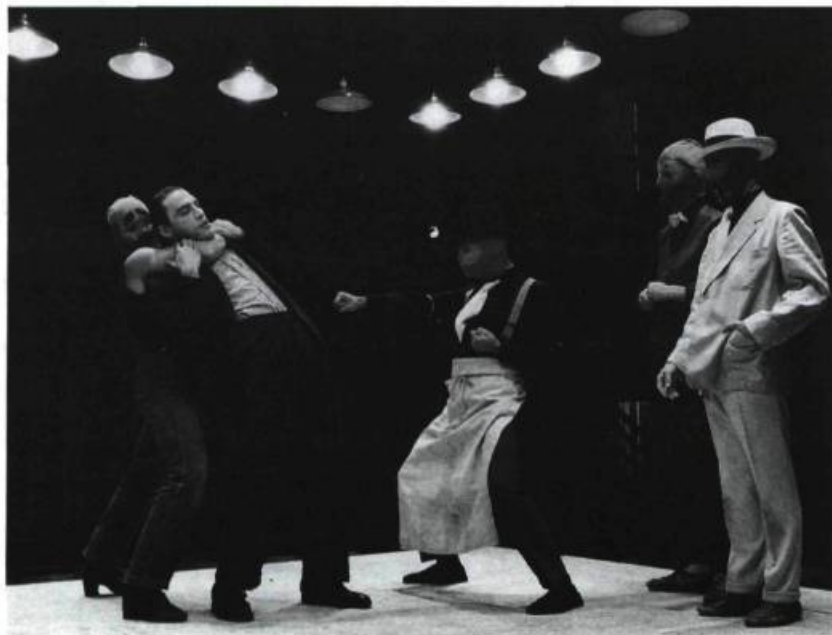
Lorraine Pinal — Il y a longtemps que j'y songeais. J'ai dévoré toute l'œuvre de Brecht au moment où j'ai mis en scène *Dans la jungle des villes*¹ avec le Théâtre la Rallonge, et j'avais déjà monté *Têtes rondes, têtes pointues*, deux ans auparavant au Centre d'essai de l'Université de Montréal, avec des étudiants. Mon approche du théâtre brechtien était à l'époque très respectueuse des règles du jeu distancié qui font maintenant partie intégrante de notre pratique théâtrale, par exemple : l'utilisation de pancartes, de

marionnettes, la présence de la musique *live*, du fameux « ri-deau », etc.

Avec *Têtes rondes, têtes pointues*, j'avais affaire à un théâtre très engagé ; la pièce dénonçait le racisme : les têtes rondes ne toléraient pas les têtes pointues, et vice versa. Brecht y annonçait l'intolérance que les Allemands allaient nourrir à l'égard des Juifs, jusqu'à vouloir les faire disparaître de la surface de la terre. Le questionnement était d'ordre plus philosophique dans la pièce *Dans la jungle des villes*, que

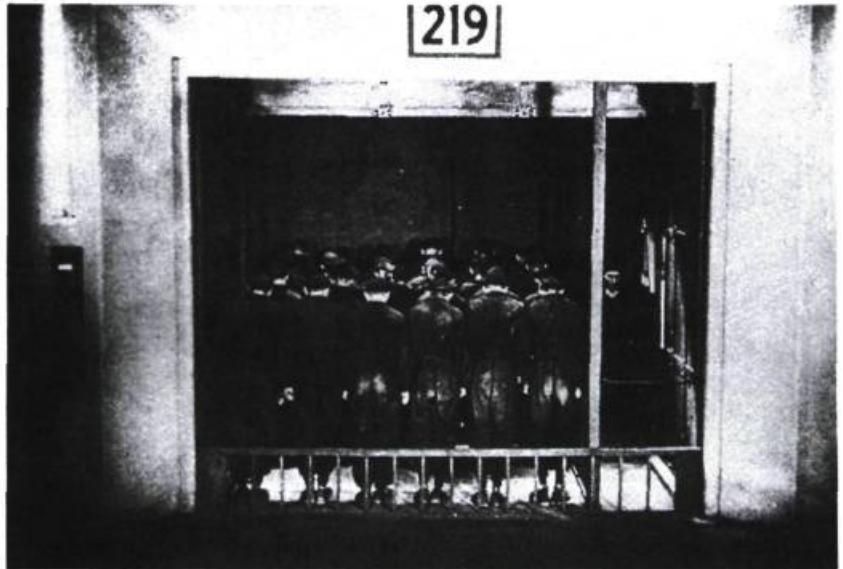
1. Lorraine Pinal a signé la mise en scène de la production de la Rallonge de cette pièce de Brecht, traduite par Pierre Voyer, en octobre 1981, à la Polonaise. N.D.L.R.

Dans la jungle des villes de Bertolt Brecht, mis en scène par Lorraine Pinal (Théâtre de la Rallonge, 1981).
Photo : Jean-Guy Thibodeau.



Brecht présentait lui-même comme un match de boxe métaphysique. Du côté de *Jeanne Dark*, j'étais particulièrement intéressée par le fait que ce soit un personnage féminin qui dénonce les abus des systèmes politiques.

J'ai lu la majorité des œuvres dramatiques de Brecht, ainsi que ses textes théoriques. Et j'ai eu envie, après mes deux premières incursions dans son répertoire, de faire un montage de trois textes : *les Visions de Simone Machard*, *le Procès de Jeanne Dark à Rouen* et *Sainte Jeanne des abattoirs*. *Le Procès de Jeanne Dark à Rouen* est presque un docu-drama, puisque la pièce reprend mot pour mot, à quelques détails près, le procès qui avait été fait à Jeanne d'Arc ; évidemment, Brecht y fait valoir le discours marxiste-léniniste, sous-jacent aux actes de la Jeanne qu'il réinventait. *Les Visions de Simone Machard* sont, elles, complètement romancées. Et dans *Sainte Jeanne des abattoirs* (que nous avons nommée *Jeanne Dark*), Brecht présente clairement l'abc du communisme.



Bref, on aurait voulu monter *Jeanne Dark* à la Rallonge, mais on n'en avait pas les moyens ; la production nécessitait une distribution imposante et les choix de mise en scène allaient vers un lieu éclaté. Il a donc été question, avec Marie-Hélène Falcon, de produire la pièce dans le Vieux-Port pour le Festival de théâtre des Amériques, en collaboration avec la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Rien de tout cela n'a fonctionné. De sorte que, lorsque je me suis retrouvée à la barre du Théâtre du Nouveau Monde, je me suis dit que le T.N.M., avec sa magnifique scène à l'italienne et sa structure de production, était la compagnie idéale pour présenter *Jeanne Dark*.

Une source d'inspiration expressionniste : *Métropolis* de Fritz Lang (1926).

Comment mesurer la pertinence de monter une pièce à un moment précis ?

L. P. — En écrivant *Jeanne Dark*, Brecht traçait un portrait désespéré mais lucide d'une Allemagne aux prises avec la pire crise économique que le XX^e siècle ait jamais connue. Nous vivons nous-mêmes une récession économique grave, et les situations qui en découlent nous rappellent malheureusement ce qui se passait à Berlin vers la fin des années vingt : automatisation du travail, chômage, violence, intolérance, disparition des valeurs spirituelles. La voix de Jeanne prônant l'importance de « l'acte gratuit » en opposition au langage capitaliste des fabricants de conserves, qui traitent les humains comme on marchande du bétail, me semblait avoir des résonances très actuelles et c'est

pourquoi je crois qu'il était fort pertinent de présenter la pièce aujourd'hui. Là où mes antennes n'ont pas été assez longues, c'est que je n'avais pas mesuré à quel point des personnages comme Marx et Lénine ont mal traversé l'épreuve du temps et que, depuis l'échec du communisme en Europe, ces formes de révolution n'ont plus d'ancrage dans notre société actuelle. Pourtant, nous savons tous qu'il y a un taux de chômage épouvantable, que les conditions de travail qui prévalent dans certaines usines sont inacceptables et qu'il existe toujours des gens qui crèvent de faim ; mais en ce moment, la plupart des gens sont tellement heureux d'avoir un emploi, même s'ils s'y sentent exploités, qu'ils préfèrent l'exploitation à la pauvreté.

Il me semble possible de faire abstraction de la situation trop grossièrement découpée dans la pièce de Brecht et de retenir les questions fondamentales que pose la fable, par exemple sur la responsabilité collective en ce qui a trait au taux de chômage.

L. P. — Bien sûr. Quand, dans la pièce, un personnage s'écrie que « c'est la loi du marché qui mène », il fait écho au discours actuel.

Bref, je reste et je resterai une inconditionnelle de ce texte et de cet auteur, qui doit être joué sur nos scènes et pas toujours par le biais de ses pièces à succès. *Jeanne Dark* nous propose un miroir grossissant de notre réalité. Submergés par un questionnement auquel on ne trouve pas de réponse, on choisit parfois le *cocooning*... et le désengagement social.

Éthique et esthétique

En proposant Jeanne Dark, ne posez-vous pas la question de la place du théâtre politique sur nos scènes et dans notre dramaturgie ?

Photo : Yves Renaud.



L. P. — Depuis longtemps, cette volonté de conscientisation sociale s'incarne dans ma démarche de metteur en scène. En effet, si l'artiste que je suis prend position, c'est par les images que je propose aux spectateurs. Et ce travail de « mise en images » a été fait en étroite collaboration avec tous les concepteurs : Danièle Lévesque, Guy Simard, François Barbeau et Pierre Moreau ; nous avons vraiment parcouru ce chemin à cinq. Notre première volonté sur le plan visuel était de sortir Brecht d'une tradition qui présentait plus de contraintes que de libertés. Il nous semblait nécessaire, je ne dirai pas de réactualiser Brecht, mais de bien saisir comment son propos nous interpelle encore aujourd'hui. On baigne depuis vingt ans dans les idées de Brecht. Nous sommes plusieurs à avoir appliqué maintes fois les théories du jeu brechtien dans nos mises en scène : la distanciation, le rapport direct avec le public, la narration, la non-implication émotive, le texte chanté-parlé, etc. Ces idées ne sont plus révolutionnaires, alors, comment peut-on encore les utiliser sans avoir l'impression de tourner en rond ? Bien sûr, il faut reconnaître l'héritage que constitue une telle tradition. Nous avons donc commencé par une recherche sur les grands maîtres du cinéma et du théâtre qui ont beaucoup influencé Brecht, soit Fritz Lang, Charlie Chaplin et Piscator, à qui Brecht a d'ailleurs emprunté son concept de théâtre épique.

Qu'est-ce que vous êtes allée chercher chez Piscator ?

L. P. — La machine. La beauté de la mécanique théâtrale. J'aime bien la pensée de Piscator qui voulait faire du théâtre à portée sociale avec des moyens scénographiques sophistiqués en disant qu'il ne faut pas nécessairement travailler pauvrement pour dénoncer la pauvreté. N'oublions pas que c'est Piscator qui le premier a appliqué au théâtre la technique des tapis roulants, à l'époque utilisés au cinéma pour les *travellings*. Sa vision était de mettre au service d'une cause politique l'amplitude et la beauté de l'acte théâtral.

Avec *Jeanne Dark*, nous avions le choix : montrer la machine qui écrasait Jeanne ou montrer le point de vue des pauvres écrasés par la machine. Nous avons choisi la première voie. Comme la pièce ne se termine pas sur la victoire des exploités sur leurs exploités mais plutôt sur la montée d'un système fasciste, nous avons choisi d'illustrer la machine de métal qui avalait l'homme-robot et le recrachait sous forme de boîtes de conserves, symbole incontournable de notre société de consommation. Peu importe ce que nous consommons, l'important est de consommer. Le film *Métropolis* nous a beaucoup inspirés ; nous y avons puisé des images expressionnistes d'une force incroyable.



Nous voulions démontrer également, par le biais de cette immense structure de tôle galvanisée, que les trois systèmes : la richesse, la religion et la pauvreté, constituaient un tout. Sans richesse, il n'y a pas d'exploitation de la pauvreté, sans pauvreté, il n'y a pas de charité possible et, sans charité, la religion n'a pas de raison d'exister.

Là réside, je crois, la grande force du texte de Brecht ; qui, mieux que Jeanne la Pucelle, pouvait dénoncer les abus de ces systèmes ? Il s'en est librement servi afin d'illustrer son propre éveil communiste, alors qu'il n'était qu'un petit écrivain vivant de peine et de misère dans un modeste appartement de Berlin.

Lorsque le projet est né, je me suis beaucoup interrogée sur le choix de la comédienne pour incarner ce personnage. L'idée de départ était de trouver une toute jeune comédienne, de treize ou quatorze ans, possédant la force nécessaire pour imposer l'innocence au sein d'une société pervertie. Toutefois, comme Pierre Moreau a écrit plus de quatre cents pages de musique autour du livret de *Jeanne Dark*, le rôle devenait tellement exigeant musicalement que nous nous devions d'aller vers une comédienne possédant une bonne expérience de la scène et aussi une formation en chant dramatique. Catherine Sénart opposait à un physique frêle de jeune fille une force intérieure grave et troublante. Les yeux de Catherine sont de feu alors que son visage peut être de glace. Sa voix de soprano nous guidait vers le haut, ce haut vers lequel Jeanne est continuellement attirée, et la petite robe noire dessinée par François Barbeau représentait les noirceurs abyssales dont elle essaie désespérément de s'extirper.

« Catherine Sénart opposait à un physique frêle de jeune fille une force intérieure grave et troublante. »
Photo : Yves Renaud.

Cette dualité, on la retrouve aussi chez Mauler (de l'allemand, qui veut dire « gueule »), personnage faustien par excellence écartelé entre le bien et le mal. Dans ce cadre, le personnage de Slift, qui, pour Brecht, n'était que le courtier de Mauler, prenait un tout autre sens. Mélange de Méphisto et de Machiavel, Slift dominait Mauler et devenait donc le principal adversaire de Jeanne.

Dans *Jeanne Dark*, contrairement à la thématique qu'il développe dans *Homme pour homme*, Brecht parle surtout de la force de la masse humaine. Dans ses notes, il précise qu'il est important que l'éclairage soit violent, éclairant toujours l'ensemble. Cette remarque nous a guidés pour la scénographie où Danièle Lévesque a voulu, par le biais de ces grandes portes de garage qui s'ouvraient automatiquement, montrer les masses comme si elles étaient issues de wagons à bestiaux pour être ensuite déversées comme du bétail sur le plancher de terre battue.

Les chorégraphies rendaient bien, elles aussi, cette idée d'une collectivité compacte.

L. P. — Oui. On y sentait la force des masses de même que la déshumanisation de l'homme. Le choix d'utiliser des magnétophones et de ne pas avoir d'orchestre sur scène voulait renforcer aussi cette dénonciation de l'homme qui ne retrouve plus les gestes capables de faire entendre la musique de ses émotions. Bref, nous avons voulu nous éloigner du traditionnel tambour, de la trompette et de l'harmonica.

Il y avait tout de même les grosses caisses...

L. P. — Les grosses caisses étaient un clin d'œil ; elles avaient la forme de grosses boîtes de conserves et ça nous plaisait de les avoir sur scène. Elles étaient aussi très utiles pour les narrateurs interprétés par Slift (Marc Béland) et l'ouvrier russe (Michel Comeau). Elles permettaient de marquer l'opposition entre le pouvoir capitaliste et le paysan russe qui symbolisait la patrie communiste.

Comment avez-vous recréer l'atmosphère du Berlin des années trente ?

L. P. — Par la radio, par les costumes et par les cabarets, qui servaient de découpage scénique, et même par les couleurs. Avec Guy Simard, nous avons travaillé avec les couleurs dont les Allemands se servaient durant la guerre. Les choix furent donc très simples et très efficaces : le noir pour le monde des ouvriers, le bleu pour l'univers onirique de Jeanne et le rouge pour le cauchemar final où Jeanne meurt sous les coups des Chapeaux noirs qui en feront leur sainte patronne.

La direction d'acteurs

Marc Béland était impressionnant. C'est d'ailleurs son jeu qui correspondait le plus à l'idée que l'on se fait de la célèbre distanciation brechtienne. Cet acteur manifeste une capacité de stylisation moins apparente chez d'autres. Il y avait, par exemple, un écart notable entre son jeu et celui de Jacques Godin, un excellent comédien également, mais dans un autre registre.

L. P. — La différence est exacte, mais elle tient aussi à des choix. Par exemple, nous avons voulu aborder la gestuelle des fabricants de conserves très différemment de celle de Slift. Comme l'histoire se passe à Chicago, il est clair que Brecht s'inspirait beaucoup des gangsters de l'époque (Al Capone en tête) pour construire des personnages comme Mauler, Graham, Criddle et Meyers. Jacques Godin a donné à Mauler une espèce de force animale qui l'apparentait au bétail dont il tirait des boîtes de conserves. À un moment, nous frôlions la caricature. En faisant parler en vers ses fabricants de conserves, Brecht donne d'ailleurs dans la parodie. Jacques Godin était donc appelé à jouer davantage sur les cordes sensibles de son personnage alors que Marc Béland avait la fonction de le distancier par rapport au spectateur.

Croyiez-vous le tout suffisamment grotesque pour que le public voie l'imposture ?

L. P. — Comme l'écriture souligne déjà passablement les choses, il était inutile d'exploiter le style emphatique. Le choix des cothurnes s'est imposé au début de même que l'amplification des voix. Nous voulions montrer comment l'image des patrons était hypertrophiée dans l'esprit de Jeanne. Puis, le jeu devenait plus réel sans tomber dans le psychologisme. Slift était là pour jouer au « passeur », il guidait la salle. Il éclairait le contraste entre la désinvolture des forts et l'automatisation et l'uniformisation de la masse humaine des travailleurs. Il théâtralisait la conscience du public.

Brecht, dans ses notes, dit que le phénomène d'identification peut se produire, avec Jeanne par exemple. Il n'est donc pas nécessaire que tous les rôles soient abordés de manière distanciée. À vos yeux, l'opposition entre les styles de jeu était ainsi nécessaire à la dynamique de la pièce ?

L. P. — Oui, d'autant plus que Pierpont Mauler, comme je le disais, est écartelé entre le bien et le mal. *Ce gambler* a encore une part de sensibilité, mais il ne supporte pas la pureté et l'innocence de Jeanne. Elle lui rappelle trop les paradis qu'il a perdus. Le contraste dans le jeu a été magnifiquement atteint par Marc Béland et Jacques Godin dans la scène de la cuisson du steak. Leur jeu révélait des personnages tout à fait contemporains : un dirigeant visionnaire, intuitif, qui transforme tout ce qu'il touche en argent, servi (et contrôlé) par un petit technocrate, jeune cadre administratif qui essaie de grimper en se fondant sur ses théories et ses méthodes, mais qui ne provoquera que l'anarchie. Ses prévisions, basées essentiellement sur certaines données et leur interprétation statistique, achopent.

Le sens de l'œuvre et sa réception

À la fin, le groupe communiste dit qu'il a trouvé la solution ; les spectateurs devaient bien se dire : « On sait ce que cela a donné ! » Comment contourner cet écueil ? Ne serait-il pas dommage que le public en reste avec l'idée que la pauvre Jeanne ne pouvait pas s'en tirer, de toute manière ? Ce fatalisme ne va-t-il pas à l'encontre de ce que voulait Brecht ?

L. P. — Par cette descente aux enfers symbolisée par le cabaret rouge, nous avons tenté de démontrer l'absurdité du déclin de Jeanne qui s'éteint, complètement anéantie, récupérée et qui devient l'emblème du système qu'elle a essayé de combattre. Nous voulions que les gens réagissent devant cette récupération. Pour Catherine Sénart et moi, Jeanne était la voix du rêve, de l'imaginaire et de la spiritualité : un personnage capable d'élever les esprits.

Si les hommes ne mangent pas à leur faim, il ne sert à rien de leur parler de Dieu ; il faut d'abord que les gens travaillent ! C'est ce que dit Jeanne aux marchands de conserves

Photo : Yves Renaud.



quand elle les chasse du temple. Elle exige le respect de l'Homme et dénonce l'hypocrisie de l'Armée du Salut. Nous tenions particulièrement à faire entendre son opposition au matérialisme, qui est une conséquence du système capitaliste, sa contestation de cette volonté de posséder et de s'identifier à ce qu'on possède plutôt qu'à ce que l'on est. Le propos devient vite très dense : en l'espace de dix minutes, on dénonce à peu près tous les abus, tous les systèmes, toutes les injustices, toutes les incompréhensions ! Jeanne Dark pose l'importante question de l'identité. Et celle de Brecht : comment peut-on être bon dans un monde qui n'est que mauvais ?

Cette densité du propos soulève la question de l'accessibilité de l'œuvre.

L. P. — La marche est haute, j'en conviens. À l'époque, et encore aujourd'hui, on tenait la loi du marché pour responsable de la misère humaine, du chômage. L'Armée du Salut disait que le malheur vient comme la pluie, qu'il nous tombe dessus, et qu'on n'y peut rien. Or Brecht prétendait, lui, qu'une crise économique n'était pas un phénomène naturel. Ses recherches et ses analyses, fondées sur les données de l'époque, ont largement contribué à dépister les méthodes d'exploitation basées sur l'ignorance et le mensonge et à les renverser.

Toutefois, l'appel à la violence n'est plus du tout reçu aujourd'hui comme à cette époque, où l'on croyait encore à la révolution prolétarienne. Les jeunes sont actuellement plutôt sensibles au discours de la non-violence.

L. P. — Notre génération a eu tendance à utiliser la violence comme réponse à l'injustice ; nous avons vécu Mai 68, Octobre 70... Quand Brecht suggère le recours à la violence, à la fin de sa pièce, il ne sait pas que le fascisme va s'imposer. Il croit que la



Jacques Godin (Pierpont Mauler), France Castel (Martha) et Marc Béland (Slift). Photo : Yves Renaud.

seule façon de réagir à l'exploitation des masses ouvrières passe par la violence. Aujourd'hui, la remontée de la droite annonce une nouvelle forme de fascisme basé sur le sens de la moralité. Notre spectacle se voulait une mise en garde contre cette vague d'intolérance qui déferle en ce moment sur notre société, conséquence directe de la période agitée dans laquelle nous vivons.

Fait symptomatique, certains soirs de spectacle, devant le T.N.M., un groupe distribuait des tracts dénonçant l'athéisme de Brecht et exigeant le retrait de la pièce, considérée comme un affront blasphématoire à l'égard de sainte Jeanne d'Arc et comme une insulte aux chrétiens parce qu'elle attaque « la vertu théologale de charité ».

L. P. — La remontée de la morale catholique qui se manifeste dans ce genre de censure et dans les mouvements anti-avortement et anti-homosexualité est bien réelle, on le voit. Il faut faire entendre les voix artistiques subversives. Nous avons tous la fâcheuse habitude de ne pas écouter ces voix ; nous attendons que nos prophètes meurent pour dire qu'ils étaient des génies. C'est ce qui est arrivé à Claude Gauvreau, et c'est ce qui va arriver encore à bien d'autres. Si personne ne réanime ces voix, c'en sera fait de l'impact social du théâtre. Depuis que je suis au T.N.M., une de mes préoccupations est de renouer avec la parole politique sur scène. *Les Bas-fonds* de Gorki ont été programmés pour cette raison. *Les Beaux Dimanches* de Marcel Dubé avaient été un coup de départ, ne serait-ce que parce qu'on y réentendait le mot « séparatiste » sur une scène.

Croyez-vous que la réception des spectateurs ait changé ? Les habitudes contractées devant la télévision où souvent les propos sont très segmentés ne modifient-elles pas le degré d'attention des spectateurs de telle sorte qu'il est de plus en plus difficile de faire passer sur une scène les discours longs, ponctués de moult arguments ?

L. P. — Oui, mais plusieurs auteurs témoignent de cette réalité. Botho Strauss, plus contemporain que Brecht, fait très habilement passer son message métaphysique ou philosophique, en adaptant la structure de ses textes à la « concentration » contemporaine des gens. Peut-être faut-il réinventer nos formes théâtrales.

Où continuer, comme vous le faites, à proposer des formes établies, en espérant que les gens se rendent compte qu'il y a différents modes de discours possibles, qui ne s'excluent pas les uns les autres...

L. P. — Pour arriver à réfléchir, il faut y mettre le temps et explorer bien des avenues, proposer une diversité de discours pour multiplier les points de vue.

Nous avons voulu, dans le cas de *Jeanne Dark*, rendre le propos de la pièce accessible par des moyens proprement spectaculaires. C'est ce que nous avons proposé à toute l'équipe du T.N.M. Je voulais situer le corps de l'acteur au centre de la machine théâtrale en utilisant des techniques de jeu traditionnelles comme l'utilisation des masques, la marche sur place, le mime. Des mondes étaient créés uniquement par le jeu du comédien ou de la comédienne. Par exemple, dans la scène de la tempête : un ventilateur, une corde et des comédiens qui font semblant qu'il y a tempête... et tempête il y a ! Je cherchais

à ce que les acteurs soient fiers de leurs moyens d'expression — de leurs corps, de leurs voix — non pour minimiser l'importance du propos social mais pour bien faire voir aux gens que c'est avec ces moyens-là que les acteurs réussissent à leur *parler*.

Totalitarisme et subversion

N'est-ce pas précisément ce qui a fait dire à Robert Lévesque que l'« esthétique [était] totalitaire² » ?

L. P. — Lorsque nous avons terminé le premier jet de la mise en place du troisième cabaret (qui se voulait le plus dénonciateur d'une certaine forme de totalitarisme), je me rappelle avoir dit : « J'ai l'impression de mettre en scène les sorties publiques de Mussolini ou les discours d'Hitler. » Ce qui fait que l'idée d'un « esthétisme totalitaire » ne me déplaisait pas puisque c'est justement cela que nous tentions de dénoncer.

Monsieur Lévesque a raison de rappeler que le théâtre de Brecht a cherché à permettre à l'homme de s'affirmer en tant qu'être humain au sein d'une société déshumanisée. Cela se perçoit davantage dans une pièce comme *Homme pour homme*. Dans *Jeanne Dark*, Brecht fait le chemin inverse : il passe par la déshumanisation de l'homme pour montrer ce que l'homme a perdu et la mission de Jeanne Dark consiste à lui faire retrouver cette humanité. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de montrer les ouvriers comme des êtres automatisés, car c'est de cela que parle Brecht.

Est-ce que le théâtre peut être encore subversif ?

L. P. — Il y a sans doute en effet, au départ, une contradiction dans le fait de monter les pièces politiques de Brecht dans nos théâtres subventionnés et institutionnalisés où le public provient, en général, d'une classe sociale favorisée. Mais nos théâtres demeurent encore des tribunes libres où la voix de l'acteur s'élève au-dessus des intérêts politiques ou financiers pour s'adresser à la partie sensible de l'homme. Il ne s'agit donc pas d'accuser le spectateur, mais de réfléchir avec lui.

Il ne s'agit pas d'accuser ces spectateurs mais de leur montrer les lieux de pouvoir où ils peuvent intervenir pour changer la situation.

L. P. — Exactement. Et il me paraissait logique de présenter *Jeanne Dark* après *les Bas-fonds*. De plus, présenter Botho Strauss après Brecht me semblait une idée intéressante. Stéphane Lépine écrivait dans les programmes du T.N.M. que Brecht faisait partie de la génération d'avant le nazisme qui a choisi de parler, tandis que Strauss fait partie de la génération qui a choisi de se taire mais qui, peu à peu, a commencé à exprimer son désarroi devant la culpabilité du peuple allemand par des fuites vers l'imaginaire.

Comment faire du théâtre engagé politiquement ? Je crois que nous sommes prêts à accepter le fait que la beauté de l'acte théâtral puisse servir à la dénonciation des injustices. J'ai apprécié l'attitude d'Yves Desgagnés lorsqu'il a mis en scène *les Bas-fonds*.

2. Robert Lévesque, « Un Brecht à l'esthétique totalitaire », *Le Devoir*, 22 novembre 1994, p. B-8.

Il revendiquait son métier d'artiste, il se présentait devant le public en proposant clairement un langage d'artiste au service d'une cause. Il ne faut pas s'excuser d'être de bons artistes, de bien manipuler certains langages. On nous a reproché les coûts de ce spectacle alors que le T.N.M. ne vit que de compressions budgétaires. Les artisans ici font des miracles ! C'est la force du créateur qui fait que le décor est imposant, pas ce qu'il coûte.

Un texte, un espace et, surtout, des acteurs

Comment décririez-vous le travail de la mise en scène ?

L. P. — Mettre en scène, c'est avoir une vision à 180 degrés, penser à mille idées en même temps ; c'est amener une équipe à travailler ensemble, dans le plaisir et la rigueur, et ne pas s'en tenir à une vision unilatérale d'un texte. C'est porter en soi une vision du monde et tout mettre en œuvre pour la réaliser.

Deux pages du cahier de mise en scène de Lorraine Pintal pour *Jeanne Darc*.

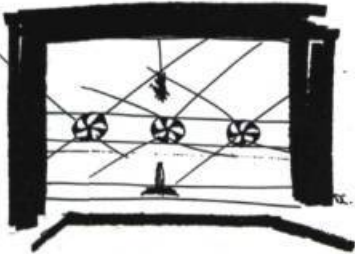
- CHOISIR PORC
- MUR OUBERT → VENTILATEURS EN MARCHÉ

* Sophie GROSSO-CASSAN JOURNALISTE → JARDIN
FRANÇOIS G. → COUR

Celle → JARDIN
CORCA RAYE TISSÉ → FRANÇOIS G. → COUR
L'ÉVALUÉ → FRANÇOIS G. → COUR
SIT → P.S.

— P. 88 PIERPONT MAULER FRANCHIT LES FRONTIÈRES DE LA PAUVRETÉ

VENTILATEURS EN MARCHÉ



Journaliste

programmation de la mise en scène
tournée à la Bourse aux bestiaux !
Sigarette Mousse des courtes au
Bâtiment ! tournée à la Bourse aux
bestiaux sous la neige !
Chicago sous la neige !

* NO. C. → costume CHAPEAU NOIR, MASCARE

SIT ← P.S. → P.S. → COUR

Scène 5

- Oublier de JARDIN
- JARDIN
- JARDIN

423 MAULER
(A SIFFLER) RIT MATELATS

Nous n'allons pas plus loin. Nous faisons demi-tour.
Toi, tu ris, avoue-le! Quand je dis demi-tour,
ça te fait rire! Ecoute! Ils tirent encore là-bas.
On dirait qu'ils rencontrent un peu de résistance.
Souhaitons seulement que la jeune fille
Que je cherchais là où l'enfer s'est déchaîné
Ait eu la présence d'esprit de s'en aller.

* Le Chicago Tribune! Demandez au Chicago Tribune
Administrateur de journaux passe près de là.)

Hé Camelot! C'est là. Le Chicago Tribune
Voyons ce qui se passe sur le marché de la viande.
C'est là. Le Chicago Tribune!
(Il lit et devient blanc comme un drap.)

Il y a quelque chose ici qui change tout.
C'est écrit noir sur blanc que le prix du bétail
A baissé jusqu'à trente, mais rien ne s'est vendu.
Les fabricants, en faillite, ont quitté la Bourse.
Mauler et Silt, c'est ce qui est écrit là. Journaliste
Seraient les plus ruinés de tout! J'aurais atteint,
Sans l'avoir cherché, ce qui m'arrache à présent
Un soupir de soulagement. Je ne peux plus
Rien faire pour eux. Tout le bétail que j'avais
J'ai voulu le céder. Personne n'en voulait.
À présent, je suis libre, je suis plus d'attente.
J'ai où bon me semblera, même aux abattoirs.
Quant à cette affaire que nous avons montée
Avec beaucoup d'argent et de sueur,
Au milieu de la ville, on dirait l'édifice
Le plus grand, le plus cher et le plus pratique,
Mais le constructeur y a utilisé,
Comme seul matériau, soit par économie-
Soit par mépris, de la crotte de chien.
Rien de bien-étirant.
Il s'est ainsi mérité la réputation

Sil. Journaliste

* P. 88 Siffler
CORCA → COUR

tournée pantone

sa Bourse
JARDIN CORCA

FAC public

Qu'est-ce que vous avez d'abord dit aux comédiens de Jeanne Dark ?

L. P. — Je leur ai d'abord demandé de m'écrire les raisons fondamentales pour lesquelles ils avaient accepté de jouer dans le spectacle. Beaucoup m'ont répondu des choses étonnantes à partir desquelles se sont développées les relations dans le groupe. Je voulais travailler à partir d'eux, de sorte que leur engagement a été d'une grande importance. Les acteurs se sont imposé une grande discipline, ils se sont beaucoup entraînés, physiquement et vocalement. Nous avons travaillé dans le plaisir et l'invention, et cela a donné lieu à une aventure humaine extraordinaire, comme on en vit rarement.

Les comédiens se posaient-ils les mêmes questions sur la pertinence du texte ?

L. P. — Oui. La pièce a exigé un important travail dramaturgique, auquel ont collaboré Pierre Voyer, le traducteur, Yannick Legault, le dramaturge, et Michel Marc Bouchard, qui est auteur en résidence au T.N.M. Le plus important était l'engagement social de tous et, pour y arriver, il fallait que l'information sur l'époque, le contexte historique, la nature des systèmes politiques décrits, la montée du communisme en Allemagne, etc., circule et que tous se l'approprient. Nous avons évidemment décortiqué la parole de Jeanne Dark et nous avons voulu la suivre dans ses dénonciations. Ses contradictions nous la faisaient percevoir comme un personnage riche, complexe et d'une actualité saisissante.

Qu'est-ce qui préside à l'amorce de votre travail : l'acteur ou le texte ?

L. P. — Je pars du texte. J'aime le rythme des mots, leur musicalité. C'est pourquoi j'ai travaillé en étroite collaboration avec Pierre Voyer, comme j'aime travailler en étroite collaboration avec des auteurs quand j'ai la chance de créer un texte inédit à la scène. Les mots déclenchent chez moi beaucoup d'émotions, des visions, des lumières, des sons, d'où l'importance d'une complicité à toute épreuve avec l'équipe de conception.

Le comédien et la comédienne se greffent ensuite au texte. Le comédien est une entité qui se parcellise pour laisser paraître une plage de son monde intérieur. Mon travail de mise en scène se fonde donc sur l'intelligence de l'acteur, sa sensibilité, son émotion et surtout son imaginaire. L'espace s'organise et, quand l'acteur s'y intègre, il se transforme. C'est cette transformation qui fait le théâtre. ◆

Une page du cahier de mise en scène de Lorraine Pintal pour Jeanne Dark.

93

LE CHANT DE LA VÉRITÉ

441 JEANNE

SON PARLIQUE

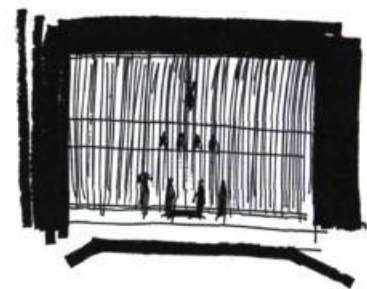
O lumineuse vérité! Camouflée par la tempête!
Sous la neige on ne voit plus rien.
O la violence des rafales!
O la faiblesse des corps!
Et toi, terrible faim,
Et toi, froid de la nuit,
A qui épargnes-tu la vie?
Qui peut te résister ?

(Elle tombe évanouie. La neige l'ensevelit doucement.)

←

O. R. L. B. D. COUR
- P. 94
P. 94

CABARET ROUGE SCÈNE I
CHEZ LES CHAPEAUX NOIRS
PLEIN JOUR BAISSÉ COMPLÈTEMENT
VEILATEURS S'ARRÊTENT



P 98 LE CHANT DE L'APPRENTISSAGE