



Un diptyque didactique

La Décision / Mauser

de **Bertolt Brecht** et **Hanns Eisler**

d'**Heiner Müller**

Mise en scène : **Jean-Claude Fall**

du 19 au 30 novembre 2002

**Théâtre de Grammont
Montpellier**

Mardi, vendredi et samedi à 20h45

Mercredi et jeudi à 19h00

Dimanche à 17h

relâche lundi

Durée : 1h30

Théâtre des treize vents
centre dramatique national
du languedoc-roussillon
montpellier

04 67 60 05 45
Opéra-Comédie

Tarifs hors abonnement

Général : 18 € (118,07 F)

Réduit : Collégiens/lycéens/étudiants/ groupes : 11 € (72,16 F)

La Décision

de **Bertolt Brecht**
Musique de **Hanns Eisler**

Traduction : Edouard Pfrimmer
L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte
présenté.

Mauser

de **Heiner Müller**

Traduction : Jean Jourdheuil
et Heinz Schwarzinger
Les Editions de Minuit

Un diptyque didactique

Mise en scène
Jean-Claude Fall

Scénographie
Gérard Didier

Lumières
Martine André, Jean-Claude Fall

Costumes
Gérard Didier, Marie Delphin

Montage sonore
Serge Monségu

avec :
La troupe du Théâtre des Treize Vents :
Roxane Borgna
Fouad Dekkiche
Jean-Claude Fall
Isabelle Fürst
Fanny Rudelle
Luc Sabot
Christel Touret
et
Babacar M'baye Fall
Patty Hannock
Alex Selmane

La Décision

Conseiller musical :
Stephen Warbeck

Direction musicale :
Ghislain Hervet

Direction des chœurs :
Sylvie Golgevit

Assistant à la mise en scène
Renaud-Marie Leblanc

avec :
Roxane Borgna
Jean-Claude Fall
Patty Hannock
Fanny Rudelle
Christel Touret

Musiciens :
1^{er} trompette : **Boris Damestoy**
2^{ème} trompette : **David Clemente**
3^{ème} trompette : **Mathieu Abinun**
1^{er} trombone : **Pascal Bouvier**
2^{ème} trombone : **Alexandre Finck**
1^{er} cor : **Antoine Thouvenin**
2^{ème} cor : **Béranger Dulac**
piano : **Corinne Paoletti**
percussions : **Romain Joutard,**
Léo Margarit, Nicolas Krbanjevic

Chœur :
ECUME – Ensemble Choral
Universitaire de Montpellier
soprano :
Elise Bolanos, Karine Bourgoïn,
Lydie Bupto, Marion Dumoulin,
Patricia Durand, Pauline Lhomme,
Florence Loubet, Cécile Morel,
Savine Volland
alto :
Damienne Beaumier, Anne Guinot,
Barbara Hammadi,
Morgane Jeanguillaume,
Alexandra Lalonde, Perrine Perrot,
Marie Revel, Julie Rostaing
tenor :
Renaud-Marie Leblanc,
Jean Malgoire, Jean-Luc Perceau,
Pierre-Jean Spennato,
Patrick Teulier, Benoît Vuillon
basses :
Stéphane Deloy, Frédéric Lagneau,
Paco Lefort, Jean-Luc Martineau,
Sylvain Ragusa, Guilhem Souyri,
Taoufik Mezarguia, Nicolas Volland

Les textes des chants ont été adaptés
pour la prosodie par :
Jean Lorrain, Jean-Claude Fall

Mauser

avec :
Fouad Dekkiche
Babacar M'baye Fall
Isabelle Fürst
Luc Sabot
Alex Selmane

Production :
Théâtre des Treize Vents - Centre
Dramatique National de Montpellier
Languedoc-Roussillon

avec le soutien :
du Festival d'Avignon et de la SPEDIDAM

en partenariat avec :
le Conservatoire National de Région
Montpellier-Agglomération, et de
l'Opéra National et l'Orchestre National de
Montpellier

en collaboration avec :
ECUME - Ensemble Choral Universitaire
de Montpellier soutenu par l'ADDM 34
(Association départementale danse et
musique en Hérault)

Le Théâtre des Treize Vents est
subventionné par le Ministère de la
Culture, la Ville de Montpellier, le Conseil
régional Languedoc-Roussillon,
l'Agglomération de Montpellier,
le Département de l'Hérault.

La Décision et Mauser

Un diptyque didactique

La Décision de Brecht et Eisler n'a jamais été représentée en France dans sa forme originale: une sorte d'opéra sans chanteurs, d'oratorio païen, de comédie musicale avec chœur classique.

Un ensemble de cuivres (3 trompettes, 2 trombones, 2 cors anglais, 3 percussions) rappelant une fanfare, un piano, trente choristes et cinq "acteurs-chantants" sont les non-héros de cette histoire. Dans un hangar, une usine, un tribunal, une école, dans un pays en guerre, hier et aujourd'hui, les quatre agitateurs racontent en jouant et chantant l'histoire de leur "mission": faire passer le message de la révolution dans l'autre pays. Mais avant d'être fêtés, ils demandent au chœur de contrôle de les juger. Ils ont en effet tué un de leurs camarades. Trop idéaliste, il est devenu à leurs yeux un danger pour lui-même et pour la révolution. Commencée dans une atmosphère de liesse, avec l'humour, la causticité, l'humanité de Brecht, cette histoire se termine dans la brutalité de la mise à mort d'un jeune homme en lequel chacun aura pu se reconnaître. Ce jeune homme c'est celui qui ne supporte pas l'injustice, les inégalités, la violence du pouvoir et de l'argent. C'est celui qui dit ce qu'il pense. C'est celui qui se bat, ici et maintenant, sans masque, pour les valeurs auxquelles il croit.

Jean-Claude Fall

L'indifférence de la musique à nos véritables réalités sociales, telle était pour Hanns Eisler, l'une des causes d'un phénomène généralisé « La bêtise en musique ».

Voici ce que répondait Eisler à la question :

- Qu'est-ce qui à notre époque, produit la bêtise en musique ?
- Le détachement, le désintérêt, et la répulsion pour la politique.

C'est dans la fin des années 20, en plein conflits sociaux et politiques, que Brecht rencontra Eisler, connu pour être le troisième élève principal de Schönberg aux côtés de Berg et Webern. La décision est la première oeuvre issue de cette collaboration. Destinée à un chœur d'ouvriers et à un orchestre amateur, la musique de cette pièce n'a rien perdu de sa puissance, son humour et son sens dramatique.

Le ton agressif, l'énergie brutale des chants, résultent d'une combinaison d'éléments anciens de compositions vocales et de syncopes inspirées du jazz ainsi que du rythme de marche.

Eisler crée un nouveau type de chants de combat.

La musique dans son rapport au texte est une musique argumentative, le texte est primordial et la musique n'est pas secondaire, disait Eisler.

Ghislain Hervet

Entretien Jean-Claude Fall - Joëlle Gayot

5 mars 2002

J.G. - Vous créez, en diptyque, les pièces de Brecht et de Müller, en donnant à voir et à entendre le projet original de Brecht qui inclut la présence de plus de trente choristes sur le plateau. Quelles sont vos motivations ?

J.C.F. - Ce diptyque fait suite aux **Trois Sœurs** de Tchekhov que je viens de mettre en scène. Mon idée initiale était de bâtir un triptyque sur le thème de la révolution, à partir de la Révolution russe, mais en la dépassant.

Dans **Les Trois Sœurs**, il y a cette image de la révolution, née dans la profondeur de champ de la lecture. La révolution porteuse d'espoirs et qui arrive, qui avance, qui va changer la vie. Je pense que le héros caché de la pièce de Tchekhov, c'est l'espoir de la révolution.

Le second volet de ce triptyque est donc la pièce de Brecht, **La Décision**, souvent appelée « oratorio païen ». On pourrait l'intituler également « opéra sans chanteur ». C'est un opéra de Hanns Eisler, avec un livret de Bertolt Brecht, dont le héros est un chœur, dit « de contrôle ». Ici, nous sommes dans l'expérience concrète de la révolution, avec ses batailles idéologiques, ses stratégies de prises de pouvoir, et surtout, cette question dominante qui traverse la pièce, la question posée à tout mouvement voulant faire basculer une culture et une civilisation : est-ce que la fin justifie les moyens ? Jusqu'à quel point peut-on le prétendre ou encore, l'idéal que l'on défend donne-t-il un droit à tuer ? Ce propos concerne aujourd'hui bon nombre de mouvements mystiques, religieux ou pas, qui s'expriment à travers une violence extrême. Dans **La Décision** de Brecht, le jeune homme est tué par les agitateurs parce qu'il mettait en échec, par son comportement, leur idée du processus révolutionnaire.

La question est justement perverse : il est tué parce qu'il est dangereux !

Certainement, mais, dans ce cas, le fait de ne pas être d'accord avec lui donne-t-il pour autant le droit de le tuer... Cela étant, Brecht a le chic pour poser des

questions de façon tellement aiguë que même dans ses textes didactiques, il est difficile de s'en tirer par une pure affirmation idéologique. Si l'on examine ses pièces apparemment les plus simples, elles se révèlent, au bout du compte, d'une terrible complexité.

En fait, il n'y a rien de manichéen dans les propositions de Brecht qui sème le doute sous une illusoire simplicité du raisonnement ?

Absolument ! A cet égard, les réactions du public, des critiques et des médias sont extrêmement éloquentes, au moment de la création, en 1930. **La Décision** a entraîné un double scandale. Il y a eu le refus des responsables du Festival de Berlin qui ont censuré la pièce. Mais Brecht et Eisler l'ont malgré tout montée au Grosses Schauspielhaus de Berlin, à la manière d'un manifeste contre le Festival, en engageant des chœurs et un orchestre amateurs. La représentation a connu un fort succès mais elle a généré une intense polémique sur ses interprétations. Certains pensaient que c'était un scandale car elle faisait l'éloge des purges staliniennes, et d'autres pensaient que c'était un scandale car elle était une critique violente du bolchevisme.

N'est-ce pas invraisemblable que deux lectures aussi antagonistes puissent être faites de cette pièce ?

Brecht va au bout d'une écriture qui est très proche des êtres qu'il décrit. Et même si les personnages ont l'air d'être caricaturaux, il y a une profondeur d'humanité incroyable qui se dégage d'eux. Brecht est un auteur qui pousse la logique dans ses derniers retranchements, jusqu'à ce qu'elle se révèle sans réponses. Elle atteint alors, dans cette sorte d'exacerbation, un point de non-retour.

Allez-vous, dans le spectacle, tenter de mettre en évidence les rouages et les mécanismes de cette logique telle que la développe Brecht ?

Ce n'est pas vraiment mon propos. Depuis soixante-dix ans qu'existe cette pièce, le regard qu'on peut porter sur les moments de l'histoire qui l'ont vu naître est différent. Armés de cette distance critique, nous pouvons, aujourd'hui, regarder la pièce et écouter le débat qu'elle a soulevé. Nous allons essayer d'en rendre compte, mais avec cette distance qui nous permettra, sans doute, d'être moins simplistes dans nos prises de position et sans esprit partisan. Les questions évoquées dans **la Décision** font désormais partie de l'histoire.

Un regard enrichi de tout ce que le xx^e siècle a traversé comme conflits !

Un regard chargé d'événements pas si vieux. Il y a un peu plus de dix ans, le mur de Berlin s'effondrait. Il y a quelques mois, les tours du World Trade Center étaient abattues. Nous lirons **la Décision** aujourd'hui d'une manière que ne cesse d'éclairer autrement ce qui se passe dans le monde, des aventures de l'extrémisme libéral à celles des intégrismes religieux. Elle est chaque jour plus intelligible que jamais.

Revenons au projet du spectacle. Un diptyque composé en première partie de Brecht. Et en deuxième partie ?

Le deuxième volet est **Mauser** d'Heiner Müller. Il s'agit là d'une réflexion virulente, rapide, vive, acérée sur le prix à payer. La question que pose Müller est la suivante : si le prix à payer pour la conquête de la liberté est la liberté elle-même, si le prix à payer pour faire la révolution, ce sont les valeurs même que la révolution porte en elle, est-ce que ce n'est pas là la preuve que nous ne sommes pas sur le bon chemin ? Comme disent les personnages : à quoi bon ? Cette question est en fait conclusive. Elle mène à une critique radicale du chemin dévié que certains mouvements révolutionnaires ont pris, prennent et prendront, car ce phénomène est récurrent.

Proposer Mauser, d'Heiner Müller, à la suite de la Décision, de Bertolt Brecht, est-ce votre façon de vous de reprendre le flambeau, de répondre à la question de Brecht, que prolonge et poursuit Müller ?

Les choses pourraient se formuler de la sorte. Rappelons que Müller a écrit **Mauser**, en réponse et en prolongement à **la Décision**. Mettre les deux pièces côte à côte est logique et historiquement justifié. Brecht écrit dans un moment donné de l'histoire. Müller, quarante ans plus tard, ajoute ce commentaire, en écho, avec les quarante ans de son histoire à lui vivant en Allemagne de l'Est. Et nous lisons tout ça, aujourd'hui, trente ans plus tard, avec ce qui se passe actuellement et qui est particulièrement dangereux.

J'avais donc envie que nous nous reposions un certain nombre de questions fondamentales, fondatrices, vitales, autour de la question de la révolution. Je trouve que nous nous mettons très à l'écart de ces problématiques, comme si elles étaient obsolètes. Certes, nos pays ne sont pas touchés de front. Mais le monde entier, en dehors de quelques états socio-démocrates riches de l'Europe, ou des Etats-Unis, qu'il s'agisse de l'Afrique, de l'Amérique du sud, de l'Asie, évidemment le Moyen-Orient, etc., ce monde vit jour après jour la problématique de la révolution. Cette problématique portée par des utopies d'où qu'elles viennent est à l'œuvre. J'aimerais qu'on ne perde pas le fil de cette nécessaire réflexion, sans elle nous ne comprenons pas le monde.

Cela paraît incroyable que personne n'ait monté le diptyque auparavant, alors que Mauser a été écrit en 1970. Pourquoi ?

La Décision a été une pièce interdite très longtemps. Il y a eu la censure exercée par le Festival de Berlin en 1930. Mais après avoir proposé le texte au public, Eisler et Brecht eux-mêmes ont été effrayés de l'effet produit et de toutes évidences, on a voulu la cacher aux regards, la dérober aux désirs de mise en scène. Brecht a même affirmé qu'elle n'était pas écrite pour être représentée. Une sorte d'autocensure s'est mise en place qui s'est prolongée jusqu'à peu, seulement 4 ou 5 ans. Alors, très parcimonieusement, des droits ont été délivrés par les héritiers de Brecht et Eisler, qui avaient maintenu la pièce hors du circuit théâtral. Quelques représentations ont eu lieu, jamais dans la version pleine et entière. C'est une des toutes

premières fois qu'une version très fidèle à la version originale pourra être vue.

Est-ce la raison pour laquelle vous respectez intégralement le dispositif original prévu par Brecht ?

Absolument. Au début, je voulais faire une version « économique », me limiter à la pièce et rendre compte de l'écriture d'Eisler par des citations. Mais lorsque nous avons trouvé les partitions et écouté sa musique, nous avons compris qu'elle était le cœur de l'ouvrage et qu'il fallait rendre compte, sans les dissocier, des deux écritures conjuguées, celles de Brecht et Eisler. Faire entendre cette musique dont le compositeur pensait qu'elle était un de ses chefs d'œuvre.

Comment se passe l'articulation du diptyque dans le temps et l'espace ?

La Décision dure environ 1h10 et **Mauser**, qui est une pièce « coup de poing », à peu près vingt minutes. Un changement radical de dispositif et de distribution aura lieu entre les deux, même s'il s'opère dans la continuité. Le chœur présent dans **la Décision** disparaîtra dans **Mauser**. Je marque une rupture radicale entre les traitements. Ils seront opposés sans être pour autant étrangers.

Les deux pièces sont forcément reliées. Le geste final de Brecht amène au premier geste de la pièce de Müller. C'est un ricochet, un rebond. La pièce de Müller repart et nous amène à aujourd'hui.

Il y a un côté ludique chez Brecht, un plaisir du théâtre et du jeu, qui disparaissent chez Müller, dont le texte est beaucoup plus sombre, incandescent.

La Décision démarre par l'aventure presque drôle de ces quatre jeunes qui vont porter le message révolutionnaire en Chine. Ils racontent comment ils se sont comportés, et aussi comment ils ont tout raté, car c'est l'histoire d'un grand ratage, celui de la Révolution russe, même si on peut en tirer aussi des conclusions intéressantes pour aujourd'hui. Mais quand arrive la fin de la pièce de Brecht, un couperet tombe brutalement. Un rideau noir, un nuage lourd s'abat sur nous, et c'est là que se trouve le cœur de

Mauser, qui s'écrit précisément dans cet endroit très noir où aboutit la pièce de Brecht.

Est-ce maintenant le bon moment pour convoquer Brecht et Müller sur la scène du théâtre ?

La question de la pertinence de les monter aujourd'hui se posera, et c'est normal. Le monde est en proie partout à ces types de questions. Il est important de ne pas être innocent, mais au contraire, d'élaborer une pensée, qui se développe historiquement.

La Décision n'est plus objet de polémique. Cela a pris soixante-quinze ans pour qu'elle devienne un objet pour penser l'histoire.

La Décision : le propos

LE DIRIGEANT

« Dans ce cas, vous n'êtes plus vous-mêmes, tu n'es plus Karl Schmitt de Berlin, tu n'es plus Anna Kiersk de Kazan, et toi tu n'es plus Piotr Savitch de Moscou : désormais, vous tous, vous serez sans nom et sans mère, des pages blanches où la révolution écrit ses directives. »

La forme de **La Décision** est celle d'un oratorio païen. Cela se passe en Chine. Le chœur des juges, espèce de « conscience communiste », félicite quatre agitateurs qui reviennent de Moukden où ils ont accompli avec succès leur mission. Mais les agitateurs annoncent la mort d'un de leurs camarades, un garçon sincère, plein de bonnes intentions, qu'ils ont dû exécuter pour ne pas mettre en danger le mouvement tout entier. Ils veulent être jugés. Le chœur leur demande de faire revivre les épisodes de leur mission avant de prononcer son verdict.

Cette histoire est racontée en huit tableaux. Trois travailleurs du Parti quittent Moscou pour Moukden. Ils sont rejoints à la frontière par un quatrième camarade qui connaît bien la région et qui peut leur servir de guide. Avant de partir, les quatre hommes effacent leur personnalité, sacrifice que symbolise le port d'un masque. Le nouveau venu est jeune, passionné, impatient. A plusieurs reprises, tout en effectuant son travail de propagande, il exprime des sentiments personnels. Il est atterré par la misère qu'il voit autour de lui : les coolies halant, pieds nus dans la boue, des bateaux chargés de riz. Il essaie de les aider en leur plaçant des pierres sous les pieds pour les empêcher de glisser. A un moment, il distribue ouvertement des tracts ; il est surpris par un policier qui peut ainsi signaler aux autorités la présence des agitateurs. Par une explosion de colère justifiée, certes, mais impolitique, il prive le Parti de la collaboration d'un allié provisoire, un capitaliste, qui voulait aider les gens du pays en les armant contre une puissance impérialiste étrangère. Enfin, il met en péril toute l'entreprise en encourageant prématurément un soulèvement, puis, furieux, il se démasque et révèle son identité à l'ennemi. Il force ainsi ses camarades à prendre une décision très pénible. L'ennemi approchant, il doit disparaître sans laisser de traces pour que la mission soit sauvée. Consulté, il « accepte » sa propre mort. Ses camarades l'exécutent et le jettent dans la fosse à chaux.

Chaque fois, le jeune homme a laissé ses sentiments personnels l'emporter sur sa raison ; ses réactions devant une réalité provisoire lui ont fait oublier les objectifs ultimes de la mission que ses camarades et lui devaient accomplir ensemble. Le chœur avait averti les agitateurs que, pour mener à bien leur entreprise, ils seraient peut-être obligés de se soumettre à toutes sortes d'humiliations, qu'il leur faudrait même accomplir des « bassesses » pour extirper toute bassesse.

Frédéric Ewen, extrait de Bertolt Brecht, *sa vie, son art, son temps*, Seuil

La Décision

En examinant les pièces didactiques, on a l'impression d'observer un alambic transparent dans lequel l'expérimentateur Brecht tente de résoudre les questions qui lui tiennent à cœur. Il y étudie les réactions engendrées par les problèmes théoriques et pratiques du théâtre, mais aussi par les problèmes moraux et sociaux de son temps et par ses problèmes personnels non moins profonds. Comme tout ce qui concerne Brecht, le passage du nihilisme au marxisme prend la forme concrète mais difficile d'une expérience scientifique. Pour trouver le juste milieu, il lui fallait d'abord pousser la dialectique jusqu'à ses conclusions extrêmes. Voilà peut-être pourquoi le grand cinéaste soviétique Eisenstein voyait, paraît-il, en lui : « Un professeur obstiné tentant de percer le mur de pierre de la conscience, qu'il ne pouvait enflammer par la passion, avec une fureur politique¹ ».

Brecht n'avait pas encore compris que ce qui importait, ce n'était pas la disparition du moi, mais la disparition d'une certaine forme de moi ; que la solution ultime, c'était d'enrichir et de développer le moi jusqu'à ce qu'il saisisse la nécessité de nouer des *relations constructives* avec les autres « moi ». [...]

Brecht fut troublé sa vie durant par le problème de la violence et par l'idée que, là où elle règne, seule la violence peut la vaincre et, paradoxalement, l'abolir. Il en était pourtant tout à fait convaincu ; il l'a dit en termes poignants pendant son exil :

*« Et nous le savons pourtant :
même la haine de la bassesse
déforme les traits.
Même la colère contre l'injustice
rend rauque la voix. Ah ! nous,
qui voulions préparer le terrain pour un monde amical,
n'avons pas pu être amicaux. ² »*

En dépit de tout, on ne peut s'empêcher de se poser la question suivante : si **La Décision** n'était pas une pièce communiste, si on la considérait dans l'abstrait, trouverait-on ses conclusions réellement contestables du point de vue de l'éthique ? Le sacrifice de l'individu pour le bien de tous (sur le champ de bataille, par exemple), ou bien au nom de quelque grand idéal religieux, social, politique ou moral, n'est-il pas une chose qui va de soi dans notre société, un devoir suprême ? Les saints ne sont-ils pas les objets de la vénération générale ? Pourquoi le martyr mènerait-il à la canonisation s'il s'accomplit au nom d'une cause et à l'anathème s'il se fait au nom d'une autre ?

Frédéric Ewen, extrait de *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Seuil.

1. Marie Seton, *Serguei M. Eisenstein*, 132

2. « An die Nachgeborenen », GEDICHTE IV, 145. Arche, POEMES IV, 139. Trad. Guillevic

La musique, un oratorio païen

La partition de cette pièce didactique était de Hanns Eisler, qui collaborait pour la première fois avec Brecht à quelque chose d'aussi important. L'oratorio fut monté au festival de musique de Berlin en 1930. Les organisateurs de ce festival étaient Paul Hindemith, Heinrich Burkard et Georg Schünemann. La réalisation fut confiée à Slatan Dudow. Mais le radicalisme du texte et l'arrangement musical révolutionnaire d'Eisler mécontentèrent Hindemith et ses collègues. Ceux-ci demandèrent à Brecht de soumettre son œuvre à une espèce d'inspection politique. Il refusa, suggérant à son tour à Hindemith de démissionner pour protester contre cette censure implicite. Sur quoi, **La Décision** fut rejetée à cause de la « médiocrité artistique du texte ».

Alors Brecht et Eisler s'adressèrent aux sociétés chorales de travailleurs et, avec la coopération de l'Arbeiterchor de Grossberlin, la pièce fut montée au Grosses Schauspielhaus de Berlin le 10 décembre 1930. [...]

Fritz Sternberg fut témoin de l'impression profonde que cet oratorio fit sur le public. **La Décision**, raconte-t-il, suscita des discussions et des controverses innombrables et passionnées. Mais une chose le frappa. Les jours suivants, les ouvriers chantaient les « songs » de la pièce didactique : ils avaient enfin découvert les paroles et une musique réellement contemporaines, ayant un rapport avec leurs propres problèmes. [...]

La musique d'Eisler avait saisi l'essence même des paroles et les chants devinrent célèbres pour eux-mêmes, en dehors de la pièce. Ce musicien qui appartenait à l'école la plus moderne de l'époque, celle de Schönberg et d'Anton Webern, avait réussi à simplifier son expression musicale sans la vulgariser. En mêlant le choral luthérien traditionnel, la chanson folklorique populaire et le jazz, il avait, selon ses propres termes, « dissout le langage musical conventionnel » pour en faire quelque chose de neuf et de frais.

Frédéric Ewen, extrait de *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Seuil

Lettre ouverte à la direction artistique de la Musique nouvelle, Berlin 1930, Heinrich Burkard, Paul Hindemith, Georg Schünemann.

Vous avez refusé de prendre, devant votre « Comité des programmes », dont nous ignorons la composition, la responsabilité de la représentation de notre nouvelle pièce didactique dont nous étions convenus, et nous invitez à en soumettre le texte à ce Comité pour lever des doutes d'ordre politique. (Ce contrôle, ajoutez-vous, entrerait en ligne de compte pour toute œuvre.) Nous avons refusé cela. Voici la raison : si vous entendez poursuivre vos tellement importantes manifestations pendant lesquelles vous mettez en discussion de nouvelles formes d'utilisation de la musique, vous ne devez en aucun cas vous mettre sous la dépendance financière de gens ou d'institutions qui *a priori* vous interdiront telles ou telles formes d'utilisation, et peut-être pas les plus mauvaises, pour des raisons tout autres qu'esthétiques. Pas plus que votre tâche artistique ne peut être de critiquer par exemple la police, il ne serait opportun, par exemple, de faire financer vos manifestations artistiques précisément par la police : c'est que vous vous exposerez éventuellement à la critique préalable de la police. Il faut dire qu'il y a des tâches de la musique nouvelle que l'Etat ne peut, certes, interdire, mais que justement il ne peut non plus financer. Soyons donc satisfaits lorsque le préfet de police n'interdit pas nos travaux, ne réclamons donc pas en plus l'orchestre des agents de police ! Du reste, nous voici enfin dans la situation que nous avons toujours eue en vue : n'en avons-nous pas toujours appelé à un art d'amateurs ? N'avons-nous pas depuis longtemps déjà des doutes vis-à-vis de ces grands appareils paralysés par mille doutes ?

Proposition positive :

Libérons ces importantes manifestations de toute dépendance et faisons-les assurer par ceux à qui elles sont destinées et qui seuls en ont une utilisation : les chœurs ouvriers, les troupes de théâtre d'amateurs, les chœurs et les orchestres d'élèves, donc par ceux qui ni ne paient pour l'art ni ne sont payés pour l'art mais veulent faire de l'art.

Il faut que vous compreniez que, dans la situation présente, votre démission de la direction artistique de « Musique nouvelle, Berlin 1930 », en guise de protestation contre toutes les tentatives de censure, serait plus utile à la musique nouvelle que lorsque vous célébrerez encore une fois, dans l'été 1930, un festival de musique.

Bertolt Brecht , Hanns Eisler

La Décision et la critique

La Décision est encore aussi passionnément discutée de nos jours qu'en 1930. Des critiques de toutes tendances et de toutes colorations politiques y ont trouvé une arme commode à brandir contre n'importe quel « dogme », et ce sont ceux qui se déclaraient les plus favorables à la pièce ou à son auteur qui se sont montrés les plus malhonnêtes. [...]

Ces critiques voyaient dans cette pièce didactique le reflet de leur propre *Weltanschauung*-vision du monde (sans parler de leur *Weltschmerz*-mal du siècle). L'un d'eux, par exemple, considère que Brecht y prophétisait « les grandes purges et le communisme stalinien³ ». D'autres, comme Herbert Lüthy, trouvent que Brecht ressemble à « un moine - à un faux moine - qui serait entré dans les ordres plutôt pour la beauté du geste et pour la soutane que pour la foi ... ».

Un autre journaliste, Willy Haas, écrit :
« **La Décision** fut la première pièce de Brecht qui rencontra l'approbation complète du parti stalinien officiel... »

Du côté des communistes, il y eut de sérieuses réserves. Ce fut le critique Alfred Kurella qui les exprima de la façon

la plus vigoureuse [...]. Kurella reprochait à juste titre à Brecht d'établir une distinction si tranchée entre la « raison » et « l'émotion », de les considérer comme opposées l'une à l'autre⁴.

Il est certain que son objection était justifiée. A l'époque, Brecht dissociait automatiquement raison et sentiment, tout comme, en parlant des pièces didactiques, il avait tendance à séparer « plaisir » et « instruction ». Il devait par la suite, changer radicalement d'avis sur ces deux sujets. [...]

O. Biha, dans *Die Linkskurve*, reprocha à Brecht son attitude abstraite. On sent, écrivait-il, que l'auteur ne tire pas ses connaissances de la pratique, mais de la théorie. [...]

Des discussions publiques eurent lieu une semaine après la première de **La Décision**, [au cours desquelles, rapporte le critique Karl Thième,] : « Bert Brecht déclara qu'il était prêt à modifier certains passages de sa pièce si la discussion lui en démontrait la nécessité, et qu'il l'avait d'ailleurs déjà fait en réponse à certaines objections, par exemple en ce qui concernait la mort du jeune camarade, qui serait à présent amené à se demander s'il existait d'autres solutions et serait forcé de répondre lui-même par la négative. »

Frédéric Ewen,

extrait de *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*,
Edition du Seuil

3. Esslin, *op.cit.*, 294

4. Alfred Kurella, « Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln », cité par Schumacher, 365-366

Mauser

*« Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché... »*

Paul Eluard

Est-ce le slogan qui vaut : **Mort aux ennemis de la Révolution** ou l'angoisse qui prévaut : « Qu'est ce qui vient après la mort ? ». Tuer, encore tuer, inlassablement. Le combattant héroïque sur le front de la guerre civile est devenu un instrument, un revolver, un **Mauser**.

Plus de place pour la pensée, pour le regard, pour l'écoute ; plus d'espace entre le doigt et la gâchette. Un mécanisme fatal est enclenché.

Heiner Müller, en 1970, fait signe au Bertolt Brecht des années 30, celui de **La Décision** et des **pièces didactiques**. Il y a un chœur, qui ne contrôle plus rien et des protagonistes hagards, A, B, qui ne jouent plus au procès. Ils s'interrogent et s'entrecroisent. Mais à qui s'adressent-ils et pour quelle leçon ? Sur tant de cadavres, comment chanter, sur tant de ruines, comment bâtir, sur tant de déraison, comment expliquer ?

De l'homme nouveau, on ne verra jamais le visage.

La parole obstinée bute sur les mêmes obstacles, encore et encore ; discours obsessionnel, répétitions, remémorations.

Et pourtant la ville de Witebsk était belle comme un tableau de Chagall, et pourtant on croyait que l'herbe repousserait plus verte après avoir été arrachée.

Les chants d'espoir s'achèvent-ils toujours en requiem ?

Gérard Lieber

La Décision / Mauser

Parcours scénographique

1/ Les Classiques

Réapprendre le Monde
à la lumière de la
doctrines Pour des
Lendemain qui chantent . . .



L'école du Parti : l'ancienne école de
la Société Bourgeoise mise au Service de
la Révolution -

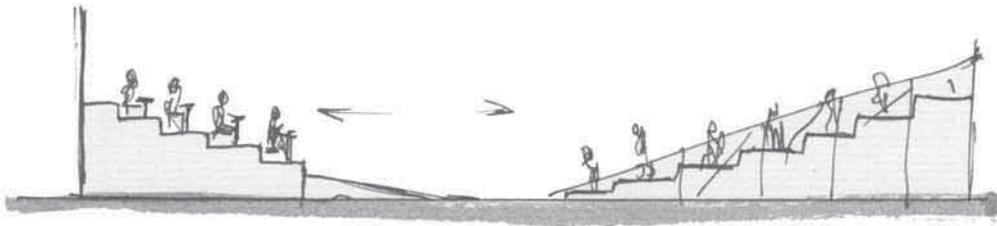
Avignon 2002

le lieu de notre spectacle : la cour du lycée
St Joseph - Dès la première visite ce fut
comme une évidence pour Jean-Claude Fall
et moi qu'il ne pouvait s'agir que d'une
dalle de dalle - dalle morte (une pensée
pour T. Kantor) prise dans l'épaisseur
de la mémoire, dans le refouli de cette
tragique période : 1917, la Victoire
des Soviets, le communisme à la
conquête du monde . . .

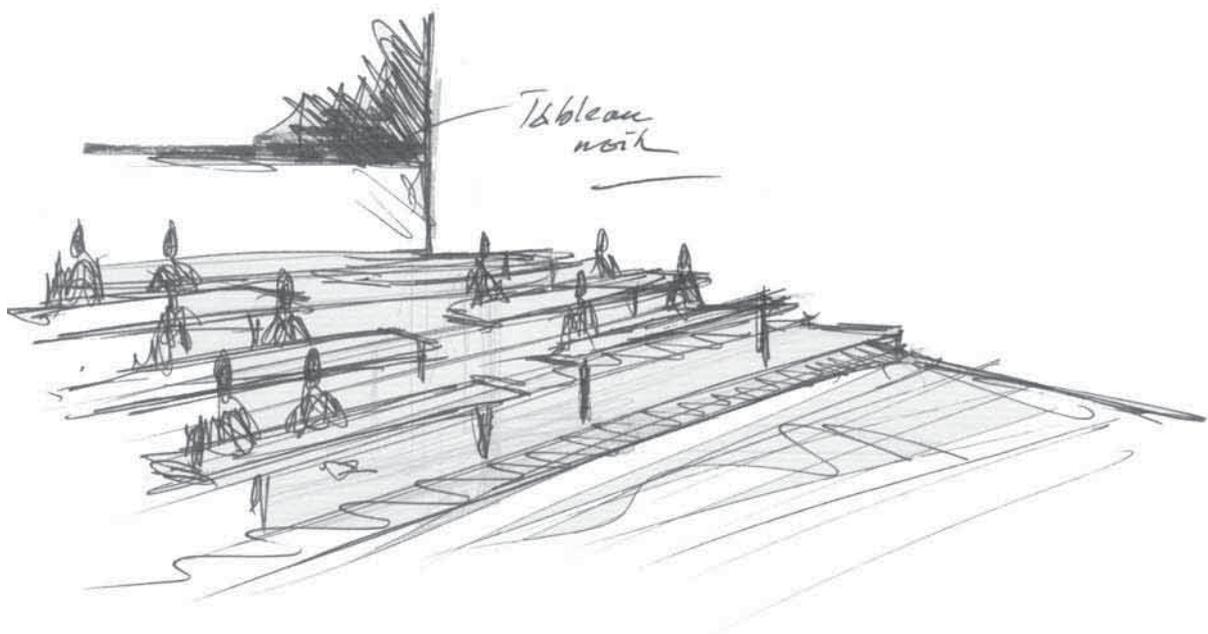
Une immense dalle de classe et un mur
à l'Autre —→ 20 Mètres!

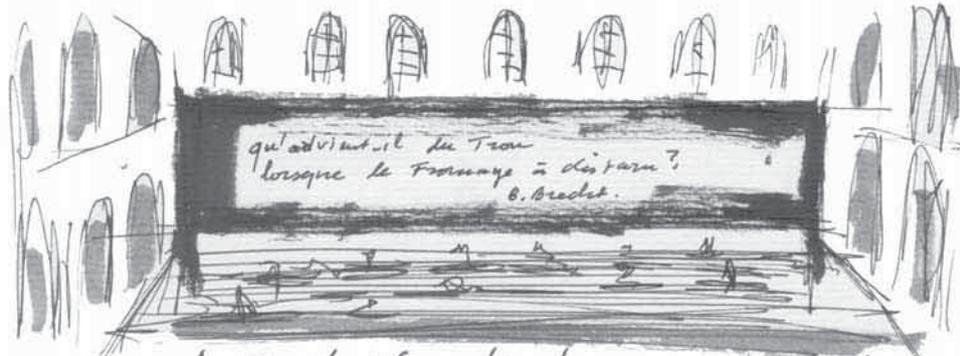
A la fois Amphithéâtre et tribunal —
(de Nombreux documents montrent les commissaires
politiques sur des estrades au dessus du peuple
comme les maîtres à l'École)

Un espace avec des Niveaux
et des pupitres — face du Public



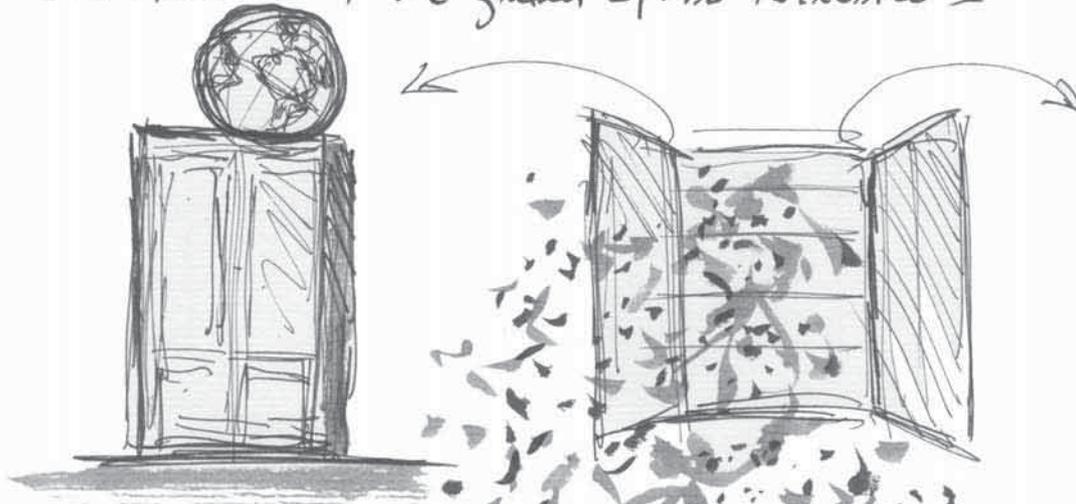
Comme un face à face avec l' Histoire ...



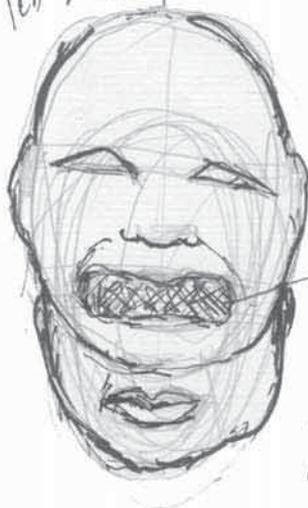


→ Sur toute la largeur de la Cour (20m) un immense Tableau Noir avec des textes de Brecht -

Une Armoire + un grand Globe terrestre -



les Masques

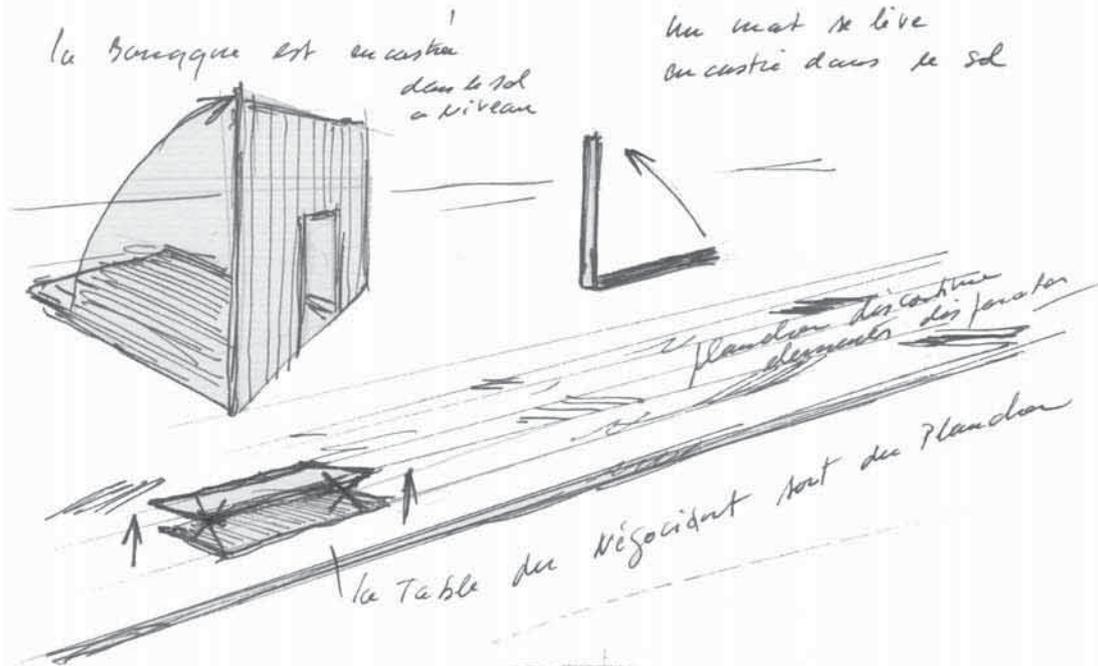


tulle

vous êtes dans mon
et dans mes, des pages blanches
ou la Revolution était des directives...

l'Armoire libère
des cendres grises
- les mémoires brûlées?

Éléments inclus dans le Plancher . . .



3. la Pierre

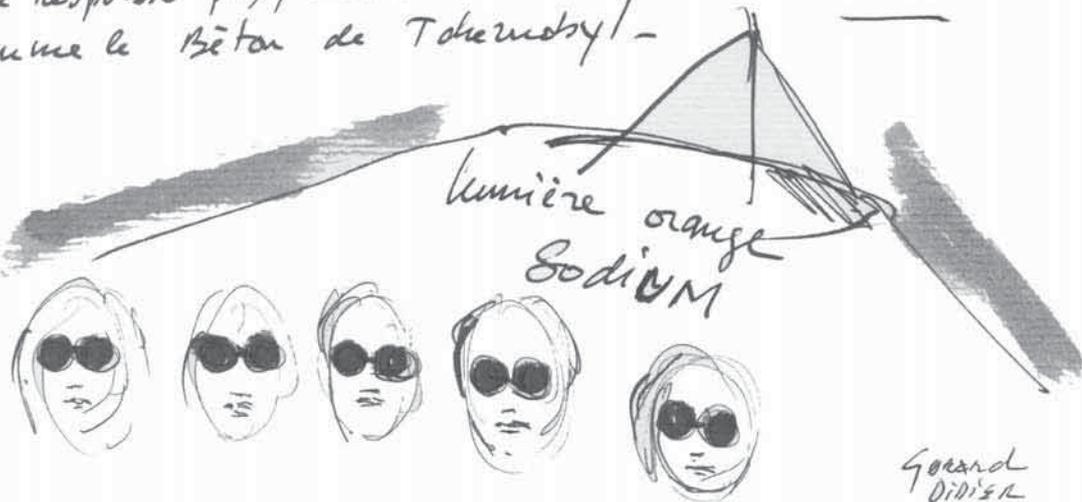
un mat se lève encastré dans le sol

Mausier

La même dans
main VIDE
et GRIS . . .

Dachaut: le pain quotidien de la
Révolution est la mort de son ennemi
**L'HERBE MÊME IL NOUS FAUT
L'ARRACHER AFIN QU'ELLE RESTE
VERTE.**

→ Mais l'herbe Arrachée au nom de la guerre froide
ne respire pas, l'homme contaminé reste GRIS -
comme le Béton de Tchermestyl -



Grand
Didier
2002

Bertolt Brecht, étapes d'une vie (10 février 1898 ; 14 août 1956)

- 1912 Premiers poèmes.
- 1918 S'inscrit à la Faculté de Médecine à Munich.
- 1922 Il travaille à une pièce, **Garga**, qui deviendra **Dans la jungle des villes**. Prépare des numéros de cabaret.
29 septembre : Première de **Tambours dans la nuit**. Herbert Ihering publie un compte rendu élogieux dans le *Börsen-Courier*, qu'il présente comme un nouvel auteur d'un talent exceptionnel.
- 1923 9 mai : Première de **Dans la jungle des villes** au Residenztheater. Scandale. La pièce tient six soirées.
- 1926 25 septembre : Première de **Homme pour Homme** à Darmstadt, mise en scène de Jacob Geist.
Octobre : lecture du **Capital** de Marx.
- 1927 Fait la connaissance du sociologue Fritz Sternberg, qui l'incite à approfondir sa connaissance du marxisme. Débat avec Herbert Ihering dans le *Berliner-Börsen-Courier* : il prône la liquidation de "l'ancienne esthétique" théâtrale.
17 juillet : Première de **Mahagonny**, musique de Kurt Weill, à Baden-Baden.
- 1928 Printemps : Elisabeth Hauptmann traduit **L'Opéra des Gueux** de John Gay, Brecht ayant l'intention d'en faire une adaptation. Ce projet a séduit Ernst Josef Aufricht, qui lui a commandé **L'Opéra de quat'sous** pour l'ouverture de son théâtre au Schiffbauerdamm dont la Première a lieu le 31 août, mise en scène d'Erich Engel avec la collaboration de Brecht, musique de Kurt Weill.
- 1929 10 avril : Brecht épouse Helene Weigel.
- 1930 9 mars : Première de l'opéra **Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny** à Leipzig, mise en scène de Walter Brugmann. Au Printemps il travaille à **La Décision** avec Eisler et Slatan Dudow.
13 décembre : Première de **La Décision** à Berlin (salle de la Philharmonie), musique Hanns Eisler.
- 1931 Brecht travaille sur **Homme pour Homme**, qu'il remanie en vue d'une représentation au Staatstheater (Berlin) dont la Première a lieu le 6 février.
19 février : début des projections de **L'Opéra de quat'sous** dans la version filmée de Pabst.
- 1933 28 février : quitte l'Allemagne aussitôt après l'incendie du Reichstag et émigre en mars de Prague à Vienne puis Zurich.
- 1935 8 juin : les nazis lui suppriment la nationalité allemande.
21-25 juin : participe à Paris au Congrès international des écrivains pour la Défense de la Culture.
- 1937 28 septembre : première représentation de **L'Opéra de quat'sous** au Théâtre de l'Etoile à Paris.
- 1939 Avril : obtient un visa pour la Suède par l'intermédiaire du Comité suédois d'aide à l'Espagne républicaine.
4 mai : conférence à Stockholm "Sur un théâtre expérimental".
27 septembre : se met à la rédaction de **Mère Courage et ses enfants**.
- 1940 Installation à Helsinki, dans le quartier ouvrier de Tölö où il reprend son travail à **La bonne âme de Sé-Tchouan**. En août, Brecht entreprend la "comédie populaire" qui deviendra **Puntilla et son valet Matti**.
- 1943 Août : Brecht essaie de faire monter **Schweyk** aux Etats-Unis. Selon Kurt Weill, elle est jugée comme n'étant pas assez américaine pour Broadway.
- 1944 Mi-mars : retour de Brecht à Santa-Monica. Se met aussitôt à la rédaction du **Cercle de craie caucasien**.
- 1947 31 juillet : Première de **La vie de Galilée** avec Charles Laughton au Coronet-Theatre (Beverly Hills). Metteur en scène, avec la collaboration de Brecht : Joseph Losey.
30 octobre : convocation devant la Commission sur les activités anti-américaines.
- 1948 15 février : Première d'**Antigone** à Coire. En juillet, Brecht travaille au **Petit Organon pour le théâtre**. Il essaie d'obtenir un visa pour se rendre à Salzbourg.
- 1949 11 janvier : Première de **Mère Courage** au Deutsches Theater.
Février : projet de fondation du Berliner Ensemble. Helene Weigel doit en être la directrice.
12 novembre : ouverture officielle du Berliner Ensemble. Représentation de **Maître Puntilla et son valet Matti**, mise en scène de Brecht et d'Erich Engel, musique de Paul Dessau.
- 1951 12 janvier : Première de **La Mère** au Berliner Ensemble. Mise en scène de Brecht.
26 septembre : lettre ouverte aux écrivains et artistes allemands les appelant à lutter contre les dangers d'une nouvelle guerre.
7 octobre : Brecht reçoit le Prix National de 1ère classe de la RDA.
- 1953 17 juin : devant la situation insurrectionnelle à Berlin, il écrit à Walter Ulbricht, à Otto Grotewohl (premier ministre) et au Commissaire soviétique Sémionov. Il distingue entre les "provocateurs" les manifestants ouvriers réellement mécontents de la situation économique.
6 octobre : Brecht donne à Erwin Leiser une déclaration écrite expliquant sa position devant l'insurrection du 7 juin. Il se tient aux côtés du Parti dans son combat contre la guerre et le fascisme, mais il estime que des fautes ont été commises par lui, qui ont logiquement amené le mécontentement des ouvriers.
- 1956 11-12 janvier : Brecht participe au IVème Congrès de l'Union des Ecrivains.
10 août : prend part à une répétition du **Cercle de craie caucasien**, en vue d'une tournée du Berliner Ensemble à Londres.

L'établissement de cette chronologie s'inspire du livre de Klaus Volker, *Brecht-Chronik*, Hanser Verlag, Munich, 1971 -Revue obliques n° 20 – 21

Eisler, avec Paul Dessau et Kurt Weill, est l'un des musiciens majeurs de Brecht, sans doute le plus proche et le plus radical.

Eisler, Hanns (Johannes)

Compositeur allemand (Leipzig, 6 juillet 1898 ; Berlin, 6 septembre 1962).

Elève de Weigl au Nouveau Conservatoire de Vienne, il étudie la composition avec Arnold Schoenberg (1919-23) et Anton Webern. Il remporte le Prix de musique de la Ville de Vienne en 1924 et se rend à Berlin en 1925, où il enseigne au Conservatoire Klindworth-Scharwenka. En 1926, il entre au parti communiste allemand ; lorsque les nazis prennent le pouvoir en 1933, il quitte l'Allemagne. Il part pour les Etats-Unis puis est actif en Autriche, en France, en Angleterre et dans d'autres pays européens. Il enseigne à la New School for Social Research de New York de 1935 à 1942, et à l'Université de Californie à Los Angeles (1942-48). Ses convictions communistes le conduisent à quitter les Etats-Unis pour « déportation volontaire » en 1948. En 1949, il s'installe à Berlin-Est et devient professeur à la Hochschule Für Musik et membre de l'Académie des arts. Sous l'influence de Schoenberg, il adopte le système d'écriture dodécaphonique ; la plupart de ses œuvres symphoniques relèvent de ce style. Toutefois, il est capable d'écrire une musique plus accessible. Sa longue association avec Bertolt Brecht donne naissance à plusieurs belles partitions pour le théâtre ; il travaille également avec Charlie Chaplin à Hollywood de 1942 à 1947. Ses mélodies et œuvres chorales sont devenues très populaires en Allemagne de l'Est. Eisler a écrit la musique de l'hymne national de la République Démocratique Allemande.

Oeuvres pour la scène :

Johannes Faustus, opéra (Berlin, 1953) ;

38 partitions de musique de scène pour des pièces de :

Brecht (dont **Galileo Galilei**, 1947 ; **Les visions de Simone Machard**, 1957)

Ben Jonson (**Volpone**, 1953)

Shakespeare (**Hamlet**, 1954),

Schiller (**Wilhelm Tell**, 1961) ;

Musique de films :

42 musiques de films dont **La femme sur la plage** de Jean Renoir, 1947 ; **Nuit et Brouillard** d'Alain Resnais, 1955.

Musique chorale avec orchestre :

entre autres **La décision**, 1930 ; **Die Mutter**, 1931 ; **Lenin Requiem**, 1936-1937.

Musique pour voix et orchestre :

dont l'une de ses œuvres majeures intitulée **Kammerkantate**, 1937.

Musique de chambre :

Sonates, sonatines, divertimento pour quintette...

Enfin, il a écrit 250 lieder et chansons, dont la moitié pour son ami Bertolt Brecht.

Heiner Müller

Auteur dramatique allemand (Eppendorf, Saxe, 1929 - Berlin, 1995).

Figure emblématique de la scène théâtrale européenne de la seconde moitié du XXème siècle, Heiner Müller a construit son œuvre dramatique sur les ruines de l'après-guerre. À l'image de ses premiers textes comme **Le Briseur de Salaire** (1956) ou **Le Chantier** (1964) qui visent à une représentation critique des réalités économiques et sociales de l'Allemagne de l'Est, son écriture est largement traversée par l'histoire contemporaine et l'imaginaire de son pays. Toutefois une partie de sa production s'émancipe de ce contexte est-allemand en convoquant Homère, Sophocle, Shakespeare, Laclos, Nietzsche pour interroger notre modernité. Ses rapports avec les textes anciens sont alors envisagés comme un " dialogue avec les morts " : les réécritures qu'il propose ramènent le passé dans le présent, reconnectent des circuits interrompus et méditent sur les enjeux vivants qui les agitent, de façon à réactiver les possibilités encore en attente de ces textes.

Au début des années quatre-vingt, l'activité théâtrale de Heiner Müller se diversifie, dans la mesure où il commence à mettre en scène certains de ses textes : **La Mission** (1980), sa réécriture de **Macbeth** (1982), **Le Briseur de salaire** (1988), **Hamlet-machine** (1990), **Mauser** et **Quartet** (1991). En 1992, il devient membre du collectif de direction du Berliner Ensemble et monte notamment **La Résistible Ascension d'Arturo Ui** (1995) de Brecht. Pendant les dernières années de sa vie, Heiner Müller a été particulièrement sollicité par les milieux théâtraux et musicaux, dans des circuits institutionnels ou plus alternatifs. Ces pièces ont ainsi été mises en scène par Patrice Chéreau, Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret, Matthias Langhoff, Robert Wilson et mises en musique par Pascal Dusapin, Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Georges Aperghis, le groupe rock Einstürzende Neubauten ou encore Heiner Goebbels, dont le spectacle **Ou bien le débarquement désastreux** (1993) a été produit par l'Atem.

Jean-Claude Fall

Jean-Claude Fall a été directeur de la Compagnie La Manufacture de 1978 à 1982, du Théâtre de la Bastille de 1982 à 1988 et du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis de 1989 à 1997.

Depuis 1998, il dirige le Théâtre des Treize Vents - Centre Dramatique National de Montpellier Languedoc-Roussillon

Jean-Claude Fall a mis en scène : en 1974, **Les Bottes de l'Ogre*** et **La Résistance*** de Philippe Adrien ; en 1975, **Le Pupille veut être tuteur*** de Peter Handke et **L'Œil de la tête (Effet Sade)*** de Philippe Adrien.

Il a monté : **Grand-peur et misère du Troisième Reich** de Bertolt Brecht (1975), **Schippel** de Karl Sternheim (1976), **le Grand Parler** de Pierre Clastres, **Nadia** de Bernard Cuau et **Ça (Fin de partie, Comédie, Pas Moi)** de Samuel Beckett (1977), **La Thébaïde** de Racine et **Têtes mortes** de Samuel Beckett (1978), **Un ou deux sourires par jour** d'Antoine Gallien et **Drôles de gens** de Gorki (1979), **Le Conte d'hiver** de Shakespeare et **Ah Q** de Bernard Chartreux et Jean Jourdheuil (1980), **État de siège** de Peter Handke, **l'Exception et la Règle** de Bertolt Brecht et **Textes pour rien** de Samuel Beckett (1981), **Le Voyage de Mme Knipper vers la Prusse orientale** de Jean-Luc Lagarce (1982), **Description d'un combat** de Franz Kafka (1983), **Dis Joe** de Samuel Beckett et **Still Life** d'Emily Mann (1984), **Pas là** de Samuel Beckett (1986 et 1991), **Par les villages** de Peter Handke (1988), **Ivanov - Platonov - Les Trois Sœurs – Oncle Vania**** d'Anton Tchekhov (1990), **Chef lieu** d'Alain Gautré (1992), **le Procès de Jeanne d'Arc** d'après Brecht/Seghers et Péguy, **Tempête sur le pays d'Égypte** de Pierre Laville d'après Tchekhov et Boulgakov (1993), **Voyage au pays sonore ou l'Art de la question** de Peter Handke (1995), **Hercule furieux et Hercule sur l'Oeta** de Sénèque (1996), **Œdipe** de Sénèque (1998), **L'Opéra de quat'sous** de Bertolt Brecht et Kurt Weill (1998), **Parle-moi comme la pluie** de Tennessee Williams (1999), **Fin de partie** de Samuel Beckett, **le Grand Parler** de Pierre Clastres et **Les Trois Sœurs** d'Anton Tchekhov (2000).

Il a également réalisé des mises en scène d'opéra : **Werther** de Massenet (1979), **Ondine** de Daniel Lesur (1982), **Mitridate** de Wolfgang Amadeus Mozart (1983), **L'écume des jours** d'après Boris Vian (1985), **Obéron** de Carl Maria Von Weber (1986), **Armida** et **Semiramis** de Rossini (1988), **Le devoir du premier commandement** de Wolfgang Amadeus Mozart (1991), **Dédale** de Hugues Dufour (1995), **Luisa Miller** de Verdi (2000).

Jean-Claude Fall a déjà présenté au Festival d'Avignon à la Chapelle des Pénitents blancs en 1977 : **Nadia** de Bernard Cuau ; dans la Salle Benoît XII en 1978 : **Têtes mortes** de Samuel Beckett ; en 1984 : **Still Life** d'Emily Mann.

* En collaboration avec Philippe Adrien

** En collaboration avec Yaël Bacry

Gérard Didier

Gérard Didier est peintre et scénographe pour le théâtre et l'opéra.

Au théâtre, il collabore régulièrement avec : **Philippe Adrien Ubu Roi** d' A.Jarry (1981), **La mission** d'H. Muller (1983), **Homme pour homme** de B.Brecht (1984), **Ké-Voï** d'E.Corman (1986), **La Vénus à la fourrure** de S.Masoch (1988), **Les Pragmatistes** de S.Viekiewitch (1988), **En attendant Godot** de S.Beckett (1988), **Hamlet** de W. Shakespeare (1996), **L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer** de Copi (1997), **Victor ou les Enfants au pouvoir** de R.Vitrac (1998), **Excédent de poids, insignifiant : amorphe** de W.Schwab (1999), **Le Roi Lear** de W.Shakespeare (2000).

Yaël Bacry : **Antigone** de Sophocle (1995)

Maurice Benichou : **Adriana Monti** de Ginzburg (1986), **Une absence** de L.Bellon (1988), **Zone libre** de J.C Grumberg (1990), **Oleanna** de D.Mamet (1994).

Jeanne Champagne : **Histoire d'un enfant** de P.Handke, **Rencontres avec Bram van Velde** d'après C.Juliet (1988), **Le Grand cahier** d'A.Kristoff (1990), **Été** d'E.Bond (1993), **Penthésilée** de Kleist (1994), **L'enfant** (1995) - **Le bachelier** (1996) - **L'Insurgé** de J.Valles (1998).

Michel Didym : **La rue du Château** (1996), **La chasse aux rats** (1996).

Jean-Claude Fall : **Pas là** de S.Beckett (1991), **Jeanne d'Arc** de C.Peggy (1993), **Tempête sur le pays d'Égypte** (1994) - **Voyage au pays sonore ou l'art de la question** (1995) de P.Handke, **Hercule furieux** (1996) - **Œdipe** de Sénèque (1998), **Opéra de Quat'sous** de Brecht/Weill (1998), **Fin de partie** de S.Beckett - **Les trois soeurs** de Tchekhov (2000).

Alain Françon : **Noises** d'E.Corman (1985).

Adel Hakim : **Thyeste - Les Troyennes - Agamemnon** de Sénèque (1996).

Jacques Kraemer, **Pièces de mer** de O' Neil (1997), **Don Juan** de Molière (1998), **Le Golem** de J. Kraemer (1999), **La Fête à Boris** de T.Bernhart (2000).

Jacques Nichet, **Silence complice** de David Keene (1999).

Jean-Michel Ribes : **Batailles** de Roland Topor (1985).

Jacques Villeret : **La contrebasse** Patrick Süsskind (1991)

A l'opéra avec :

Yaël Bacry , pour Opéra Junior de Montpellier : **Esther** d'après Racine (1993) , **Cendrillon** (1994), **Opéra du Gueux** (1998), **L'Enfant et les Sortilèges** M.Ravel (1999).

Michel Didym : **L'Écume des jours** de Boris Vian (1994).

Jean-Claude Fall : **Mithridate** de Mozart (1983), **L'Écume des jours** d'après Boris Vian (1986), **Obéron** de Weber (1986), **Armida** de Rossini (1988), **Dédale** de H.Dufour (1995),

Luisa Miller de Verdi (2000)

Gérard Didier a exposé ses peintures à la **Galerie Vercamer** Paris 1973, au **Salon de la Jeune peinture** Paris 1976-1980, au **Théâtre de la Tempête** Paris 1979, à la **Galerie du poisson d'Or** Paris 1976-79-80-82, à la **Comédie de Caen** 1983, à la **Galerie Le point nommé** Paris 1984, au **Musée de Cherbourg** 1990.

Son recueil de poèmes et dessins, **Ca s'écrit sur les paupières closes**, a été publié aux Editions Motus, Cherbourg en 1990

Stephen Warbeck

Stephan Warbeck est compositeur, Directeur de la Musique et artiste associé de la Royal Shakespeare Company.

Au théâtre, il compose pour **Proof**, Donmar Warehouse(2002) -direction de John Madden ; **Alice in wonderland**, Shared credit with Terry Davies, RSC Barbican, (2001) - direction de Rachel Kavanagh; pour **Boy gets girl**, Royal Court et **Mouth to mouth** Royal Court/West End Transfer (2001), **Dublin Carol**, Royal Court (2000), **The day I stood still**, National Theatre (1998), **The lights**, Royal Court (1996), **Pale horse**, Royal Court (1995), **Mojo**, Royal Court / Duke of Yorks (1995) – direction de Ian Rickson; pour **To the green fields beyond**, Donmar Warehouse (2000) – direction de Sam Mendes; pour **Romeo et Juliet**, RSC (2000) – direction de Michael Boyd ; pour **The Villain's opera**, National Theatre (2000) - direction de Tim Supple; pour **The triumph of love**, Almeida (1999), **Harry and me**, Royal Court (1996) et **Simpatico**, Royal Court (1995) – direction de James Macdonald; pour **The glory of living**, Royal Court (1999) - direction de Kathryn Hunter ; pour **The prime of Miss Jean Brodie**, National Theatre (1998) – direction de Phyllida Lloyd ; pour **The tempest**, RSC (1998), **Cymbeline**, , RSC (1997), **The cherry orchard**, RSC/Albery Theatre/National Tour (1995) – direction de Adrian Noble ; pour **Finalement quoi**, Festival d'Avignon et Paris (1997/98) – direction Marc Feld ; pour **Romeo and Juliet**, RSC (1997) - direction de Michael Attenborough ; pour **Light shining in Buckinghamshire**, National Theatre (1996) – direction de Mark Wing-Davey ; pour **The white devil**, RSC (1996) et **The taming of the shrew**, RSC (1995) – direction de Gale Edwards ; pour **Rat in the skull**, Royal Court/Duke of Yorks (1995), **The editing process** et **The kitchen**, Royal Court (1994), **Machinal**, National Theatre Olivier Awards et **An inspector calls**, National Theatre/West End/Broadway/Japan/Australia/Vienna, Outer Critics Circle Award, Tony Awards, Drama Desk Award (1993) – direction de Stephen Daldry ; pour **At our table**, National Theatre (1991) – direction de Jenny Killic ; et une cinquantaine de pièces de théâtre dont **Damned for despair**, **Purgatory in ingolstadt**, **Pioneers in ingolstadt** et **Figaro gets divorced** qui ont été récompensées au Gate Theatre Award, Notting Hill, ainsi que de nombreuses pièces radiophoniques pour la BBC.

Comme directeur musical, il a travaillé sur de nombreuses pièces de Brecht, **La bonne âme de Sé-Tchouan**, **Cercle de craie caucasien**, **La Mère**, **Mère Courage**, **Dans la jungle des villes** , **La résistible ascension d'Arturo Ui** et **Baal**.

Stephen Warbeck est membre du groupe **Les hKippers**.

Au cinéma, il compose les musiques de **The mystics**, **Secret passage** et **Desire** (2002), **Charlotte Gray**, **Birthday girl** (2001), **Captain Corelli's mandolin**, **Gabriel and me** (2000), **Billy Elliot** nomination au BAFTA* for Anthony Asquith Award, **Quills** prix du ASCAP pour la musique de film 2001, **Very Annie Mary**, **Mystery Men**, **Fanny and Elvis** et **Shakespeare in love** Oscar de la meilleure musique de film et nomination au BAFTA* pour la musique originale (1999), **Heart**, **Mrs Brown** et **My son the fanatic** (1997), **Brothers in trouble**, **Different for girls** (1995), **Sister my sister**, **O Mary this London** (1994), et environ 25 musiques de films pour la télévision dont plusieurs nominées au BAFTA (British Academy of Film and Television Award).

Ghislain Hervet

Clarinettiste, chef d'orchestre, compositeur, professeur au Conservatoire National de Région Montpellier Agglomération

Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il se consacre à la musique de chambre avec le Quintette Nielsen, ensemble avec lequel il obtient plusieurs prix internationaux.

Il s'engage surtout dans le répertoire contemporain en créant de nombreuses œuvres de compositeurs comme Aperghis, Xenakis, Kagel, Globokar...

Parallèlement, il entretient une relation permanente avec le théâtre comme instrumentiste ou chef d'orchestre auprès de **Jean-Claude Fall** pour **L'Opéra de quat'sous** (Brecht/Weill), de **Roland Topor** pour **Ubu Roi** d'Alfred Jarry, de **Daniel Schmidt** pour **Paramount Hôtel** (Ingrid Caven), de **Bob Wilson** pour **The Forest**, de **Daniel Mesguich** pour **Woyzeck** (Berg), de **Georges Aperghis** pour **Liebestod**, et collabore régulièrement aux créations de **Nicolas Frize**.

Sylvie Golgevit

Direction du chœur

Professeur d'éducation musicale et de chant choral, Sylvie Golgevit se spécialise dans la direction chorale, après une formation spécifique avec, notamment, Stéphane Caillat, Philippe Caillard et José Aquino.

Elle enseigne de nombreuses années à l'IUFM de Montpellier et au département Musique de l'Université Paul Valéry tout en menant en parallèle diverses activités musicales. C'est ainsi qu'elle fonde Coralen, un des premiers chœurs montpelliérains qui conciliera chant choral et mise en scène dans la réalisation d'un même spectacle.

De nombreux concerts-spectacles jalonnent son itinéraire d'enseignante musicienne passionnée par "la voix dans tous ses états".

Diverses compagnies théâtrales la sollicitent alors pour intégrer dans leurs créations une expression chorale de leurs comédiens.

En 1996, elle crée ECUME, Ensemble Choral Universitaire de Montpellier dont elle assume la responsabilité pédagogique et musicale ainsi que la direction du chœur.

Cet ensemble, composé de solistes, choristes et instrumentistes, en milieu universitaire, va ainsi explorer un répertoire original de théâtre musical du XXème siècle : Leonard Bernstein, Heitor Villa-Lobos, Kurt Weill.

Ecume

Ensemble Choral Universitaire de Montpellier

Mai 1995 : Le chœur de l'Université Paul Valéry, sous l'impulsion de Sylvie Golgevit, monte une adaptation de "Porgy and Bess" de Georges Gershwin, qui prend la forme d'une comédie musicale: **Summertime**. Un accueil chaleureux les attend au Théâtre des Treize Vents à Montpellier. Dès lors, la volonté de réunir autour d'un même projet artistique les acteurs de la vie universitaire s'impose : ECUME est né.

L'objectif d'ECUME est de promouvoir l'art choral au sein des universités grâce à des réalisations artistiques de qualité, à l'intérieur comme à l'extérieur du campus.

Les choix de répertoire ont conduit ECUME à s'orienter vers des productions alliant solistes, choristes et instrumentistes.

L'encadrement et l'enseignement sont assurés par des professionnels de la musique et du spectacle.

Octobre 1997 : **Candide** de Leonard Bernstein, direction musicale Patrick Souillot, mise en scène Bela Czuppon, Opéra-Comédie à Montpellier.

Octobre 1999 : **Magdalena** de Heitor Villa-Lobos. Création en Europe, direction musicale Jean-Louis Forestier, mise en scène Bela Czuppon, Opéra-Comédie à Montpellier.

Novembre 1999 : **Le sang de la liberté** de Jean-Jacques Di Tucci, œuvre commandée par ECUME et créée à l'Opéra Berlioz à Montpellier dans le cadre de "Vocal Campus", premières rencontres internationales de musiques vocales universitaires : Onze pays étrangers invités en Languedoc-Roussillon et région PACA..

Novembre 2001 : création en France de **Lost in the stars**, tragédie musicale de Kurt Weill, direction musicale Michaël Dian, mise en scène Didier Kersten, Opéra-Comédie à Montpellier.

Martine André, création lumières

Martine André suit une formation d'éclairagiste à l'Ecole Nationale des Arts et Techniques du Théâtre à Paris (ENSATT, dite rue blanche) puis devient régisseur lumière (entre autres au festival d'Avignon, en création et en tournée) pour **Peter Brook**, **Jérôme Deschamps**, **Roger Planchon**, **Joël Jouanneau** ou **Sami Frey**.

Installée à Montpellier depuis 1989, elle crée les lumières de nombreux spectacles : **Le baiser de la femme-araignée** de **Charles Georges**, **L'étranger** de **Michel Touraille**, **Le troisième mensonge** de **Philippe Goudard**, **La perruque du vieux Lénine** de **Viviane Théophilidès**, **Mon explication indispensable** de **Renaud Bertin**, **Pourquoi j'ai mangé mon père** de **Michel Froelhy**, **Le petit prince** de **Joël Collot**.

Depuis 1999, elle travaille au Centre Dramatique de Montpellier où elle co-signe les éclairages des dernières créations de **Jean-Claude Fall** (**Parle-moi comme la pluie**, **Fin de partie**, **Le grand parler**, **Luisa Miller**, **Les trois sœurs**).

Roxane Borgna, comédienne

Formation à l'Ecole Florent, Paris et au Conservatoire National de Région, Montpellier.
Chant lyrique au Conservatoire de Chatou et à l'Ecole nationale de Bobigny, formation musicale des acteurs au Théâtre Campagnol, théâtre musical aux ATEM Nanterre – Théâtre des Amandiers.

Elle est comédienne permanente au Théâtre des Treize Vents CDN Montpellier – Languedoc-Roussillon, depuis septembre 2000 et a joué dans les créations de **Jean-Claude Fall**, **L'opera de quat'sous** de Bertolt Brecht, **Les Trois Soeurs** d'Anton Tchekhov.

Elle a participé à la création collective d'**Ulyssinbad** de Xènia Kalogeropoulou.

Roxane Borgna a travaillé entre autres avec **B. Vitse** dans **Lunaria** de Consolo, **Les Gros Chagrins** de Courteline, **Dadaland** de B. Vitse (spectacles tournés dans les pays de l'Est), avec **A. Zhamani** dans **Woyzeck** de Büchner.

Fouad Dekkiche, comédien

Formation au Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon et différents stages.

Fouad Dekkiche est depuis 1999 comédien permanent du Théâtre des Treize Vents CDN de Montpellier-LR et a joué, sous la direction de **Jean-Claude Fall**, **Le Grand Parler** d'après Pierre Clastres, **Parle-moi comme la pluie** de Tennessee Williams, **Les Trois Soeurs** d'Anton Tchekhov. Il a participé à la création collective d'**Ulyssinbad** de Xènia Kalogeropoulou.

Il a travaillé avec **Michèle Addala** dans **Au hasard des oiseaux** spectacle autour de Prévert, et dans **Chroniques des funambules** d'après **La misère du monde** de Pierre Bourdieu et **Chambre** de Philippe Minyana, (1er prix du OFF à Avignon), avec **Alain Timar** dans **Signes particuliers** d'après **La misère du monde**, et **O vous frères humains** d'Albert Cohen, avec **Stéphane Fiévet** dans **Brisez la glace** de D.Zay et Mosconi.

Marie Delphin, création costumes

Après un B.T.S. en industrie de l'habillement, Marie Delphin suit divers stages de formation en histoire de l'art, dessin, cours pratique de couture adaptés au costume de spectacle.

De 1992 à 1999, en tant que costumière intermittente, elle effectue la création, coupe, couture, patine, et est responsable d'atelier pour l'Opéra Comédie de Montpellier, le Théâtre des Treize Vents, l'Opéra de Besançon, la Maison de la Culture de Saint-Etienne.

Depuis 1999, elle est permanente responsable de l'atelier de costume au Théâtre des Treize Vents. Elle réalise les costumes des dernières créations de **Jean-Claude Fall**, **Parle-moi comme la pluie**, **Fin de partie**, **Le grand parler**, **Ulyssinbad**, **Les trois sœurs**.

Elle travaille également pour l'Opéra Comédie **L'enfant et les sortilège**, **Attila**, ainsi que pour des compagnies régionales **Eclat de ()** et **L'heure où l'on ne savait rien**, chorégraphies de **Lila Greene**, **Les 5 doigts de la main** et **Comédies Infantines** de la compagnie **Labyrinthes**, **Biedermann et les incendiaires** de la compagnie **Juin 88**.

Isabelle Fürst, comédienne

Formation au Conservatoire de Strasbourg

Isabelle Fürst est depuis septembre 2000 comédienne permanente du Théâtre des Treize Vents CDN Montpellier-LR et a joué sous la direction de Jean-Claude Fall **Les Trois Soeurs** d'Anton Tchekhov. Elle a participé à la création collective d'**Ulyssinbad** de Xènia Kalogeropoulou.

Elle a travaillé avec plusieurs compagnies parisiennes et strasbourgeoises et notamment sous la direction de **Brigitte Jacques** dans **Surena** de Corneille, de **Jacques Bachelier** dans **Le malade imaginaire** et **Dom Juan** de Molière, **Ondine** de Jean Giraudoux, de **Didier Bezace** dans **Noce chez les petits bourgeois**, **Grand peur et misère du Illème Reich** de Bertolt Brecht, ...

Patty Hannock, comédienne

Formation théâtrale en Angleterre (Bristol, 3 ans) et en France (école Jacques Le Coq, 2 ans).

Patty Hannock joue, au théâtre, en Angleterre avec **Deborah Warner** **Coriolan**, **Chattie Salaman**, **Di Trevis** **Les trois vies de Lucie Cabrol**, et en France avec **Thierry Bédard** **La Bibliothèque Censurée**, **Jean-Claude Fall** **L'Opéra de Quat'sous**, **Philippe Decoufflé**, **Bruno Bayen** entre autres.

A la télévision, elle tourne avec **Dominique Baron**, **Pierre Lary**, **Gérard Mordillat**, **Penny Chens**, et au cinéma elle joue notamment avec **Françoise Romand**, **Roland Joffé** **Vatel**, **François Dupeyron** **La Machine**, **Charles Gassot** **Méchant Garçon** et Andrew Birkin.

Patty Hannock a travaillé également comme assistante au théâtre et au cinéma.

Renaud-Marie Leblanc, assistant à la mise en scène

Formation à Marseille auprès de Luce Mélite, puis de Niels Arestrup à l'Ecole du Passage à Paris. Nombreux stages auprès de C.Rist, E.Cormann, A.Hakim, E.Recoing, E.Chailoux, F.Bergé Ph.Miniana,...

Il a joué dans **Cripure**, **La Paix**, **Le Tartuffe**, **Les Paravents**, **Le Malade imaginaire** et **Falstaff** (**M. Maréchal** / TNM La Criée), dans **Salle des Fêtes** de P.Miniana au Festival d'Avignon & Ménagerie de Verre, Paris

Il a assisté à la mise en scène **M. Maréchal** dans **Le Malade imaginaire** au TNM La Criée, **Le Comte Ory** de Rossini au Festival international d'art lyrique d'Aix en Provence, **Hôtel C** (S.Calle / C.Gozzi au CDN d'Orléans / TGP St-Denis).

Il a mis en scène **Melite ou Les Fausses Lettres** de Corneille au TNM-La Criée, **Acteon** opéra de Charpentier, Concert de l'Hostel-Dieu à Lyon et tournée, **L'ignorant et le fou** de Thomas Bernhard au Proscenium, Paris et région parisienne, **Offenbach's** d'Offenbach/Marty au Proscenium à Paris et au Festival Aix sur cour à Aix-en-Provence, **Didon et Enée** opéra de Purcell au théâtre des Célestins à Lyon, **Ma Solange, comment t'écrire mon désastre** de Noëlle Renaude au Théâtre du Jeu de Paume à Aix-en-Provence, **Dernières nouvelles de la peste** de Bernard Chartreux à la Scène Nationale de Marseille, **XCA** de Jean-Luc Payen au Théâtre du Gymnase Marseille.

Babacar M'baye Fall, comédien

Formation au Conservatoire National de Région Montpellier

1992-00 : comédien de la troupe Faro, Dakar

Serge Monségu, création son

Serge Monségu suit une formation à SCAENICA puis devient régisseur son (entre autre au Festival Montpellier Danse, à l'auditorium du musée du Louvre, au Centre Georges Pompidou, au Théâtre des Treize Vents) pour Black Blanc Beur, Loïc Touzé, La Camionetta, Jacques Nichet.

A Montpellier depuis 1994, il crée les bandes sons de **Après la pluie** de Sergi Belbel par **Ariel Garcia Valdès**, **Les très riches heures** de Jean Rouaud par **Joëlle Chambon**, **Bonnes à tout faire** de Carlo Goldoni par **Michèle Heydorff**, **Un tramway nommé désir** de Tennessee Williams par **Laurence Roy**, **Le moine bourru** de Christian Liger par **Gabriel Monnet**.

Il crée les musique de **Tisseurs de rêves** de Michael Glück par **Michèle Heydorff**, **Les baigneuses** de Daniel Lemahieux par **Jean-Marc Bourg**.

Fanny Rudelle, comédienne

Formation au Conservatoire de Montpellier Art Dramatique (1988-1991), à l'Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes (1991-1993).

Cours de Piano (6 années, et 1 année de solfège) et cours de chant (ERAC: Mde Suzanna Rosender)

Depuis septembre 2001, Fanny Rudelle est comédienne permanente au Théâtre des Treize Vents, CDN Montpellier Languedoc-Roussillon. Elle a joué dans les créations de **Jean-Claude Fall L'Opéra de quatre sous** de Bertolt Brecht, et **Les Trois Soeurs** d'Anton Tchekhov.

Elle a joué également sous la direction de **Renaud-Marie Leblanc** dans **Dernières nouvelles de la Peste** de **Bernard Chartreux**, de **René Loyon** dans **Les femmes Savantes** de Molière de **Thierry Roisin** dans **Antigone** d'après Sophocle (spectacle en Langues des signes.), de **Patrick Massé** dans **Purgos** textes de Vélabor Colic et Peter Weiss, d'**Alain Milianti** dans **Bingo** d'Edward Bond et **Le Legs et l'Épreuve** de Marivaux, de **Michèle Leca** dans **C'est beau** de Nathalie Sarraute.

Luc Sabot, comédien

Formation au Conservatoire de Montpellier avec **Ariel Garcia Valdes**, **Jacques Echantillon**, **Jacques Nichet**, **Yves Ferry**, **Jean-Marc Bourg**.

Depuis septembre 2001 Luc Sabot est comédien permanent au Théâtre des Treize Vents, CDN Montpellier Languedoc-Roussillon.

Il a joué sous la direction de **Jean-Marc Bourg** dans **Richard II** de Shakespeare, de **Moni Grégo** dans **En attendant Godot** de Beckett, de **Bernard Colmet** dans **La dispute** de Marivaux ...

Il a mis en scène **Britannicus** de Racine (et jouait Néron), **La voix humaine** de Cocteau, **Paroles** textes de Minyana, Duriff, Manet, Cormann, Ribes.

Il a écrit et joué dans Bloc à bloc mise en scène de **Mathias Beyler**.

Il a co-dirigé pendant cinq ans le Théâtre Iséion à Montpellier.

Alex Selmane, comédien

Formation avec **Philippe Adrien** et **Alain Knapp**, **Daniel Mesguich** et **Philippe Duclos**.

Alex Selmane a travaillé avec **Antonio Arena** dans **Sémiramis** de Calderon, avec **Alain Béhar** dans **Boulimos** d'après Maurice Blanchot, avec **Jean-Louis Jacopin** dans **Le café** de Goldoni et **Joko fête son anniversaire** de Roland Topor, **Djurdjura** de François Bourgeat, avec **Louis-Guy Paquette** dans **L'autobus** de Stanislas Stratiev, avec **Patrick Haggiag** dans **Le chant des chants**, avec **Gilbert Rouvière** dans **Dormir, Mourir, Rêver peut-être** d'après des textes de Copi, Shakespeare, Christine Angot, avec **Julien Bouffier** dans **Mélancolie**, **Réminiscence**, **Insomnie** de Joseph Danan, avec **Dag Jeanneret** dans **Au bout du comptoir**, **la mer** de Serge Valletti, et **Cendres de Cailloux** de Daniel Danis, avec **Jean-Marc Bourg** dans **La méprise** et **Les sincères** de Marivaux; **Richard II** de Shakespeare, **Casimir et Caroline** d'Odon Von Horvath, **Antigone** de Sophocle, **Pas bouger** d'Emmanuel Darley, **L'Entrée des Musiciens** de Michaël Glück, **Cendres sur les mains** de Laurent Gaudé (Chartreuse Avignon 2001).

Christel Touret, comédienne

Formation au Conservatoire d'Art Dramatique de Montpellier et plusieurs stages dont **La Mouette** de Tchekhov avec l'Ecole Russe d'Acteur de Moscou (gitis) - Arta, Paris.

Christel Touret est comédienne permanente au Théâtre des Treize Vents-CDN de Montpellier LR et a joué dans toutes les créations de **Jean-Claude Fall** depuis **Le Grand Parler**, d'après Pierre Clastres, **L'opéra de quat'sous** de Bertolt Brecht, **Parle-moi comme la pluie** de Tennessee Williams, **Les Trois Soeurs** d'Anton Tchekhov.

Elle a participé à la création collective d'**Ulyssinbad** de Xènia Kalogeropoulou.

Elle a également travaillé avec **Julien Bouffier** dans **Tambours dans la nuit** de Bertolt Brecht, avec **Toni Cafiero** dans **Arllecchino, valet de deux maîtres** de Carlo Goldoni, **Kvetçde** de Steven Berkoff (Festival d'Avignon 1997), et **L'Avarçe** de Molière, avec **Michèle Heydorff** dans **Bonnes à tout faire** de Carlo Goldoni, avec **Michel Touraille Délire A... tant qu'on veut** - fragments de pièces d'Eugène Ionesco.

"Change le monde, il en a besoin."

11 septembre 2001. Quelque chose d'impensable est arrivé. J'assiste hébété au "spectacle" de l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center.

Quelques heures plus tard, les acteurs du "diptyque didactique" commencent à m'appeler.

Emotion, inquiétude (ils savent mes liens familiaux avec les Etats-Unis) mais aussi stupéfaction. Nous venions en effet de parler de "ça". Une semaine durant. Nous sortions tout juste d'une semaine de travail sur *La Décision* et *Mauser*. Nous avons décrypté le texte, exigeant et fort comme un requiem païen, de *Mauser*. Nous avons interrogé le texte, ludique et inquiétant, de *La Décision*. Et devant les incompréhensions des uns, voire les réticences de certains quant à la pertinence de parler de "ça", ici et maintenant, j'avais essayé de m'expliquer.

Oui, la façon de balayer d'un revers de la main deux siècles de philosophie des lumières et la Révolution française m'avait révolté.

Oui, l'amalgame confortable et paresseux fait entre les exactions nazies et la catastrophe du goulag me paraissaient extrêmement dangereux.

Mais il ne s'agissait pas seulement de cela.

J'avais essayé de pointer que si la révolution (le renversement par la lutte armée des valeurs et des règles d'une société) n'était (en apparence seulement) pas à l'ordre du jour dans les sociétés industrielles riches et dotées d'instances démocratiques, c'est-à-dire dans un minuscule havre, le monde était partout à feu et à sang.

Que si nous nous pensions à l'abri, nous avons bien tort et faisons preuve d'un aveuglement coupable. Que nous ne pouvions, sans risque de régression sociale et politique cesser de mettre en question les utopies, leur place, leur nécessité, leurs dangers.

Qu'enfin, le consensus apparent de nos sociétés industrielles développées occultait une véritable révolution (contre-révolution plutôt) ultra-libérale qui s'avance masquée et qui présente les mêmes dangers et les mêmes violences que n'importe quel autre processus révolutionnaire (il n'y a pas de révolution que communiste, il y a des révolutions nationales, islamistes, libérales...). Depuis, les discussions n'ont pas cessé d'être alimentées par l'actualité (l'Argentine, Gènes, l'Afghanistan...). Nous nous disions des choses comme : La révolution communiste russe était dans son principe porteuse d'espérance en un monde libre, fraternel, égalitaire, un monde d'aventure, de tolérance, elle voulait abolir les frontières et donner à chacun selon ses besoins. Son échec n'est pas l'échec de cette utopie généreuse, c'est l'échec d'un processus qui contenait ses dérives, ses dévoiements et sa fin catastrophique.

L'échec (et la mise en échec) de la révolution communiste russe a ouvert la voie à tous les excès ultra-réactionnaires (guerres de religions, fanatismes, incivismes, retour à la jungle et à la barbarie de la loi du plus fort, de la loi de l'argent). Nous disions aussi qu'il nous semblait urgent, crucial de remettre cette histoire à l'intérieur de notre histoire, cette réflexion à l'intérieur de notre pensée.

Qu'il fallait se réapproprié (même et surtout de façon critique) l'histoire du communisme russe pour mieux comprendre et participer à l'histoire du monde, histoire qui s'écrit au-delà de nos frontières confortables.

"Change le monde, il en a besoin" nous disent Brecht et Eisler, et il faudrait être bien sourd aux souffrances du monde pour ne pas entendre cette supplique ou cette injonction. "A quoi bon tuer et à quoi bon mourir, si le prix de la révolution est la révolution", répond Müller, et il

faudrait être sourd à l'histoire du monde pour ne pas entendre ce cri de désespoir.

Oui, il nous faut changer le monde. Non, le prix à payer ne peut pas être les valeurs mêmes qui fondent ce besoin de changement.

Mais cette double exigence ne doit pas nous paralyser et livrer à la moquerie des nantis et des cyniques notre désir de conjuguer liberté, égalité, fraternité, ouverture, tolérance, respect de l'autre.

C'est au sein même de cette double exigence que nous devons trouver la force d'avancer et de croire.

C'est par l'histoire, la compréhension de l'histoire, la reconnaissance et l'analyse de nos échecs et non par la négation de l'histoire et de nos échecs, que nous pourrons encore et encore contribuer à faire avancer notre humanité vers la lumière.

Certes la fin ne justifie jamais les moyens mais la fin (qui contient ses propres moyens) vaut que nous nous attelions à cette tâche toujours à réaliser de "changer le monde".

Notre spectacle voudrait, sans arrogance et sans fausse naïveté, participer à faire en sorte que des questions se posent. Questions sur l'histoire. Questions sur l'utopie. Questions sur la modernité. Questions sur la violence. Questions sur le fanatisme.

Il n'apporte pas de réponses simples, il dit simplement que ces questions se posent.

Jean-Claude Fall
Extrait de THEATRES n° 4
juillet – août - septembre 2002