



La mère

**au Palace
du 13 au 17 mars
mardi et jeudi à 19h30
mercredi, vendredi et samedi à 20h30**

**de Bertolt Brech
traduction et mise en scène : Françoise Delrue**

**avec : Jennifer Barrois, Valérie Szmigielski, Martial Boulart, François Daujon,
Florence Decourcelle, Frédéric Foulon, Stéphane Hainaut, Vincent Lefebvre,
Hervé Lemeunier, Thierry Raulin, Valérie Vincent, Ludovic Waroquier**

musiciens : Casilda Rodriguez, Christian Vasseur

scénographie : José Froment, Gustavo Valencia

costumes : Dominique Louis

lumière : Alexis Duflos

directrice des chants : Mirella Giardelli

assistantes à la mise en scène : Catherine Baugué, Séverine Ragaine

production : La Compagnie de l'Oiseau – Mouche

**coproduction : La Comédie de Béthune – CDN du Nord – Pas de Calais, Théâtre
La Bardane**

BRECHT ET LA MERE

1°) Eléments biographiques

a/ Jeunesse - 1898

- Né en 1898 à Augsbourg en Bavière.
- Elève en rébellion, antimilitariste, il s'inscrit en médecine pour échapper à la mobilisation.
- S'installe à Munich où il rencontre Frank Wedekind, écrivain et chansonnier.
- En 1918, il écrit la première version de *Baal* (1918), en réaction contre le théâtre expressionniste¹. Il est influencé dans son écriture par le comique bavarois, Karl Valentin. Son goût pour le grotesque et la satire se développe. Il écrit des farces à la manière des soties françaises comme *la Noce chez les petits bourgeois*.
- Sa deuxième pièce, *Tambours dans la nuit* (1919), dont le premier titre était *Spartakus*², a pour sujet la révolution avortée en Allemagne en 1918.



b/ Berlin - 1921

- Brecht vit l'époque dadaïste à Berlin qui va justifier son penchant pour l'hérésie et la gaieté de l'art. ce n'est pas un adepte de l'art pur.
- Il se lie avec Arnold Bronnen.
- Deux théâtres différents coexistent alors à Berlin. Le Volksbühne (sur le modèle du théâtre Antoine avec des entrées pas chères et l'idée d'un théâtre pour tous) et le Deutsches theater (théâtre luxueux dirigé par Max Reinhardt). Brecht attaque le second.
- Période de vache maigre.
- Admiration pour Charlie Chaplin
- Ecrit *Dans la jungle des villes* (1921) et rencontre l'actrice Helene Weigel avec qui il s'installe.
- En 1922, il adapte l'œuvre de Marlowe *La Vie d'Edouard II d'Angleterre*. C'est pendant les répétitions que Brecht travaille l'expression corporelle. Il prône l'idée que le geste vaut autant que le texte et ce sera la naissance du théâtre épique. La même année, avec *Homme pour homme*, il explore une nouvelle forme dramatique avec l'utilisation de chants et de commentaires adressés au public.
- Il a un goût prononcé pour la boxe qui excite le public en développant sa combativité et son esprit d'analyse. Il récompense même un journaliste sportif lors d'une participation à un jury de poésie.

¹ Brecht écrit un article dans le journal De Volkswille dans lequel il récuse l'expressionnisme qui a une vision idéaliste de l'homme et dont le faux pathétisme des personnages est contraire à sa conception matérialiste du monde.

² spartakisme ou ligue Spartakus (en allemand Spartakusbund, « ligue Spartakus »), groupe de socialistes révolutionnaires, ancêtre du Parti communiste allemand, formé en 1916 par Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg, Franz Mehring et Clara Zetkin.

- Il a un goût immodéré pour les livres policiers anglais. En effet, ce qui l'intéresse n'est pas la psychologie mais le déroulement logique de l'action.
- Son goût pour le marxisme et son intérêt pour les nouvelles formes le rapproche d'Erwin Piscator (1893 – 1966) qui a travaillé à Volksbühne comme metteur en scène. Il considère la scène comme une tribune politique. Piscator a étudié de nouvelles techniques de mises en scène :
 - Scènes tournantes
 - Ecrans pour projections de films ou de diapos
 - Plats formes pour des actions simultanées
 - Coulisses mobiles
 - Tapis roulants

➔ Malgré tout Brecht reste sceptique car, selon lui, le décor doit se définir et se montrer comme tel. La machinerie doit être visible. Le décor ne doit pas présenter de perspective. Il montrera les palans et les cintres.

- 1923 : putsch d'Hitler.



- En 1928, sa première collaboration avec Kurt Weill a lieu. Il adapte *l'opéra des gueux* de John Gay (1728). C'est le fameux *Opéra de quat' sous*. C'est un succès phénoménal avec plus de 1000 représentations et une tournée internationale.

➔ La personnalité du criminel *Mackie le Surineur* est inspirée à la fois par le *Macheath* de John Gay, l'histoire de Jack l'éventreur et les poèmes de François Villon. Le style défie directement le public de l'époque en ouvrant une

brèche le *quatrième mur* avec ce que Brecht a appelé la distanciation. Par exemple, des slogans sont projetés sur le mur du fond et les personnages portent parfois des pancartes, ou tournent parfois le dos au public. L'interprétation défie les notions conventionnelles de propriété aussi bien que celles du théâtre. Il pose la question rhétorique centrale, « Qui est le plus grand criminel : celui qui vole une banque ou celui qui en fonde une ? »

Le *song* d'ouverture, *La Complainte de Mackie* est devenue un standard de jazz grâce à sa reprise par Louis Armstrong et par Ella Fitzgerald sous le titre *Mack the Knife*.

Alabama Song qui acquerra une surprenante popularité dans le monde du rock lorsqu'elle sera reprise par le groupe The Doors, n'est pas tiré de *l'Opéra de quat'sous* comme beaucoup le croient, mais de l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagony* des mêmes Bertolt Brecht et Kurt Weill.



- En 1927, il monte *Mahagony* et met en place la théorie du théâtre épique.
- Il condamne la catharsis aristotélicienne de l'identification. Il recherche une conscience collective et son théâtre didactique est au service d'une révolution.
- 1^o mai 1929 : la police du gouvernement social démocrate réprime dans le sang les manifestations ouvrières. Brecht y assiste ; il est effrayé.
- Il fait des études marxistes. Il comprend que l'idée de masse doit se retrouver dans le théâtre, d'où la réécriture de certains textes classiques.

- Il est fasciné par le théâtre Nô³ japonais.
- Il sera influencé par Meyerhold⁴ qui donnera naissance au Gestus Social.
- En 1932, il écrit *la Mère*.



c/ Exil -1933

- En février 1933, Bertolt et sa famille quitte l'Allemagne pour un exil de 15 ans. Il ira à Prague, Vienne, Zurich, au Danemark puis à Paris et aux Etats-Unis. En France, il retrouvera Thomas Mann et Stefan Zweig. Aux Etats-Unis, il collaborera avec Fritz Lang.
- En 1936, 1^o emploi du *V effekt* pour *Têtes rondes et têtes pointues*.
- Interrogé par la commission d'enquête anti-américaine mise en place par le président Truman, il quittera les Etats-Unis et reviendra en Allemagne



d/ Le retour en Allemagne – 1949

- Il est horrifié par ce qu'il voit à Berlin Est.
- Il s'installe en RDA.
- Il fonde un espoir dans la Chine de Mao.
- Il fonde le *Berliner Ensemble*. Il est réprimandé officiellement. On l'oppose à la théorie de Stanislavski⁵ qui devient la théorie officielle.
- Il meurt en 1956.

³ Le Nô est un art théâtral dramatique hautement stylisé, chanté et dansé, joué le plus souvent masqué, dans lequel la beauté du mouvement et de la voix est à son point culminant. Voilà pour la définition officielle. Traditionnellement, cinq pièces de Nô étaient présentées dans la même journée. Pour contraster avec les pièces dramatiques, des pièces comiques, appelées Kyôgen, étaient jouées entre les pièces de Nô. Ces deux formes évoluèrent côte à côte. On se réfère collectivement aux deux sous le nom de Nôgaku.

Les thèmes apportés incluent la piété filiale, l'amour, la jalousie, la vengeance et l'esprit des samouraïs. Tout cela est présenté sous la forme d'une simple émotion, grâce au chant, à la danse et à la musique. Les pièces de Nô n'ont ainsi souvent pas d'intrigue.

⁴ Vsevolod Emilevitch Meyerhold est né le 28 janvier 1874 à Penza en Russie. De famille allemande, il commence sa carrière avant la Révolution de 1915, d'abord à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg. Il met en scène des spectacles de propagande dans des décors constructivistes.

Il met au point une méthode révolutionnaire d'entraînement de l'acteur : la biomécanique. Il rejette ainsi la méthode psychologique de Stanislavski (dont il avait été l'élève au Théâtre d'Art de Moscou), en se focalisant sur une approche purement physique. En s'inspirant du théâtre japonais, de la danse, de la *commedia dell'arte*, et de la rythmique de Jacques-Dalcroze, il invente un jeu d'acteur totalement nouveau qui se veut une rupture totale avec le théâtre bourgeois.

Il fera une tournée à Paris en 1930 et, à partir de 1935, au lieu de suivre les directives du régime et de revenir à un théâtre classique mêlant mélo et socialisme, il monte des pièces d'avant-garde entre constructivisme et futurisme. Cela lui vaudra les foudres de Staline et lui coûtera la vie.

En 1939, il est arrêté, torturé, contraint d'« avouer » sa culpabilité (on l'accuse de trotskysme et d'espionnage) et exécuté en secret le 2 février 1940. Sa femme entre-temps est assassinée par des policiers. Il ne sera réhabilité qu'en 1955 et sa famille n'en aura une confirmation officielle qu'en 1988.

⁵ Celle-ci part d'une expérience profondément vécue par l'acteur qui se retrouve dans une sorte de transe pour s'identifier avec son personnage.

IL Y A 50 ANS DANS « LE MONDE »

Bertolt Brecht est mort

LA NOUVELLE de la mort du grand dramaturge allemand Bertolt Brecht, décédé mardi soir à Berlin d'un arrêt du cœur, à l'âge de 58 ans, nous aura brusquement frappés comme celle d'un événement qui endeuille le théâtre contemporain tout entier en nous privant de l'un de ses écrivains les plus doués et les plus généreux.

Nombreux sont ceux qui le rangent dès aujourd'hui à l'une des premières places, sinon à la première, de la phalange de ceux qui depuis un demi-siècle contribuèrent à engager l'art dramatique dans une voie parallèle à la démarche du temps que nous vivons. Pour avoir été profondément marxiste, Brecht n'en resta pas moins toujours homme de théâtre, et dans la grande tradition de Shakespeare, de Molière, de Tchekhov ou de Pirandello.

Ce qui fit connaître Brecht en France fut son adaptation cinématographique de *L'Opéra de quat'sous*, tourné par Pabst en 1931, d'après *Die Dreigroschenoper*, sur une musique de Kurt Weill. Vingt ans après ce film, qui remua considérablement l'avant-garde des cinéastes, Jean Vilar inscrivit à l'affiche du Théâtre national populaire *Mère Courage et ses enfants*, chronique de la guerre de Trente Ans, représentée par la troupe de Brecht, le Berliner Ensemble, selon des directives nécessairement inséparables de sa représentation, en 1954, lors du premier Festival international de Paris. L'année suivante, le même Berliner Ensemble nous valut d'applaudir à Paris *Le Cercle de craie caucasien*. ■

HENRY MAGNAN
(17 août 1956.)

■ Tirage du *Monde* daté mercredi 16 août 2006 : 406 035 exemplaires.

1 2 3

PRINCIPALES ŒUVRES DE BRECHT

TITRES	ANNEES
BAAL	1918
TAMBOURS DANS LA NUIT	1918
DANS LA JUNGLE DES VILLES	1921-1923
VIE D'EDOUARD II D'ANGLETERRE	1922
HOMME POUR HOMME	1922
GRANDEUR ET DECADENCE DE LA VILLE DE MAHAGONNY	1928
L'OPERA DE QUAT' SOUS	1928
SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS	1930
LA MERE	1932
TETES RONDES ET TETES POINTUES	1936
MAITRE PUNTILA ET SON VALET MATI	1940
LA RESISITIBLE ASCENSION D'ARTURO UI	1941
LES VISIONS DE SIMONE MACHARD	1941
MERE COURAGE	1941
SCHWEIK DANS LA SECONDE GUERRE MONDIALE	1943
LA BONNE AME DE SE-TCHOUAN	1943
GALILEO GALILEI	1943
LE CERCLE DE CRAIE CAUCASIEN	1945
LA VIE DE GALILEE	1947

2°) Théories brechtiennes

a/ La " distanciation " brechtienne (Verfremdung effekt) d'après B. Dort

Concept introduit par Brecht pour définir un des fondements de son projet théâtral, la distanciation est une notion à la frontière de l'esthétique et du politique. Le principe consiste à faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps à le rendre insolite, étrange.

L'objectif est d'inciter le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, de solliciter son esprit critique. Le but est d'aviver la conscience. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet " politique " de désaliénation. En ce qui concerne la mise en oeuvre, la distanciation doit défaire l'illusion en soulignant le caractère construit de la réalité représentée.

Les procédés utilisés sont nombreux :

- Texte soulignant les contradictions d'un personnage.
- Acteur montrant son personnage en même temps qu'il le joue, diction artificielle, acteur incarnant plusieurs rôles etc...
- Utilisation du chant : l'intervention des " songs " différencie nettement l'histoire et le commentaire de l'histoire.
- Récit de l'action : l'action est racontée, il peut y avoir un narrateur, mais chaque personnage est susceptible de devenir narrateur et donc de s'adresser au public.
- Utilisation de panneaux, volonté de souligner le caractère artificiel du décor, etc.

Dans *l'Opéra de quat'sous*, Brecht utilise de nombreux procédés de distanciation : les songs, les panneaux, les discours stéréotypés, Peachum " narrateur ", le double dénouement.

b/ Petit lexique brechtien

EPIQUE

Chez Brecht ne signifie pas un genre littéraire (il parle de drame et de romans épiques), mais l'attitude critique du narrateur vis-à-vis de la fable. Celui-ci raconte et commente l'action sans se confondre avec elle. Il permet ainsi au lecteur ou au spectateur d'observer en adoptant une distance critique et de se faire une opinion. Parlant du théâtre épique, à partir de 1926, Brecht l'oppose surtout aux courants naturalistes et expressionnistes. Il l'appellera un théâtre de l'ère scientifique qui transmet des connaissances pratiques et enseigne une pensée matérialiste capable d'exercer une influence sur la réalité. La distanciation en est la pièce maîtresse.

DIDACTIQUE (pièce -)

Parallèlement à ses études marxistes, Brecht écrit des exercices didactiques qui se passent de l'institution du théâtre aussi bien que de son public. Prévus pour des troupes d'amateurs de la jeunesse communiste, leur but est d'expérimenter des comportements collectifs afin de joindre l'action politique à la réflexion morale. L'acteur-spectateur y apprend en enseignant pour cesser d'être consommateur et devenir productif. Les pièces didactiques sont au nombre de six.

DISTANCIATION (all. *Verfremdung*)

Terme d'inspiration hégélienne que Brecht utilise abondamment à partir de 1936 pour désigner certains procédés épiques. Ceux-ci doivent supprimer ce qu'il y a de généralement connu et patent dans les caractères et les processus sur scène. Rendus ainsi insolites et remarquables, ils ne permettent plus au spectateur de s'y identifier instinctivement et de confondre théâtre et réalité. A mesure que celui-ci reconnaît une situation comme historique, le monde lui apparaîtra transformable : « Désormais le théâtre lui présente le monde pour qu'il s'en saisisse. » Peuvent servir d'effet de distanciation : des intermèdes et des chants interrompant l'action, des pancartes anticipant le récit, des prologues et épilogues ou des apostrophes au public, des gestes et des métaphores, la musique, le décor etc. on trouve déjà bon nombre de ces effets dans le théâtre asiatique ou les farces du Moyen Age.

GESTUS SOCIAL

L'ensemble des gestes et des comportements, les jeux de physionomie, le langage et l'intonation d'un individu vis-à-vis des autres, qui font transparaître à la fois sa personnalité et sa situation sociale. « Des paroles, des gestes peuvent être remplacés par d'autres paroles, d'autres gestes, sans que le gestus s'en trouve modifié. »



c/ Écrits sur le théâtre de Bertolt Brecht

Deux schémas montrent en quoi la fonction du théâtre épique diffère de celle du théâtre dramatique.

<u>La forme dramatique du théâtre</u>	<u>La forme épique du théâtre</u>
<p>est action implique le spectateur dans une action scénique, épouse son activité intellectuelle, lui est occasion de sentiments. Expérience affective. Le spectateur est plongé dans quelque chose. Suggestion. Les sentiments sont conservés tels quels. Le spectateur est à l'intérieur, il participe. L'homme est supposé connu. L'homme immuable. Intérêt passionné pour le dénouement. Une scène pour la suivante. Croissance organique. Déroulement linéaire. Évolution continue. L'homme comme donnée fixe. La pensée détermine l'être. Sentiment.</p>	<p>est narration fait du spectateur un observateur mais éveille son activité intellectuelle l'oblige à des décisions Vision du monde. Le spectateur est placé devant quelque chose. Argumentation. Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances. Le spectateur est placé devant, il étudie. L'homme est l'objet de l'enquête. L'homme qui se transforme et transforme. Intérêt passionné pour le déroulement. Chaque scène pour soi. Montage. Déroulement sinueux. Bonds. L'homme comme procès. L'être social détermine la pensée. Raison.</p>

<u>Le spectateur du théâtre dramatique dit :</u>	<u>Le spectateur du théâtre épique dit :</u>
<p>Oui, cela, je l'ai éprouvé, moi aussi. C'est ainsi que je suis. C'est chose bien naturelle. Il en sera toujours ainsi. La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il n'y a pas d'issue pour lui. C'est là du grand art : tout se comprend tout seul. Je pleure avec celui qui pleure, je ris avec celui qui rit.</p>	<p>Je n'aurais jamais imaginé une chose pareille. On n'a pas le droit d'agir ainsi. Voilà qui est insolite, c'est à n'en pas croire ses yeux. Il faut que cela cesse. La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait tout de même une issue pour lui. C'est là du grand art : rien ne se comprend tout seul. Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit.</p>

Source : Brecht (Bertolt), *Écrits sur le théâtre 1*, trad. par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1953.

3°) L'après Brecht

- **Dario Fo** : Quant au style, l'improvisation et la logorrhée verbale, les gags, des performances physiques, une logique populaire et des accents régionaux sont la marque de fabrique de son théâtre. À noter aussi un remarquable sens de l'économie et d'invention dans l'utilisation de rares accessoires.

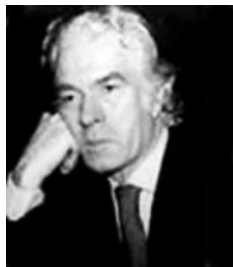


Quant au fond, le comique et la satire, la charge sociale sont toujours présents, entraînant fréquemment la censure, qui se révéla particulièrement féroce pour une émission télévisée *Canzonissima*, où le couple Fo-Rame fut médiatiquement lynché, car on tolérait encore qu'ils fassent rire de petites salles de théâtre, mais on s'effrayait du message corrosif qu'ils pourraient faire passer avec les médias.

Par conviction "anti-bourgeoise", refusant de poursuivre son rôle de *bouffon de la bourgeoisie*, ils amenaient le théâtre dans les usines et les maisons du peuple, s'inspirant de l'idée du TNP Théâtre National Populaire et des pièces de Brecht.

Les spectateurs viennent souvent pour la première fois voir une pièce. Après 1968, la compagnie est organisée en coopérative pour éviter les contrôles aussi bien économiques que de la censure. Les spectateurs deviennent des adhérents et chaque pièce est suivie d'un débat.

- **Roger Planchon** : article intéressant retraçant sa carrière sur le web de l'humanité <http://www.humanite.presse.fr/journal/2003-07-12/2003-07-12-375647>
- **Giorgio Strehler** : http://www.ute-net.org/ute/cv_giorg.htm



- **Heiner Müller** : cf dossier saison dernière à propos de *Médée matériau*.
- **Benno Besson** : Disciple de Brecht, ce metteur en scène a réinventé un théâtre allégorique dénonçant le mensonge social.



4°) La Mère – 1932

- Pièce écrite à la mémoire de Rosa Luxemburg d'après le roman de Gorki écrit en exil en 1907.
- La première a lieu le jour anniversaire de la mort de Rosa Luxemburg. Les représentations sont très surveillées et l'actrice principale sera arrêtée lors d'une représentation.
- Ce n'est pas une pièce didactique mais une pièce traditionnelle. Dans ses *Remarques sur les pièces*, Brecht indique qu'elle est « écrite dans le style des

pièces didactiques, mais exigeant des comédiens ». Il s'agit d'une « pièce d'un art dramatique non aristotélicien, antimétaphysique, matérialiste. »

- La pièce met en œuvre ce qu'il appelle la *petite pédagogie* i.e. celle qui est transitoire avant la grande pédagogie qui fait disparaître la notion de spectateur.
- La scène 5 est une scène typiquement épique proche de la technique cinématographique d'Eisenstein.
- Sujet : *La Mère* est une pièce sur l'éducation, l'initiation, la filiation. C'est le spectacle de l'accouchement d'une conscience, de l'éveil d'un savoir en prise avec le mouvement de l'Histoire. C'est aussi un chemin de vie peu ordinaire, celui d'un apprentissage à l'envers, où le savoir est transmis de la génération montante à l'ancienne, du fils à la mère. La pièce retrace en effet le parcours initiatique de Pélagie Vlassova, une femme russe issue du peuple qui, d'abord hostile au militantisme communiste de son fils, se range petit à petit à ses côtés. Après la mort violente de ce dernier, son action révolutionnaire ira croissant.
- Le processus de transformation du personnage n'est pas psychologique. Le spectateur assiste à un certain nombre de faits qui sont autant de pallier dans sa conversion puis dans son militantisme exacerbé. Exemple : distribution des tracts pour sauver son fils, répression policière violente lors de la manifestation, arrestation puis déportation du fils / phase active d'instruction / phase de militantisme face à l'instituteur, aux voisins, à la propriétaire.
- Dernière phrase « Et jamais devient aujourd'hui. », sorte de *pasionaria*.

A PROPOS DU SPECTACLE

1°) FRANÇOISE DELRUE

Formation Universitaire

Maîtrise d'allemand

Licence de Lettres modernes + CAPES

Etude de l'anglais jusqu'à la licence + séjour 6 mois aux U.S.A

Dernières mises en scène

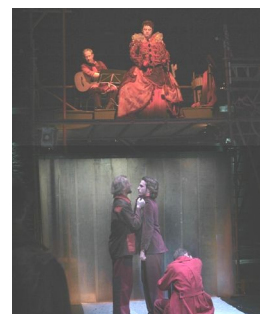
1999 *Rose, la nuit australienne* Reprise BETHUNE (CDN Nord-Pas-de-Calais - Studio Théâtre), HENIN-BEAUMONT - PRINTEMPS CULTUREL DU VALENCIENNOIS

2000 *Bêtes de travail* création collective sur le thème du travail avec 4 comédiens, un chorégraphe et un compositeur – ROUBAIX (Gymnase)– reprise à DUNKERQUE, ARMENTIERES, SAINT QUENTIN ET LILLE

2001 *Le sourire de la Joconde* spectacle de Cabaret- coproduction Théâtre du Nord CDN LILLE – en tournée depuis la saison 2001 – 2002

2002 *Batailles* de Rainald Goetz – coproduction CDN BETHUNE – coréalisation *Le Rose des Vents*, Scène Nationale VILLENEUVE D'ASCQ – commande de musique originale – compositeur : Gérard Hourbette –

2002 Réouverture Performance au Musée Matisse du CATEAU-CAMBRESIS



2003 Mademoiselle Braun de Ulrich Hub – coproduction CDN BETHUNE – LE BATEAU- FEU, SCENE NATIONALE DUNKERQUE coréalisation L’oiseau-Mouche Roubaix
Création à DUNKERQUE, au Garage à ROUBAIX, à la Verrière à LILLE, au Studio-Théâtre à BETHUNE



2°) La Compagnie de l’Oiseau mouche

La Compagnie de l’Oiseau-Mouche a été créée en 1978. Les comédiens qui la composent sont des personnes en situation d’handicap mental. Depuis juin 2001, la compagnie est installée au Garage - Théâtre de l’Oiseau-Mouche à Roubaix.

Le théâtre de la compagnie de l’Oiseau-Mouche est d’abord un théâtre d’images, un théâtre gestuel ; ensuite, peu à peu, le texte est introduit. Cette mutation se fait naturellement et accompagne la volonté des comédiens de prendre la parole.

Depuis plus de vingt ans, la compagnie de l’Oiseau-Mouche explore le théâtre, son travail se construit autour de rencontres, d’univers particuliers. De ce fait, son théâtre reste inclassable et suscite souvent de l’étonnement, toujours de l’émotion et parfois même de l’agacement.

La compagnie de l’Oiseau-Mouche fabrique un théâtre singulier, mais avant tout un théâtre sensible, un théâtre qui va droit à l’humain.

<http://www.oiseau-mouche.org/>

Les derniers spectacles



La Mère

Mise en scène et traduction Françoise Delru e

Le Roi Lear D’après William Shakespeare, adaptation de Jean Michel Rabeux et Sylvie Reteuna

Mise en scène Sylvie Reteuna
Producteur délégué : Compagnie La Sybille

L’Enfant de la jungle Spectacle tout public à partir de 7 ans

Adaptation et mise en scène Christophe Bihel

Et six Gisele(s) ? Chorégraphie et mise en scène Cyril Viallon

Coproduction : Compagnie Les Caryatides

NO EXIT Mise en scène Julie Stanzak et Antonio Vigano

3°) Christian Vasseur

<http://www.christianvasseur.com/>

4°) Présentation du spectacle par Françoise Delrue

MONTRE LA MERE DE BERTOLT BRECHT AVEC LES COMEDIENS DE L’OISEAU-MOUCHE

Durant les répétitions de "Mademoiselle Braun", au printemps 2003, nous avons en quelque sorte « résidé » au Garage, chez les comédiens de l’Oiseau-Mouche, nous avons beaucoup échangé à toutes les étapes de notre création, et avec l’équipe de



"Mademoiselle Braun", nous avons été bouleversés par la pertinence, la richesse et la charge émotionnelle de ces échanges. Je me sentais prête à tenter l'aventure de travailler ensemble. Je ne me suis pas posé la question du type de travail, de quelle pièce, pouvait convenir aux comédiens de l'Oiseau-Mouche, mais j'avais l'intuition que ce travail devait comporter un geste politique. J'ai imaginé la possibilité d'aborder des textes de cabaret... Je me suis repassé le film des projets qui me tentaient, sur lesquels j'avais des réserves pour passer à l'étape de la concrétisation. "La Mère" de Bertolt Brecht –d'après Gorki devenait un projet pertinent.

Par rapport à la dramaturgie brechtienne

Lorsqu'on aborde ce dramaturge allemand, on se réfère en premier chef au dogme de la distanciation. Monter Brecht, c'est trouver un traitement scénique dans le respect d'une tradition, rehaussé d'une légère touche contemporaine. La contrainte de l'orthodoxie m'avait jusqu'alors effarouchée. Or avec les comédiens de l'Oiseau-Mouche, cette dimension n'est plus à traiter, elle est posée d'emblée comme essentielle. Leur différence, dans laquelle nous pouvons souvent nous reconnaître, renvoie à la notion de distance et traite de l'exclusion. Sous l'angle de la différence, spécificité des comédiens de l'Oiseau-Mouche

Les bases du développement de l'individu sont inscrites dans la pièce, le savoir apparaît comme moyen de s'approprier la connaissance, la pensée, le monde. Le savoir est un mode de pouvoir sur soi, sur sa destinée. L'homme sort de sa passivité, il devient acteur de son destin. Brecht exprime sa foi en l'humanité, la confiance dans le savoir et la science. Les hommes évoluent, progressent, si on a le désir de leur permettre de se développer, de s'épanouir. Nous vivons une époque éclairée dans laquelle on a trouvé les moyens d'exclure des individus en les tenant à distance par un système d'assistance. On leur refuse d'être associés à la vie sociale, en les maintenant dans une forme d'ignorance. Notre société a traité le problème de la différence par la réponse de la mise à distance. Sous l'angle de la politique et de notre actualité sociopolitique *La Mère* raconte la société russe au début du siècle et elle fait des exclus les héros du drame. La dimension purement didactique et marxiste de la pièce m'intéresse beaucoup moins que la portée philosophique et sociologique. En effet, nous en sommes à une étape de notre évolution sociologique où la pensée du marxisme fondateur, sous le contrecoup d'un échec dans son application sociale, est renvoyée à l'Histoire par une société qui attend un renouvellement de la pensée, un refondement sur la base d'une utopie politique réinventée. L'échec historique du communisme ne signifie pas la validité du capitalisme.

Françoise Delrue

5°) Article paru dans L'humanité

Brecht à bonne distance

Spectacle . À Roubaix, la compagnie de l'Oiseau-Mouche présente la Mère dans une mise en scène de Florence Delrue.

Roubaix (Nord), envoyée spéciale.

Françoise Delrue met en scène la Mère de Bertolt Brecht (1898-1956) avec quatorze comédiens de la compagnie de l'Oiseau-Mouche. C'est bouleversant. Cette troupe permanente se compose de 23 acteurs trop vite rangés dans le tiroir du handicap mental. En pariant sur ces jeunes gens étranges, Françoise Delrue donne une couleur insolite au texte fameux de Brecht tiré du célèbre roman de Maxime Gorki (1868-1936). « Cette pièce parle d'exclusion sociale et eux la subissent aussi, nous dit Florence Delrue. » « Je m'étais demandé quel type de pièce pouvait convenir aux

comédiens de l'Oiseau-Mouche. J'avais l'intuition que ce travail devait comporter un geste politique », ajoute-t-elle.

La Mère fait le récit de la conversion d'une vieille femme, naguère analphabète, à l'idéal révolutionnaire dans la Russie de 1905. Les paysans et les ouvriers subissent exploitation et répression. Des travailleurs s'organisent, distribuent des tracts à la sortie des usines et manifestent. Pélagie Wlassowa, l'héroïne, souffre en silence, convaincue que rien ne peut changer son sort. Son principal souci, c'est de nourrir et protéger son fils Pavel, lequel, est membre du Parti communiste clandestin. La jeune Jennifer Barrois tient le rôle de la vieille dame. Nous l'avions déjà vue et appréciée dans Phèdre, il y a deux ans. Sa voix pudique bien timbrée, la vigueur de ses gestes, les yeux souvent clos, elle passe soudain, à bon escient, de la résignation à la révolte pour l'amour de son fils. C'est que Pélagie Wlassowa, d'instinct, en vient à épouser la cause révolutionnaire. Elle finira par marcher aux côtés des travailleurs en grève en 1917.

Face à elle, il y a son fils, Pavel, joué par Stéphane Hainaut, robuste jeune homme au beau visage empreint de tendresse. Il campe un ouvrier féru de lecture, conscient, plein de déférence envers sa mère. Autour d'eux gravitent les camarades joués avec la force du collectif : les épatants Florence Decourcelle et Frédéric Foulon ; l'angélique Vincent Lefebvre ; le très juste Hervé Lemeunier ; Valérie Szmigielski, Valérie Vincent et Ludovic Waroquier qui a, paraît-il, commencé à apprendre à lire durant la pièce. Un grand bravo aussi à Thierry Raulin qui joue l'instituteur. Et quelle belle scène que celle où les ouvriers apprennent à lire et à écrire justement, une craie et une ardoise à la main. Comme le dit encore Florence Delrue : « Les bases du développement de l'individu sont inscrites dans la pièce, le savoir apparaît comme le moyen de s'approprier la connaissance. Le savoir est un mode de pouvoir sur soi, sur sa destinée. L'homme sort de sa passivité, il devient acteur de son destin ». Les rôles du flic, du garde-chiourme, du patron sont tenus par un seul comédien, François Daujon qui a joué le Roi Lear l'an passé et que nous avons vu dans le rôle d'Hyppolite en 2004. Sa frêle ossature est tout entière livrée aux mots qu'il prononce. Il goûte au jeu avec une joie sérieuse, engagé qu'il est de tout son être dans l'action de dire. La mise en scène est rigoureuse qui permet une juste proximité avec tous et chacun. Deux musiciens (Casilda Rodriguez à l'accordéon, Christian Vasseur à la guitare) surplombent la scène, ainsi que Martial Boulart, en bâtonnier et contremaître au fouet. Des chants alternent avec l'action proprement dite. Quant à la distanciation brechtienne, elle n'est plus à privilégier, puisqu'elle est naturelle, consubstantielle même aux interprètes.

Muriel Steinmetz

Page imprimée sur <http://www.humanite.fr>

Dossier réalisé par Philippe Cuomo, professeur missionné à La Comédie de Béthune