



Du 4 au 13 février 2010

LA NOCE

De Bertolt Brecht

Mise en scène de Patrick Pineau

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

LA NOCE

De Bertolt Brecht

Mise en scène Patrick Pineau

Texte français Magali Rigai

Avec

Laurence Cordier - La mariée

Hervé Briaux - Le père de la mariée

Sylvie Orcier - La sœur de la mariée

Aline Le Berre - L'amie de la mariée

David Bursztein ; Laurent Manzoni (en alternance) - Le mari de l'amie de la mariée

Régis Royer - Le marié

Annie Perret - La mère du marié

Nicolas Bonnefoy - L'ami du marié

Babacar M'Baye Fall - Le jeune homme

Collaboratrice artistique : *Anne Soisson*

Conseil en dramaturgie : *Magali Rigai*

Scénographie : *Sylvie Orcier*

Conception et création costumes : *Sylvie Orcier et Charlotte Merlin*
assistées d'*Elisabeth Berthelin*

Musique : *Jean-Philippe François*

Lumières : *Gérard Gillot*

Durée : 1h10

Coproduction : Scène Nationale Evreux Louviers

Compagnie Pipo- Patrick Pineau

MC93

CNCDC Châteauevallon

Production déléguée : Scène Nationale Evreux Louviers

L'arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

<i>La noce du pire</i>	5
<i>Bertolt Brecht</i>	7
<i>Brecht et la distanciation</i>	9
<i>La Noce : Y a-t-il de quoi rire ?</i>	12
<i>La Noce ou le théâtre à coups de marteau</i>	13
<i>Entretien avec Patrick Pineau</i>	15
<i>Morceaux choisis</i>	20



© Pidz

LA NOCE DU PIRE

Dans *La noce*, tout a été préparé comme il faut : mariés et invités ont revêtu leurs habits de fête, les hôtes ont prévu un repas de noce digne de ce nom, l'ami a préparé son discours. Les invités essaient d'être conciliants et sociables. Tout le monde tente de produire l'ambiance festive sans laquelle une noce ne saurait être réussie : on rit, on chante, on danse, on boit.

Mais ces préparatifs et ces efforts ne parviennent pas à faire que la noce soit réussie. La pièce commence à peine que le repas est déjà, pour certains du moins, en partie gâché. Tout se passe comme si les hôtes et les invités ne parvenaient pas à se défaire d'eux-mêmes, ni à jouer vraiment le jeu. Il leur est trop difficile à chacun de cesser, ne serait-ce qu'un moment, d'être soi et peu à peu leurs forces pour jouer le jeu les abandonnent.

La suite n'est que succession de ratés et de mini catastrophes qui prennent une ampleur grandissante, jusqu'à ce qu'on en vienne aux mots et aux mains. Et s'il y a bien quelques efforts par-ci par-là pour limiter les dégâts ou minimiser leur importance, ils restent vains et impuissants à enrayer le cours catastrophique de la noce.

Grossièretés, vulgarités, obscénités, propos déplacés, insultes se multiplient. Ils se blessent, s'attaquent, s'accablent mutuellement de reproches, se torturent, se méfient les uns des autres, guettent la faute, traquent la faiblesse. On assiste à une véritable guerre dans laquelle nul ne peut compter sur personne, où les rares tentatives de diplomatie achoppent devant une force furieuse impossible à contenir. L'impression devant ce huis clos est d'être devant un bocal dans lequel ont été réunis des poissons carnivores de la même espèce qui s'entre dévorent, allant même jusqu'à s'attaquer au bocal lui-même dans une furie destructrice, mais sans que cela ne les empêche, au final, de se reproduire.

La principale arme est le langage. Mots qui tuent et phrases assassines se succèdent sans répit aucun, si ce n'est des silences qui expriment la gêne ou l'ennui, et l'un des objets de la lutte est de parvenir à faire taire l'autre, et, si possible, à le réduire définitivement au silence. La fin de la pièce permet de voir l'envers du décor, comment on parle des autres en leur absence, et comment on se parle quand on n'est plus en représentation mais seuls, et c'est édifiant.

La question des conventions, de ce qui est convenable ou au contraire inconvenant de faire ou de dire est omniprésente. Ils se surveillent, se critiquent et se corrigent mutuellement, et celle qui est le plus sensible aux propos ou aux attitudes déplacés est la mariée, celle-là même, qui, comble de l'inconvenance, est déjà enceinte. L'importance donnée à des riens – réputation, apparence, argent, propriété – est pour une bonne part responsable des souffrances des uns et des autres. Le sens des convenances est lui-même en arrière-fond un véritable poison, car sans lui quelle importance cela aurait-il que le marié ait laissé tomber le veston, que la mariée soit enceinte, que le père raconte ce qu'il veut ou que l'ami chante des chansons grivoises ? Mais il y a incapacité à être indifférent, à passer outre, et c'est ce qui fait que ces monstres présents sur scène sont on ne peut plus humains. Le fin mot de l'histoire est que l'on peut s'accommoder du pire, et il y a d'ailleurs quelque chose d'étrangement fascinant dans ce dénouement.

Magali Rigail



© Pidz

BERTOLT BRECHT

Un homme de théâtre au tréfonds du siècle

La vie de Bertolt Brecht est intimement liée aux crises majeures de son siècle. Né en 1898 à Augsbourg (Bavière), il est mobilisé *in extremis* à l'automne 1918 en qualité d'infirmier, et participe ainsi à la Première Guerre mondiale. Quinze ans plus tard, auteur d'une œuvre théâtrale moderne, libre et fortement teintée de marxisme, il n'a pas l'heur de plaire aux nazis et doit choisir de s'exiler après avoir assisté à l'autodafé de ses œuvres. Après plusieurs années passées au Danemark puis en Finlande, il gagne les États-Unis en 1941, mais doit quitter le pays en 1947 après avoir été inquiété par les commissions d'enquête maccarthystes.

Il choisit alors de s'installer à Berlin-Est, où il apporte sa pierre à l'édification du socialisme en fondant, puis en dirigeant jusqu'à sa mort en 1956, la troupe du Berliner Ensemble.

De Baal aux Lehrstücke

Ses premières œuvres sont inséparables de la vie de bohème que le jeune homme, en réaction violente contre son milieu (bourgeois et catholique), mène au milieu des classes opprimées des grandes villes que sont Munich et Berlin. L'influence de Rimbaud est ainsi très sensible dans *Baal* (1918), *Tambours dans la nuit* (1919) et *Dans la jungle des villes* (1921). En 1923, il reçoit le prix Kleist pour ses premières pièces. Brecht se saisit ensuite de l'histoire en travaillant d'après Christopher Marlowe (*la Vie d'Édouard II d'Angleterre*, 1924) ou John Gay (*l'Opéra de quat'sous*, 1928), en même temps qu'il trouve dans la pensée de Marx une science de la société susceptible de fonder une action révolutionnaire efficace. Dans cette perspective, le rôle de l'homme de théâtre est d'assurer la diffusion du matérialisme dialectique et de susciter chez le spectateur une prise de conscience ou, mieux encore, de provoquer l'action proprement dite. Après la crise de 1929, Brecht se lance donc dans la rédaction des *Lehrstücke*, ou pièces didactiques : *l'Importance d'être d'accord* (1929), *Celui qui dit oui, celui qui dit non* (1930), *l'Exception et la Règle* (1930) et d'autres, parmi lesquelles émerge *Sainte Jeanne des abattoirs* (1930), sévère jugement d'une lutte pour le peuple idéaliste, solitaire et par conséquent inefficace, voire contre-productive.

Les principes du théâtre épique

Au fil des années, à partir d'*Homme pour homme* (1925), s'est ainsi définie peu à peu une esthétique nouvelle, formulée théoriquement dans une annexe de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), puis dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1948). Pour inciter le spectateur à la réflexion, voire à l'action révolutionnaire, il faut empêcher l'oubli de soi qu'induit chez lui le vieux principe aristotélicien de l'identification au personnage ; il faut, en outre, briser le sentiment ordinaire que le seul monde possible est le monde tel qu'il est, et que, de ce fait, rien n'est susceptible de le faire changer. À ces deux fins, un seul moyen : l'effet de *Verfremdung* (distanciation ou, traduction plus exacte mais moins fréquente, défamiliarisation), obtenu par nombre de techniques détaillées et mises en pratique par Brecht dans son écriture comme dans ses mises en scène : décors seulement suggérés, éclairages francs, chansons ou textes sur banderoles commentant l'action, projection d'images documentaires, jeu et travail de l'acteur exhibés plutôt que dissimulés.

Les grandes œuvres de l'exil

En février 1933, Brecht s'enfuit en Suisse, puis à Paris, avant de s'installer à Svendborg au Danemark. En 1935, il se rend à Moscou et ensuite à New York pour la première américaine de *La Mère*. Au moment de l'invasion du Danemark, il reprend son errance et se réfugie en Suède, puis en Finlande, et

part finalement pour New York en 1941. Comme de nombreux écrivains en exil, Brecht s'installe à Hollywood en 1942 et travaille pour le cinéma (adaptation cinématographique de *Galilée* avec Charles Laughton). L'urgence de la lutte contre le nazisme conduit Brecht à transiger quelque peu avec les règles du théâtre épique, dans les pièces de combat que sont *les Fusils de la Mère Carrar* (1937), *Grand'Peur et misère du Troisième Reich* (1938), *la Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941). Mais Brecht est pleinement maître de ses moyens, et sa production est intense : ce sont *la Bonne Âme de Se-Tchouan* (1938-1942), *Mère Courage et ses enfants* (1939), *Maître Puntila et son valet Matti* (1940), *le Cercle de craie caucasien* (1944-1945), *la Vie de Galilée*, trois fois remise sur le métier (1938-1939, 1944-1947, 1955-1956). Brecht y campe des personnages complexes, en proie à leurs propres contradictions comme à celles des sociétés dans lesquelles ils vivent. Et ces contradictions ne sont jamais résolues dans la simplicité : le dispositif théâtral s'ingénie à multiplier les points de vue et les modes d'interprétation (par le chant, par le geste, par le commentaire, poétique, idéologique...), éloignant le personnage et contraignant le spectateur à un actif travail personnel de reconstitution de l'image ainsi fragmentée.

Brecht après Brecht

De retour en Europe en 1947 (Zurich), il s'installe définitivement à Berlin-Est en 1948 où il fonde le Berliner Ensemble, installé au Deutsches Theater. Il reçoit le prix Staline en 1954. Ces années berlinoises sont moins pour Brecht des années d'écriture que de retour à ses propres textes (*la Vie de Galilée*) ou à ceux de la tradition (*Don Juan*, *Coriolan*). Mais il est désormais la référence obligée en matière de théâtre, honni ou révééré, mais toujours à l'esprit. Parmi ses héritiers, on peut évoquer Benno Besson, Heiner Müller ou Matthias Langhoff en Allemagne, Giorgio Strehler en Italie, Patrice Chéreau en France.

Source : Encyclopédie Microsoft ® Encarta ® 2003.

BRECHT ET LA DISTANCIATION

« Il existe une étude gaie et combative (...) Même lorsqu'il est didactique le théâtre demeure le théâtre et s'il s'agit d'un bon théâtre il est amusant. » Bertolt Brecht

D'inspiration marxiste mais inassimilable à la pure transposition artistique d'une théorie, l'œuvre de Brecht met en question la structure actuelle de la société où l'homme ne peut ni s'abstenir d'agir sans se renier, ni agir sans perpétuer l'injustice. Réduit à son hypothétique nature, il n'est plus rien que ce que les circonstances le font : c'est la leçon d'*Homme pour homme*. Dans *L'Exception et la règle* (1930), une action généreuse (en fait, dictée par la peur) constitue une tricherie inadmissible, une exception coupable, la règle étant que l'homme est l'ennemi de l'homme.

A cette situation, Brecht ne voit d'issue individuelle que dans le compromis, la volonté de circonscrire le mal, de « limiter les dégâts » - *Galileo Galilei, La Bonne Ame de Se-Tchouan* – voire, dans le sort même réservé à l'opprimé, celui-ci occupant une position privilégiée en ce sens qu'elle l'astreint, par sa cruauté et sa précarité, à une lucidité constante, à une analyse impitoyable de la conduite du maître, en un mot, à l'élaboration d'une pensée – *Monsieur Puntila et son volet Matti*.

Par ailleurs, Brecht a exposé les principes de son art dramatique dans un court ouvrage didactique, *Petit organon pour le théâtre* (1948). Refusant les valeurs et les procédés « magiques » du théâtre traditionnel, il entend que le spectateur et acteur demeurent à distance des personnages présentés et qu'ils ne puissent se départir d'une attitude critique devant la réalité qui leur est dévoilée – ce – *Verfremdungseffekt* », effet de la « distanciation », autorisant la prise de conscience dont tout spectacle, s'il n'est pas de pur divertissement, doit être l'occasion.

Bertolt Brecht in *Dictionnaire des Auteurs*, tome 1 dirigé par Guy Schoeller, Ed. Robert Laffont, 1988

Voulant produire des effets de distanciation, le comédien doit renoncer aux artifices qu'on lui a appris pour amener le public à s'identifier à ses personnages. Comme il ne se propose plus de mettre son public en transes, il ne faut pas qu'il s'y mette lui-même. Ses muscles doivent rester décontractés. [...] Sa diction doit être exempte de tout ronron d'église et de ces cadences qui bercent le public au point de lui faire perdre le sens des phrases. S'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon comment les spectateurs découvrirait-ils ce qui possède le possédé ?

À aucun moment il ne se laisse aller à une complète métamorphose. Un jugement du genre : « Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear », serait pour lui le pire des éreintements. Il doit se contenter de montrer son personnage ou, plus exactement, ne pas se contenter de le vivre ; ce qui n'implique pas qu'il lui faille rester froid même lorsqu'il joue des personnages passionnés. Simplement, ses propres sentiments ne devraient pas se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la plus entière liberté. Exiger du comédien qu'il se tienne sur le plateau sous une double appartenance, à la fois comme Laughton et Galilée, exiger de Laughton le montreur qu'il ne disparaisse pas derrière Galilée le montré (exigence qui a valu à ce mode de jeu le nom d'épique), c'est simplement se refuser à dissimuler plus longtemps le processus réel et profane qui se déroule sur la scène. Car c'est tout de même Laughton que l'on trouve sur le plateau, Laughton qui nous montre comment il se représente Galilée ! D'ailleurs, ne serait-ce qu'à cause de son admiration pour lui, le public ne saurait oublier qu'il voit Laughton en personne, et même si celui-ci tentait une complète métamorphose. [...] Il faut que le comédien fasse de l'action même de montrer un acte artistique. [...]

Bertolt Brecht, Petit Organon pour le théâtre, 1948



© Pidz

LA NOCE : Y A-T-IL DE QUOI RIRE ?

La noce enjoint par contre, d'une manière ou d'une autre, à ne pas se contenter de se réjouir, à gorge déployée, des malheurs d'autrui, cette pièce ne nous parle pas seulement des autres, mais de nous. Si les personnages interdisent toute empathie par identification, ils n'interdisent pas cependant de se reconnaître sous tel ou tel trait, auquel cas c'est de soi que l'on rit, se libérant par la même occasion du poids du sérieux, car enfin, c'est pour rire, non ? C'est un peu comme si en nous mettant sous les yeux ce que nous avons de plus crasseux – et Brecht a vraiment le génie de repérer le plus sale – nous étions temporairement lavés de nous même. Ce rire là demande soit une bonne part d'inconscience soit une bonne part de liberté d'esprit, de distance. La transgression et la dérision font rire, même si c'est peut-être parfois d'un rire nerveux, et c'est en nous faisant rire de ce que dans la vie nous sommes dans l'obligation morale de respecter que la pièce prouve son caractère éminemment subversif.

Il y a dans *La noce* quelque chose de très sérieux et qui déborde largement le cadre d'une fête de mariage ratée. Brecht montre la rudesse des rapports humains, ce qu'ils ont de rugueux, d'épineux, de mal rabotés, et l'intéresse particulièrement le moment où ils basculent dans la violence et l'injustice, violence et injustice ordinaires. Il observe la manière dont les hommes se comportent les uns les autres et se gâchent mutuellement l'existence. Il n'y a vraiment pas de quoi rire. Et pourtant l'on rit, et l'on rit même beaucoup, comme si le parti pris de Brecht était le sérieux d'en rire et d'en faire rire, ce qui correspond à la définition de l'ironie.

Le premier écueil serait de ne garder que le côté farce de la pièce en la réduisant à n'être qu'un agréable amusement, on pourrait n'y voir qu'une blague de potache, un potache aussi virtuose qu'irrévérencieux. Mais l'humour est celui de l'ironie, arme philosophique par excellence, et arme de combat contre les idéaux trompeurs. Le second écueil serait de se laisser tromper par la version tardive du titre, *La noce chez les petit-bourgeois*, et croire que la vulgarité, la grossièreté, la violence qui traversent la pièce sont le fait d'une classe sociale aisément identifiable, les petit-bourgeois. Rien de plus facile que de rire des autres, ceux d'autres classes. Rien de plus tentant aussi, rétrospectivement, à la lumière de l'histoire de l'Allemagne des années trente et de l'orientation que prend le théâtre de Brecht à partir de sa rencontre avec le marxisme que de voir dans la pièce une critique virulente de la petite bourgeoisie qui mènera Hitler au pouvoir. Mais au moment où Brecht écrit la pièce, il n'est pas marxiste, et Hitler n'harangue pas les foules : encore totalement inconnu au bataillon, il fait le tour des brasseries où il monte sur les tables pour essayer de se faire entendre malgré le brouhaha des conversations.

Magali Rigai

LA NOCE OU LE THEATRE A COUPS DE MARTEAU

« La provocation est une façon de remettre la réalité sur ses pieds. » Bertolt Brecht

La noce est, comme *Baal*, une des premières pièces de Brecht, et elle fait partie, avec *Baal*, de ces coups d'essai qui sont des coups de maître. Pourtant aussi novice que grand débutant, le jeune Brecht réussit le tour de force de tout à la fois découvrir et réinventer l'écriture théâtrale : il fait du théâtre comme Nietzsche fait de la philosophie, à coups de marteau. Quel marteau ?



© Pidz

Le marteau est d'abord l'outil par excellence du charpentier bâtisseur de demeures et du menuisier fabricant de meubles. Parti du principe que pour être bien chez soi, il faut tout y faire soi-même, c'est ce même marteau que le marié de *La noce* a manié pendant plusieurs mois, pour que tout soit parfait et fin prêt en ce jour de fête où la mariée et lui accueillent pour la première fois des invités chez eux, non sans fierté. L'idée de centrer le drame et les dialogues sur les meubles est de la part de Brecht un véritable coup de génie, qui bouscule et même transforme radicalement la fonction du décor. Le décor n'est plus *décorum*, simplement là, en second plan, mais il devient omniprésent et même en un sens occupe le devant de la scène, à la fois comme personnage et comme acteur de la pièce. Et il n'est plus laissé à la seule discrétion du scénographe de lui donner ou non un sens métaphorique ou symbolique, puisque ce sens est compris dans l'écriture même de la pièce : les meubles y sont, de fait, l'*analogon* des personnages et par voie de conséquence des relations humaines telles que la pièce les exhibe. Chaque meuble est comme le miroir des personnages et de ces rapports, rugueux, épineux, mal rabotés.

D'apparence trompeuse et de piètre qualité, bien décevants au fond, tous sentent mauvais et tous sont au final bons à jeter. La fête ne prend pas plus que la colle, les mariés et les invités ne se tiennent pas mieux que le mobilier, et craquent aussi, à leur manière. Il y a là un ratage et un gâchis collectifs dont les meubles sont à la fois la cause, l'image et l'incarnation.

Le marteau dans *La noce* est aussi, comme celui de Nietzsche dans *La généalogie de la morale*, l'instrument du médecin qui sert à ausculter le corps du malade, pour vérifier ses réflexes, appuyer où ça fait mal, chercher où ça sonne creux, trouver ce qui cloche et ce qui ne tourne pas rond. L'examen clinique de ces personnages enfermés en huis clos comme des rats de laboratoire à l'occasion d'un événement, la noce, qui les met en surexposition, donne un diagnostic sans appel. La famille, les amis, le mariage sont de véritables plaies. Les règles de savoir-vivre et l'attachement à la propriété sont un carcan, étouffant au point d'amener au bord de l'asphyxie. Les notions de faute, de responsabilité et le ressentiment qui en est le produit direct sont un poison violent d'autant plus dangereux qu'il est insidieusement et universellement distillé.

Parce qu'il ne reste, de tout cela, pas grand-chose à sauver, le marteau devient dans *La noce*, comme dans la philosophie de Nietzsche, l'arme du démolisseur, qui sert à détruire pour faire table rase. Les personnages eux-mêmes s'en servent les uns contre les autres : ils ne cessent de se blesser mutuellement, de se faire du mal, de se taper dessus, en mots ou en gestes, comme atteints d'une furie grandissante et de plus en plus dévastatrice. Mais à travers la pièce ce sont surtout les valeurs qui prennent un sérieux coup : la famille, le mariage, la virginité, la bienséance, l'amitié, la sacro-sainte propriété, le nationalisme, rien n'est épargné. Il y a dans le traitement administré par Brecht, quelque chose qui tient davantage de la purge, du lavement et de la saignée que de l'homéopathie. Brecht frappe, et frappe fort. Il va même jusqu'à démolir ce décor qui n'en est pas un, au point qu'à ce jeu, la toute première représentation sera la dernière, à moins d'être prêt à tout refaire pour le plaisir de pouvoir à nouveau tout défaire. Mais, comme lorsque Nietzsche fait de la philosophie, lorsque Brecht fait du théâtre à coups de marteau cela n'a rien d'assommant, bien au contraire : c'est dans un grand éclat de rire qu'il fait tout voler en éclat. Le marteau qu'il manie avec une force phénoménale est un humour ravageur et dévastateur. Il y a même dans *La noce* quelque chose de dionysiaque, en ce que l'ivresse, le chaos, la démesure, l'obscénité sont férocement jubilatoires pour les spectateurs, spectateurs que Brecht par son acuité place en quelque sorte dans l'oeil du cyclone, sans que pour autant ils ne puissent en sortir parfaitement indemnes. Ne nous y trompons pas cependant : la progression catastrophique de *La noce* est en réalité une machine infernale, réglée comme du papier à musique, ce qui bouscule aussi l'art de la mise en scène pour le placer quelque part entre l'art du chef d'orchestre, l'art du cirque et l'art militaire.

Le jeune Brecht fait au théâtre avec une pièce comme *La noce* une entrée en scène fracassante sous forme de déclaration de guerre. Mais s'il est d'ores et déjà profondément révolutionnaire, des différents marteaux dont il se sert, aucun n'est encore celui de l'emblème communiste : c'est pourquoi *La noce* s'appelle à l'origine *La noce* et non pas *La noce chez les petits bourgeois* comme elle fut tardivement renommée.

Magali Rigaiil

ENTRETIEN AVEC PATRICK PINEAU

Pourquoi mettre en scène cette pièce de jeunesse de Bertolt Brecht ?

Il y a plusieurs raisons à ce choix. D'abord ma fidélité à des actrices et des acteurs avec lesquels je travaille depuis longtemps. Ce sont eux qui me poussent à choisir certains textes en fonction de ce que je les vois faire sur scène. J'ai aussi un grand désir de me confronter à des pièces « chorales » et musicales, ce qui est absolument le cas de *La Noce*, où je me retrouve plus dans la position d'un chef d'orchestre que dans celle d'un metteur en scène. Je crois aussi que tout metteur en scène a, un jour où l'autre, l'envie de « monter » un Brecht. Après les dernières élections présidentielles je suis revenu vers cet auteur et j'avais envie de présenter *Arturo Ui*. Mais je me suis rendu compte à la relecture que c'était un peu trop plaqué et pas aussi pertinent que je l'avais cru. C'est à ce moment-là que *La Noce* m'a paru plus intéressante. Cette pièce acide, oeuvre de jeunesse quand Brecht n'était pas encore dans l'écriture de ses pièces didactiques et politiques, qu'il commencera vers 1925 au moment où il se rapproche du marxisme, touche à quelque chose de notre quotidien qui me chagrine beaucoup car j'ai le sentiment qu'on nous construit un monde de barrières, un monde cloisonné, un monde de conventions sociales de plus en plus contraignantes. Avec *La Noce*, j'ai trouvé le moyen de faire du théâtre en tant que citoyen, un théâtre qui ne véhicule pas un message purement politique mais une réflexion sur la société qui nous entoure. Enfin, j'aime déplacer le théâtre de salles en salles, des petites aux grandes, de l'intérieur du théâtre au plein air des tréteaux et j'ai donc envie de faire des spectacles qui s'adaptent à ces mouvements. Il faut pour cela des spectacles légers techniquement et économiquement. On peut installer le matin et jouer le soir. Ce sont toutes ces raisons qui m'ont guidées vers *La Noce*.

« Avec *La Noce*, j'ai trouvé le moyen de faire du théâtre en tant que citoyen, un théâtre qui ne véhicule pas un message purement politique mais une réflexion sur la société qui nous entoure. » Patrick Pineau

La pièce est écrite au sortir de la Première Guerre mondiale. Est-ce que cela doit être pris en compte par le metteur en scène ?

Bien sûr car c'est le Brecht de *Baal*, de *Tambours dans la nuit*, de *Dans la jungle des villes*. C'est celui qui est plus proche de Verlaine et de Rimbaud que de Marx. C'est le poète qui a vu la guerre de 1914-1918 et son cortège terrifiant de violences et de morts. Brecht était brancardier dans l'armée allemande. On sent qu'il y a un désir de régler son compte au vieux monde qui a produit cette boucherie militaire. Il veut aussi détruire le vieux théâtre en donnant avec humour un bon coup de pied dans les formes traditionnelles. Il fait du théâtre dans le théâtre et s'accorde toutes les libertés possibles. Il fait déjà oeuvre de distanciation, mais sans qu'il y ait théorisation, c'est empirique encore à ce moment-là.

N'y a-t-il pas aussi du cinéma dans la forme même de la pièce ?

Certainement puisqu'on a la sensation d'un long plan séquence cinématographique dans un lieu unique avec des personnages enfermés dans ce lieu et, avec les acteurs nous avons travaillé à partir de cette constatation. C'est donc à la fois un théâtre très classique dans le fond et très nouveau dans la forme car il mêle le cabaret, avec toute la précision des numéros de magie, le cinéma et le théâtre.

Comment avez-vous travaillé sur les chansons qui sont inscrites dans le texte ?

Il n'y avait pas de partitions jointes au texte. C'est Jean-Philippe François avec qui je travaille depuis longtemps qui a composé la musique de la *Ballade de la chasteté*. La seule chose qu'indique Brecht c'est que c'est joué à la guitare sèche, ce que nous avons conservé.

Peut-on considérer qu'il y a une chorégraphie des corps dans votre mise en scène ?

Obligatoirement car les corps racontent autant que les mots d'autant plus que certains personnages ne parlent qu'après vingt minutes de présence sur scène. Il faut donc qu'il y ait une très grande écoute des acteurs entre eux et cela passe énormément par des attitudes corporelles. Nous avons travaillé les costumes aussi comme des croquis de personnages. Tout est dessiné au fusain comme chez Daumier. La mariée a été grandie, le marié rapetissé, la mère du marié arrondie... On utilise beaucoup les chapeaux pour les hommes car cela donne une allure.

Est-ce pour faire entendre ce Brecht moderne empêché de tourner en rond que vous avez fait faire une nouvelle traduction ?

Quand j'ai commencé à m'intéresser à la pièce, j'ai relu la traduction vieille de trente ans et je me suis souvenu de ce que disait Antoine Vitez sur la nécessité de retraduire régulièrement les oeuvres du passé. Je sentais des formules très datées et incompréhensibles aujourd'hui. Je voulais faire redécouvrir la langue violente du jeune Brecht. J'ai travaillé aux côtés de la traductrice et nous avons pu faire un remarquable travail sur le sens. Nous avons travaillé un an avec Magali Rigail, qui ne vient pas du sérail théâtral, en commençant par une sorte de traduction littérale que nous avons modifiée au fur et à mesure. Tout notre travail consistait à retrouver le sens en acceptant l'acidité du propos. Il fallait tendre l'écriture pour que chaque réplique file comme une flèche qui atteint son but. C'est une écriture très aiguisée qui apparaît aujourd'hui, qui renforce peut-être le comique des situations sans affaiblir la fable. Il fallait que ce soit un texte à dire, un texte pour acteur.

Nouvelle traduction et nouveau titre...

Nous sommes revenus au titre original que Brecht a modifié lors de la première représentation de la pièce en 1926. Le titre que nous avons choisi est celui de la période d'écriture qui offre plus de possibilités d'ouverture de la pièce. Il s'agit vraiment d'une noce, qui comme toutes les noces, devrait être un des plus beaux moments de la vie des hommes et des femmes et qui ici devient un cauchemar terrifiant. En insistant sur le fait que cela se passe chez des petits bourgeois, cela prive la pièce de sa valeur universelle. En 1926, Brecht est très engagé contre cette classe petite bourgeoise qui va être attirée par le nazisme puisqu'elle est menacée par l'évolution du monde. En 1919, ce sont les pesanteurs des conventions sociales contre lesquelles il lutte. Ce n'est pas un hasard si la pièce était destinée à Karl Valentin ; le génie du cabaret allemand qui détruisait aussi ses décors en même temps qu'il dynamitait les structures sociales, les codes du comportement en société.

Dans *La Noce*, les éléments du décor se déconstruisent en même temps que les rapports entre les personnages ? Y voyez-vous un rapport avec Gombrowicz ?

Bien sûr il y a un effet semblable. On pourrait rêver de représentations qui verraient le décor être véritablement détruit chaque soir... Mais cela dépasse mes moyens budgétaires ! Chez Brecht, comme chez Gombrowicz le décor est un véritable personnage. Dans *La Noce*, la nourriture joue aussi un « rôle » essentiel. Il faut aussi dire que les personnages sont aussi anonymes que les meubles. Il y a l'armoire, les chaises, la table et l'ami du marié, le marié, la mariée, le père de la mariée, la mère du marié... Ils sont des archétypes sans état civil. Ils sont uniquement leur statut social.

La pièce est assez brutale. Est-ce dû à la proximité de la guerre ?

Oui, car il n'y a pas de sensualité mais de la sexualité assez brute, de la bestialité presque. La vulgarité est ici exposée avec une force incroyable. Il n'y a pas une réplique qui ne soit pas efficace, qui ne « pique » pas, qui n'agresse pas. C'est sans doute pour révéler l'inhumanité qui gît en chacun de nous et

que la guerre a fait surgir et qui a même été encouragée au moment des tueries dans les tranchées que Brecht se permet tous les coups destructeurs dont il parsème la pièce. A l'origine, il voulait la monter avec comme décor un ring de boxe ! On pourrait aussi imaginer un décor ressemblant à un laboratoire car il y a chez Brecht un côté scientifique regardant attentivement ses souris de laboratoire s'agitant dans leur petit espace à expérience.

« Pourquoi vouloir dès maintenant nous montrer si intelligents quand nous pourrions tout juste être un petit peu moins bêtes ? »

Bertolt Brecht, in *Galileo Galilei*

Brecht fait de l'autocritique ironique dans son texte...

Oui, il écrit ce petit moment de dialogue incroyable :

« – Avez-vous vu *Baal* hier soir au théâtre ?

– Oui... C'est une belle saloperie.

– Mais c'est une saloperie pleine de force... »

Il reprend ici à son compte ce qui avait été dit et écrit après la publication de *Baal*. Mais cela prouve aussi que ses petits bourgeois vont au théâtre... et qu'il est assez fier de ce qu'il a écrit...

Votre nouvelle traduction et votre mise en scène rendent très perceptibles la violence de Brecht contre les institutions sociales. Qu'est ce qui vous a le plus intéressé dans ce tableau de chasse ?

Tout ce qui est lié aux démons qui habitent chacun des personnages. La mère qui est bloquée dans un rapport mère- fils très lourd. La mère voit encore et toujours son fils comme un petit garçon tout au long de ce repas de noce. On sait que les rapports de Brecht avec sa mère étaient très conflictuels. Dans la pièce, il y a une infantilisation de ce jeune adulte et à un moment une disparition inexplicquée de la mère. Une fois qu'elle a nourri tout le monde, elle sort et ne revient plus sans que l'on sache où elle s'est installée. Le père et les invités qui trouvent dans l'alcool un moyen de se libérer des contraintes qui les étouffent. L'alcool ici fait s'écrouler les barrières, révèle les non-dits, permet à la violence physique de s'exprimer. Là encore on est dans la suite logique de la guerre, dans ses conséquences. (...) Avec la paix, ces anciens combattants doivent se contenir mais ils sont sous tension. Cette pièce pose la question du rapport de Brecht avec les femmes, rapport très ambigu si l'on en croit certains biographes de l'auteur. Je crois que le jeune Brecht tente dans cette pièce de se libérer lui-même de toutes ces contraintes et qu'il a une vision très juste de cet étouffement post conflit qui oblige chacun à retrouvé un mode de vie traditionnel alors que les cadres de ce code de vie ont explosé et que les hommes n'en ont pas vraiment conscience. C'est quelque chose de diffus que le génie poétique de Brecht a très bien senti.

Vous disiez que la pièce n'était pas politique dans le sens marxiste. Dans quel sens l'est-elle ?

Je crois que Brecht dénonce l'individualisme et l'enfermement qui menacent cette société d'après guerre. Le petit couple de marié fait tout lui-même et ses meubles en particulier. Il y a un isolement dans un tout petit confort que l'on construit tout seul. La pièce a créé un scandale terrible en 1926 sans doute parce que Brecht dénonce des valeurs autour desquelles on peut faire semblant de vivre «normalement». La crise économique de 1929 n'est pas encore arrivée, mais la crise des valeurs bourgeoises est perceptible en Allemagne à ce moment-là. Et cette crise est exposée très crûment dans *La Noce*.

Il y a quand même un *happy end* ?

Après avoir tout détruit, le mariage, la virginité, la religion, les rapports familiaux, les liens mère- fils... le couple de jeune marié libéré de toutes les contraintes se retrouvent tels Adam et Eve... En état de

presque animalité et de désir brut, désir quasi originel. Ça peut être considéré comme une fin heureuse...mais une fois encore assez bestiale. Cette noce macabre se termine peut-être bien, peut-être mal... Chaque spectateur étant libre de son interprétation. A un moment où le mariage revient à la mode, où le contrat matrimonial quel que soit sa forme connaît un regain d'intérêt il me paraissait assez sain de mettre en scène cette pièce iconoclaste et dérangeante qui ne repose sur aucune psychologie mais qui fonctionne comme un bâton de dynamite.

Réalisé avec Jean-François Perrier,
juin 2009



Patrick Pineau a suivi la formation du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes de Denise Bonal, Michel Bouquet et Jean-Pierre Vincent. Comme comédien, il aborde tout aussi bien le répertoire classique d'Eschyle à Feydeau en passant par Marivaux, Calderón, Musset ou Labiche que les textes contemporains d'Eugène Durif, Mohamed Rouabhi, James Stock, Serge Valletti, Gérard Watkins, Irina Dalle dans des mises en scène de Michel Cerda, Éric Elmosnino, Jacques Nichet, Claire Lasne, Gérard Watkins, Irina Dalle ou Mohamed Rouabhi. En tant que comédien de la troupe de l'Odéon et sous la direction de Georges Lavaudant, il a joué dans *Féroé, la nuit...* de Michel Deutsch, *Terra Incognita* de Georges Lavaudant, *Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, *Ajax/Philoctète* d'après Sophocle, *Tambours dans la nuit* et *La Noce chez les petits-bourgeois* de Bertolt Brecht, *L'Orestie* d'Eschyle, *Fanfares* de Georges Lavaudant, *Un Fil à la patte* de Feydeau, *La Mort de Danton* de Georg Büchner, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov. En tant que metteur en scène, il signe *Conversations sur la Montagne* d'Eugène Durif (1992), *Discours de l'Indien rouge* de Mahmoud Darwich (1994), *Pygmée* de Serge Sandor (1995), *Monsieur Armand dit Garrincha* de Serge Valletti (2001), *Les Barbares* de Maxime Gorki (2003), *Tout ne doit pas mourir* de Mohamed Rouabhi. Dans la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon en juillet 2004, il crée *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen. En 2005, il met en scène *Grain de sable* d'Isabelle Vanier, en 2006 *Des Arbres à abattre* de Thomas Bernhard, en 2007 *On est tous mortels un jour ou l'autre* d'Eugène Durif et les courtes pièces d'Anton Tchekhov *La Demande en mariage*, *Le Tragédien malgré lui*, *L'Ours* puis *Les Trois Soeurs*, spectacles programmés à la MC93. Au cinéma, il a tourné, entre autres, avec Eric Rochant, Francis Girod, Bruno Podalydès, Tony Marshall, Marie de Laubier et Nicole Garcia.



© Pidz

MORCEAUX CHOISIS

Extrait n°1 :

Une pièce blanchie à la chaux, avec au milieu une grande table rectangulaire. Au-dessus un lampion de papier rouge. Neuf fauteuils en bois à accoudoirs, simples et larges. Contre le mur : à droite une méridienne et à gauche une armoire. Entre les deux une portière. Au fond à gauche une table basse pour fumer avec deux fauteuils. Sur le côté gauche une porte. La table, les chaises et l'armoire ne sont pas polies et sont de couleur naturelle. C'est le soir. Le lampion rouge brûle. Les invités de la noce sont à table et ils mangent.

LA MÈRE sert. – C'est le cabillaud.

Murmures approbateurs.

LE PÈRE. – Ça me rappelle une histoire.

LA MARIÉE. – Mange donc père ! Tu es toujours à la traîne.

LE PÈRE. – L'histoire, quand même ! Feu ton oncle, qui, à ma confirmation, mais c'est une autre histoire, enfin bref, nous mangions du poisson, tous ensemble, quand d'un seul coup il s'est étranglé, ces satanées arêtes, faites bien attention, il s'est étranglé donc, et il a commencé à ramer des pieds et des mains.

LA MÈRE. – Jacob, prends le bout de la queue !

LE PÈRE. – À ramer et à devenir bleu comme une carpe, il en a renversé un verre de vin, et il nous a tous épouvantablement effrayés, on lui a tapé le dos, tambouriné dessus partout, et lui il crachait sur toute la longueur de la table. Ce n'était plus possible de manger le repas – nous on en a été bien contents, on l'a mangé après, dehors, tous seuls, après tout c'était la mienne de confirmation -, enfin bref, sur toute la table, et quand enfin nous avons réussi à le remettre à flot, il a dit, là, comme ça, avec une voix toute profonde et heureuse, il avait une bonne voix de basse et il était dans une chorale, ça aussi ça donne une histoire qui paye, enfin bref, donc il a dit :

LA MÈRE. – Alors, comment il est le poisson ? Pourquoi est-ce que personne ne parle ?

LE PÈRE. – Excellent ! Donc il a dit :

LA MÈRE. – Mais tu n'en as même pas encore mangé une seule bouchée !

LE PÈRE. – Oui, maintenant je mange. Donc il a dit :

LA MÈRE. – Jacob, prends-en encore un bout !

LE MARIÉ. - Mais mère, père raconte quand même !

LE PÈRE. – Merci. Bref, le cabillaud, ah oui. Il a dit : les enfants, voilà pas maintenant que j'ai failli m'étrangler. Et tout le repas était immangeable...

On rit.

LE MARIÉ. – Très bon !

LE JEUNE HOMME. – Fabuleux comme il raconte !

LA SŒUR. – Mais du poisson moi maintenant je n'en mange plus.

LE MARIÉ. – Oui, les oies ne mangent jamais de poisson. Seulement végétarien.

LA FEMME. – Dites-moi, la lampe n'est pas encore terminée, c'est ça ?

LA MARIÉE. – Ina, enlève-moi ce couteau du poisson !

L'HOMME. – Les lampes, c'est de mauvais goût. Ça c'est pas mal.

LA SŒUR. – C'est beaucoup plus romantique.

LA FEMME. – Oui, mais ça ne se fait pas.

L'AMI. – C'est la lumière qu'il faut pour un cabillaud !

LE JEUNE HOMME, à la sœur. – Vous trouvez ? Vous êtes pour le romantique ?

LA SŒUR. – Oui. Très. Surtout pour Heine. Il a un profil si craquant !

LE PÈRE. – Mort de la syphilis.

LE JEUNE HOMME. – Une maladie effrayante !

LE PÈRE. – Un frère de l'oncle du vieux Weber l'avait. C'était épouvantable quand il racontait. Après ça ce n'était tout simplement plus possible de dormir. Enfin bref, par exemple il disait...

LA MARIÉE. – Mais père, quand même, c'est tellement indécent !

LE PÈRE. – Quoi ?

LA MARIÉE. – La syphilis !

LA MÈRE. – Tu aimes, Jacob ?

LA FEMME. – Nous oui, particulièrement : cette nuit ce serait bien qu'on puisse dormir quand même !

L'AMI, au marié. – À la tienne mon salaud !

LE MARIÉ. – A la vôtre, à tous !

On trinque.

LA SŒUR, au jeune homme, à mi-voix. – En cette occasion !

LE JEUNE HOMME. – Vous trouvez ça déplacé ?

Ils parlent plus bas ensemble.

LA FEMME. - Ça sent bon ici !

L'AMI. – Tout simplement enivrant !

LA MÈRE. – Le marié nous a arrosés d'une demi-bouteille d'eau de Cologne.

LE JEUNE HOMME. – Excellent comme ça sent. *Il parle avec la jeune fille.*

La Noce, Ed. L'Arche 2009, pp. 11- 14

Extrait n°2 :

TOUS. – Santé !

L'HOMME *se lève.*- Mes chers amis !

LA FEMME. – Si tu veux fermer quelque chose, ferme ta bouche !

L'homme s'assied.

L'AMI. – Pourquoi donc ne parlez-vous pas ? Quand même, ce n'était qu'une plaisanterie de votre chère femme, non ?

LA FEMME. – Il ne comprend pas la plaisanterie !

L'HOMME. – Ça m'a à nouveau échappé. *Il boit.*

Le jeune homme se lève.

LA FEMME. – Chut !

LA MÈRE. - Jacob, reboutonne ta veste, ça ne se fait pas !

A cet instant, dehors, les cloches de l'église commencent à sonner.

LA SŒUR. – Les cloches, monsieur Mildner ! Vous devez parler maintenant !

L'AMI. – Écoutez-moi ça ! Comme elles sonnent, excellent ! Carrément solennel !

LA SŒUR, *au marié, qui mange.* – Chut !

LA MARIÉE. – Laisse-le avaler quand même !

LE JEUNE HOMME, *se redresse bien haut.* – Quand deux jeunes gens, la mariée, pure, et l'homme, mûri par les tempêtes de la vie, convolent en justes noces, alors chantent, dit-on, les anges dans le ciel ! Quand la jeune mariée – *tourné vers la mariée* - regarde en arrière, vers les jours heureux de son enfance, alors il se peut qu'une légère nostalgie la gagne, car elle met maintenant un pied dans la vie, dans la vie hostile – *la mariée sanglote* -, aux côtés il est vrai de cet homme aguerri, qui a maintenant bâti son propre chez soi de ses mains – à prendre dans notre cas au pied de la lettre- pour partager désormais avec l'élue de son cœur les joies et les peines. Aussi buvons à la santé de ces deux êtres nobles, jeunes, qui doivent aujourd'hui appartenir l'un à l'autre pour la première fois – *la femme rit* - et ensuite pour toute l'éternité ! Chantons ensemble en leur honneur la chanson de Liszt : « Cela doit être une merveille ! » *Il commence, mais comme personne ne chante avec lui, il se rassied.*

Silence.

L'AMI, *à mi-voix.*- Totalement inconnue. Mais bien parlé.

LA SŒUR. – Unique ! Comme vous parlez ! Comme un livre !

L'HOMME. – C'est page quatre-vingt-cinq, pour les noces ! Bien appris par cœur !

LA FEMME. – Tu devrais avoir honte !

L'HOMME. – Moi ?

LA FEMME. – Oui, toi !

L'AMI. – Le vin est somptueux !

Ça s'arrête de sonner.

On se remet.

LE PÈRE. – Oui, je voulais raconter à propos du lit.

LA MARIÉE. – Ah celle-là on la connaît déjà !

LE PÈRE. – Celle sur comment il est mort ton grand oncle August ?

LA MARIÉE. – Oui, oui.

LE MARIÉ. – Et comment il est mort au juste ton grand oncle August ?

LE PÈRE. – Ah non, maintenant vous m'avez caviardé l'histoire avec l'œuf, puis celle avec les water-closets, alors que c'en est une bien bonne, et celle de Forst également ; de Johannes Segmüller je préfère trop rien dire, elle est franchement un peu longue, mais en même temps, pas plus longue que dix minutes maximum, enfin bon, peut-être que plus tard j'en serai capable à nouveau. Enfin bref.

LA MÈRE. – Verse donc à boire du frais Jacob !

LE PÈRE. – Oncle August il est mort d'hydropisie !

L'HOMME. – À votre santé !

LE PÈRE. – À votre santé ! Hydropisie. Au début c'était seulement le pied, et même à vrai dire seulement les doigts de pied, mais ensuite jusqu'au genou, ça a été plus rapide que de se faire mettre en cloque, et là déjà tout était noir. Le ventre aussi était ballonné, et bien qu'on lui ait fait une bonne ponction...

L'HOMME. – À votre santé !

LE PÈRE. – Santé, santé ! Une ponction, c'était déjà trop tard. Puis est venu se greffer dessus le truc avec le cœur, qui a tout accéléré. Enfin bref il gisait là, dans le lit que je voulais vous donner, à gémir comme un éléphant, et à y ressembler aussi, enfin ses jambes je veux dire ! Alors sa sœur, votre grand-mère, lui a dit en dernier recours, c'était vers le matin, la chambre était déjà devenue grise, je crois d'ailleurs que les rideaux sont même encore là : enfin bref elle a dit : August, veux-tu un prêtre ? Il n'a rien dit, mais il a regardé le plafond – c'est ce qu'il faisait depuis déjà sept semaines, depuis si longtemps ça durait qu'il ne pouvait plus s'allonger sur le côté – et il a dit : c'est le pied surtout. Puis il s'est remis à gémir. Mais mère n'a pas lâché, parce qu'elle était d'avis qu'il en allait de son âme, et c'est pourquoi elle a dit après une bonne demi-heure : alors August, veux-tu un prêtre ? Mais l'oncle n'écoutait même pas et père qui se tenait là a dit : laisse-le. Il a mal. Père était très doux. Mais elle n'a rien voulu entendre, toujours à cause de l'âme et parce que têtues, elles le sont toutes, et elle a recommencé : August, c'est à cause de ton âme immortelle. Là, père l'a raconté plus tard, l'oncle a détourné son regard du mur pour le tourner sur la gauche, là où ils se tenaient, si bien qu'il en a louché, et puis il a dit quelque chose que je ne peux pas dire ici. C'était quelque chose de grossier, comme oncle August après tout. Je ne peux vraiment pas... mais en même temps, l'histoire... Je dois bien le dire, sinon on n'y comprend rien : il a dit : Tu peux te la mettre au, hein bon, vous savez bien. Une fois qu'il eut dit ça, non sans mal, ça on peut s'en douter, il mourut. C'est véridique. Le lit est encore là, je le tiens du reste à votre disposition au grenier, vous pouvez encore le prendre. // *Boit.*

Silence.

La Noce, Ed. L'Arche 2009, pp. 20- 24