



DOSSIER PEDAGOGIQUE

Mère Courage et ses enfants

Bertolt Brecht

Mise en scène de Christine Delmotte-Weber

m

Tables des matières

Générique.....	3
Introduction.....	4
Séquence 1 / À la découverte de l'œuvre - Mère Courage et Bertolt Brecht.....	5
Séquence 2 / La distanciation.....	14
Séquence 3 / La pièce aujourd'hui.....	20
Séquence 4 / Une pièce philosophique.....	24
Annexes.....	27

Générique

TEXTE : Bertolt Brecht

TRADUCTION : Irène Bonnaud

AVEC : Daphné D'Heur, Alain Eloy, Soufian El Boubsi, Sarah Joseph, Anthony Sourdeau, Romina Palmeri, Valentin Vanstechelman, Jérémie Zagba, Bogdan Zamfir

SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES: Renata Gorka

ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE : Antoine Motte dit Falisse

STAGIAIRE À LA MISE EN SCÈNE : Audrey Fenaux

CONFECTION COSTUMES : Chandra Vellut

ACCESSOIRES : Dominique Dujardin

ÉCLAIRAGES : Enrico Bagnoli

RÉGIE PLATEAU : Luis Vergara Santiago

RÉGIE SON : Gaël Genette

RÉGIE LUMIÈRE : Pierre Hendrickx

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE : Christine Delmotte-Weber

DOSSIER PÉDAGOGIQUE : Justin Vanaerde

COPRODUCTION : Compagnie Biloxi 48, Atelier Théâtre Jean Vilar, Théâtre des Martyrs, La Coop & Shelter Prod • Avec le soutien du Central La Louvière, du Centre des Arts Scéniques, de Taxshelter.be, ING et du Tax-Shelter du gouvernement fédéral belge.

DATES

Les représentations auront lieu du [16 au 31 octobre 2019](#). Les mardis et les samedis à 19h00, les mercredis, jeudis et vendredis à 20h15, le jeudi 24 à 14h et le dimanche 20.10 à 15h00.

CONTACT INFORMATIONS ET ANIMATIONS

Sylvie PEREDEREJEW

sylvie.perederejew@theatre-martyrs.be

02/227.50.04 – 0498/10.61.72

RESERVATIONS

Téléphone : 02 223 32 08

Nos bureaux sont ouverts du mardi au vendredi de 11h à 18h, le samedi de 14h à 18h.

Paiements : Bancontact – Visa – Mastercard – Diners Club

Virements : BE83 0682 3526 2615 à l'ordre du Théâtre des Martyrs.

Il est possible de réserver en ligne sur notre site web : www.theatre-martyrs.be.

ACCES AU THEATRE

STIB : Métro et tram : arrêts De Brouckère et Rogier.

Bus : arrêt De Brouckère.

De Lijn : Bus : arrêt Rogier.

SNCB : Gare du nord, Gare centrale et Gare du midi.

Parking : ALHAMBRA : bld Emile Jacqmain, 14 (tarif théâtre : 5 euros de 15h00 à 1h00).

Introduction

Fresque épique, accompagnée de sa partition musicale originale, c'est un des piliers populaires du répertoire de Bertolt Brecht.

En 1938, alors que l'Europe se précipite dans l'horreur de la Seconde Guerre, l'auteur allemand écrit un pamphlet, dénonçant l'absurdité et la perversité d'une guerre à travers ceux qui l'affrontent et ceux qui en vivent.

Une cantinière, dite Mère Courage, tire sa lourde carriole sur les routes d'Europe, profitant de la guerre pour faire du commerce. Accompagnée de ses trois enfants, elle vend sa camelote, prête à tout sacrifier pour quelques sous. La guerre lui prend ses enfants, l'un après l'autre, mais toujours elle reprend la route avec l'obstination de ceux qui, au bout du malheur, choisissent le parti de la vie...

Elle roule, elle roule, la caravane de Mère Courage, dans cette guerre qui est partout...

Cette pièce en douze tableaux de Bertolt Brecht (1898-1956), sous-titrée Chronique de la guerre de Trente Ans, et écrite en 1938-39, est inspirée des Aventures de Simplicius Simplicissimus (1669),

« roman éducatif » de Grimmelshausen. La première représentation eut lieu à Zurich en avril 1941. La pièce fut reprise à Berlin en janvier 1949, dans une mise en scène de l'auteur et de Erich Engel.

« *Vouloir vivre de la guerre ne va pas sans le payer cher.* »

Bertolt Brecht

Ce dossier pédagogique tente de donner aux enseignants la matière nécessaire pour tendre aux élèves quelques clefs de lecture, leur proposer des activités, des pistes de réflexions, de débats, ... avant d'être, comme après avoir été spectateur de Mère Courage et ses enfants.

Pour vos élèves et vous, le simple fait d'assister à la représentation, d'y prendre un minimum de plaisir ou de rebondir sur la représentation pour tenir en classe un échange sur les enjeux et les thématiques du spectacle peut évidemment suffire à rencontrer vos objectifs. Il est essentiel à nos yeux que la rencontre avec une oeuvre culturelle reste avant tout un plaisir.

Nous vous proposons dans la suite de ce dossier une série de séquences. Pour chaque séquence, l'activité proposée est précédée de ressources. Celles-ci pourront être exploitées dans tout autre cadre que vous auriez imaginé. Il va de soi qu'il ne s'agit que d'exemples de séquences que vous pourrez à loisir adapter aux différentes réalités de vos classes et de vos pratiques.

Séquence 1 / À la découverte de l'oeuvre - Mère Courage et Bertolt Brecht

1. Contextualisation

Cette séquence vous présente quelques ressources afin d'établir un portrait du personnage de Mère Courage. Les portraits réalisés pourront être partagés avec le théâtre et l'équipe artistique.

Mère Courage est un personnage phare du répertoire théâtral, au point qu'il soit devenu un archétype. On dit d'une femme qui élève seule ses enfants dans des conditions difficiles qu'elle est une « Mère Courage ». C'était exactement ce que voulait éviter Brecht qui, comme toujours, avait conçu sa pièce comme une machine de guerre lancée contre l'incapacité des hommes à tirer les leçons - politiques - de leurs malheurs.

Au-delà de tenter de comprendre qui est vraiment Mère Courage, cette séquence vous donne également quelques repères sur le retentissement de l'œuvre de Bertolt Brecht.

2. Ressources

2.1. Les personnages

2.1.1. Mère Courage (Anna Fierling), un personnage phare.

Dans l'Allemagne déchirée et misérable de la guerre de Trente Ans, la cantinière Anna Fierling suit les soldats pour leur vendre et leur acheter uniformes, schnaps et poulets. Elle traîne sa roulotte de champ de bataille en champ de bataille, parcourant ainsi les routes de l'Europe centrale, de 1624 à 1636, passant des protestants aux catholiques, des troupes suédoises ou finnoises aux armées impériales, non pas à cause d'un changement de conviction mais parce qu'elle va là où son commerce peut être viable. Toujours prête à réaliser une bonne affaire, elle ne reconnaît ni patrie ni religion, rien que les petits profits qu'elle peut tirer des soldats, c'est-à-dire de la guerre car «il n'y a pas de soldats sans guerre». Elle s'est installée dans la guerre dont elle veut tirer profit au maximum tout en voulant être épargnée par elle, contradiction soulignée dès le premier tableau par le recruteur.

Elle est aussi mère de trois enfants qu'elle a eus de pères différents dont elle ne se souvient plus très bien : Eilif qui est du bois dont on fait les héros, l'innocent Schweizerkaas, honnête par nature, et Catherine, la muette.

Ni la haine qu'elle porte à la guerre, dont elle a fait sa raison de vivre, ni la mort de ses trois enfants ne viennent à bout de son effrayante opiniâtreté.

On peut, en examinant avec précision sa conduite, la juger. Pour Brecht, le spectateur doit être provoqué, déstabilisé, questionné par l'histoire (processus de distanciation voir séquence 2). Physiquement, c'est une force de la nature, une femme solide, robuste, énergique, forte en gueule, toute d'une pièce, combative, d'une grande détermination, indomptable. Mais, sous des dehors de rudesse, elle cache une sensualité réelle, elle est très instinctive, très charnelle (si elle repousse l'aumônier, elle se frotte au cuisinier), elle a connu la vie : elle a eu trois enfants de trois pères différents.

Socialement, c'est une femme du peuple qui n'a pour toute propriété que sa carriole qui la fait vivre et qui nourrit ses enfants. On comprend donc qu'elle soit finaude, rusée, resquilleuse, grippe-sous, qu'elle cherche à emberlificoter tout le monde, ne pouvant cependant manipuler que des plus petits qu'elle car elle n'est pas puissante. Elle est totalement manipulée elle-même, doit composer avec l'aumônier, avec le cuisinier, avec les soldats.

Elle est orgueilleuse («Personne ne me fera la loi !»), dominatrice. Elle veut garder une maîtrise constante sur elle-même et sur tous ceux qui l'entourent. Mais elle exerce sur ses enfants un maternalisme presque absolu, une possessivité exagérée. Chantant et pleurant alternativement, elle demeure tenace. On pourrait être tenté d'admirer cette persévérance, la trouver sympathique. Mais c'est une façade qu'elle adopte afin de moins souffrir. Il est sûr qu'elle n'a ni morale, ni appartenance, ni conviction (elle est tantôt du côté des protestants, tantôt du côté des catholiques, pas tant par idéalisme que par souci de survivre) ; elle ne tient aucune position claire, n'ayant ni ennemis ni alliés, seulement des clients. Son nom même indique sa nature contradictoire : peut-elle être à la fois mère et courage ? Elle est partagée entre ses enfants et la guerre.

À la lecture du texte de Brecht, le personnage de Mère Courage peut apparaître quelque peu monstrueux. Qu'est-ce qui peut la rendre attachante et en quoi est-elle plus complexe que ce qu'on peut imaginer ?

Christine Delmotte-Weber Pour la majorité des gens, Mère Courage est un personnage très positif, qui protège ses enfants. Brecht ironise avec cette dénomination « Mère Courage » et en fait un personnage plus noir qui va d'ailleurs perdre ses trois enfants. Nous sommes aujourd'hui dans une fuite en avant, dans une guerre économique où nous laissons beaucoup de défavorisés sur le bord de la route, en renforçant perpétuellement les inégalités sociales. Je peux ressentir les contradictions de Mère Courage qui travaille et fait du commerce avec la guerre. La question qui se pose est : quand est-ce que l'on dit « non, on arrête tout, ce système n'est pas juste » ? Et puis il y a toutes ces guerres autour de nous. Jusqu'à quand et dans quelle mesure faisons-nous du commerce avec ces guerres ? C'est le reflet de notre monde qui est bondé d'hypocrisie et d'énormes contradictions auxquelles nous devons faire face. Il ne faut pas de « vraies » guerres avec des armes pour que ce texte de Mère Courage me parle. Cette femme fait comme elle peut, en dépit parfois du bon sens et d'un « Non » qu'elle pourrait affirmer, par exemple en allant faire du commerce ailleurs, en décidant de ne plus participer à cette guerre. Dans la pièce, on se pose la question : est-ce qu'elle a vraiment le choix ? Comme avec le personnage de Nora dans la pièce d'Elfriede Jelinek. Ces textes permettent enfin d'explorer les parcours de ces femmes qui ne sont pas des trajets simplistes mais, au contraire, pleins d'oppositions internes. Comme Nora, parce qu'elle ne dit pas non et qu'elle va jusqu'au bout, Mère Courage finira seule, à tirer sa caravane.

Anna Fierling est Mère : Brecht avait une prédilection pour les personnages de mères qui, douloureuses, écartelées, sont des figures éminemment populaires. Et, apparemment, Anna Fierling est une de ces mères : elle éprouve un attachement viscéral, une passion quasi animale pour sa progéniture. Elle ne songe qu'à garder ses enfants, à les protéger de la guerre, du monde, des mauvais coups du sort, comme une bête le fait pour ses petits. Mais son instinct maternel ne lui est d'aucun secours quand il faut prendre une décision pour leur bien. Les rapports qu'elle a avec eux sont des rapports de propriété. Ils sont, au même titre que les biens qu'elle a amassés, le témoignage de sa vitalité, de son esprit d'entreprise. Elle perd ses enfants selon des étapes bien nettes ; elle est toujours absente quand il arrive quelque chose à ses enfants, absente pour «affaires». Ces absences, dont la durée va en augmentant, rythment le déroulement et produisent l'image finale : tous ses enfants sont morts, il ne lui reste que le chariot et elle est réduite à l'état de bête de somme.

Anna Fierling est Courage : Consciemment ou non, elle favorise Courage au détriment de la Mère, parce qu'elle doit survivre. Elle ne se considère pas plus importante que ses enfants ; mais, si elle ne continue pas, ses enfants ne pourront plus vivre. Si le nom de «Courage» lui a été donné, c'est parce qu' «elle a eu peur de perdre son bien et qu'elle a affronté le feu des canons avec cinquante miches de pain dans sa roulotte». Donc, elle n'a pas fait preuve d'héroïsme, la guerre n'étant, pour elle, qu'une occasion de faire de bonnes affaires. Mais, par cet acte de bravoure physique (qu'elle ne ressent pas comme tel : «je n'avais pas d'autre choix»), elle se définit comme la cantinière, comme celle qui tient à son bien. Elle y fait attention, il est sa préoccupation constante, la seule consciente du moins. Elle fait preuve d'âpreté au gain : elle calcule, compte, rogne, discutaille afin de mieux rouler plus faible qu'elle. Elle ne se concentre vraiment que sur la santé de son entreprise qu'elle est appelée à chaque instant à défendre pour vivre. Ayant la passion du commerce, elle a pour lui un attachement presque physique ; elle est marchande dans l'âme. Avec elle, tout n'est que calcul car, en toute circonstance, elle négocie sa survie de façon opportuniste, analyse tout son monde pour en tirer quelque profit.

Ses rapports avec la guerre : Chez *Mère Courage*, s'opposent sa complicité avec la guerre et la réalité de la guerre.

Elle pense que la guerre est, pour «les petits», «ceux d'en bas», l'occasion d'un enrichissement. Elle a la conviction qu'elle peut tenter sa chance. Il y a une contradiction fondamentale entre sa volonté de profiter au maximum de la guerre et son désir d'être épargnée par elle, de n'avoir rien à faire avec elle (sauf des affaires) ; dès le premier tableau, le caporal recruteur souligne cette contradiction et, plus tard, l'aumônier l'en avertit.

Anna Fierling peut avoir conscience de cette contradiction fondamentale : à plusieurs reprises elle est sur le point de renoncer à son commerce, à cette forme de commerce, de refuser de «tolérer l'injustice», de se révolter.

Mais elle ne le fait pas, elle s'efforce au contraire de faire preuve de plus d'habileté. Or, comme «pour manger avec le diable il faut une longue cuillère», que le diable, c'est la guerre, dans ses relations avec elle, elle doit utiliser son intelligence, sa ruse, son sens des réalités, sa prévoyance. Elle pense pouvoir tout concilier ; elle croit qu'en suivant les troupes, elle n'aura pas à en souffrir, que la mère en elle n'aura pas à payer. Elle s'imagine pouvoir être toujours gagnante, ce qui est une illusion.

Elle a tout perdu : elle ne s'est pas enrichie ; elle n'a plus d'enfants, mais elle poursuit sa route. À mesure que la guerre lui fait perdre davantage, loin de devenir plus lucide, elle s'enfonce dans son aveuglement et n'apprend rien de tous les événements qui se

produisent dans sa vie, jusqu'à la scène finale où son départ à la suite des armées signifie non sa libération mais un enlèvement définitif. Elle continue à collaborer avec la guerre, à l'entretenir. Elle reprend la route, à l'image de la guerre que rien ne peut arrêter. Comme l'a écrit Brecht : «Elle ne s'instruit pas plus que le cobaye n'apprend la biologie dans le laboratoire... Je n'ai pas voulu l'amener à la compréhension. Elle entrevoit bien quelque chose vers le milieu de la pièce, à la fin du sixième tableau, mais, ensuite, tout redevient obscur pour elle. Ce qui m'importe, c'est que le spectateur, lui, comprenne». La guerre n'est pas un cataclysme qui fondrait sur elle et auquel elle n'aurait pas de part : elle est responsable de sa propre fatalité. Elle opte pour la guerre et son profit. Elle sait pourquoi elle le fait. Elle vit de la guerre ; elle s'acharne à poursuivre sa route malgré les défaites, malgré la mort de ses enfants.

2.1.2. *Les enfants de Mère Courage*

Eilif, l'ainé, est téméraire, attiré par la vie militaire, l'aventure, la conquête. Il est à la fois le contraire de Mère Courage (il n'a pas son sens de l'adaptation aux circonstances, bien que sa mère le dise «klug¹») et son meilleur élève, son préféré. Il est âpre au gain comme elle, lui aussi un «fort» dont la drogue est l'héroïsme, transposition militaire de l'ardeur commerciale de Mère Courage. Mais, en fait, il n'est qu'un homme de main, un mercenaire qui n'obtient que les miettes du gâteau qu'il assure aux puissants. Il ne comprend pas pourquoi il va être fusillé.

Schweizerkaas est le cadet. Son nom signifie «fromage suisse» : c'est un surnom, un sobriquet qui montre bien qu'on ne le prend pas au sérieux. Il est lent d'esprit mais honnête, d'une honnêteté aveugle. Il manque, lui aussi, du sens nécessaire de l'adaptation aux circonstances. Mère Courage l'aime moins qu'Eilif, le considère comme une charge et le tient en bride plus étroitement. L'honnêteté qu'elle lui inculque est à usage familial, mais c'est aussi un garde-fou : il n'est pas assez rusé pour imiter sa mère, c'est-à-dire être malhonnête; il risquerait de compromettre la famille. Il la compromet quand même : en refusant de livrer à l'ennemi la caisse du régiment, il n'agit ni par «patriotisme» luthérien (sa mère s'est d'ailleurs reconvertie) ni par sens de la mission à accomplir; il veut simplement épater son adjudant.

Catherine est muette. Elle est le contraire de Mère Courage pour qui le langage est un instrument de travail, une arme au service de sa roublardise. Sa mutité prend la valeur d'une réprobation de l'engagement de sa mère. Elle se trouve enchaînée au chariot de sa mère sans pouvoir influencer sur ses choix, cantonnée dans un rôle passif et subit tous les contrecoups de la carrière de sa mère. Elle doit se contenter de mimer ce qu'elle ne connaîtra pas : l'amour, la maternité. Cependant, Catherine est lucide. Quand les autres ne sont pas là, elle se fait témoin. Elle attend la paix, ne la désire pas tant par idéalisme que parce que sa mère lui a promis un mari dès qu'elle sera terminée. Elle est la mauvaise conscience de Mère Courage. C'est elle qui connaît l'évolution la plus sensible du début à la fin de la pièce. En même temps que la guerre la dégrade (physiquement, elle est enlaidie, alourdie, et moralement, elle est infantilisée, abêtie), son regard se charge de reproches. Elle croit aux promesses de sa mère qui lui promet la paix, une dot, un mari, la vie de son frère. Elle est toujours bernée. En fait, c'est elle qui fait preuve des qualités d'héroïsme et de maternité attribuées à Mère Courage. C'est elle, elle qui ne pourra

¹ Sage

jamais avoir d'enfant, qui recueille un enfant dans les ruines pendant qu'Anna défend sa roulotte. Elle est la seule à montrer un véritable courage et non sa mère à qui on a pourtant donné ce surnom. En réveillant la ville de Halle pour sauver les neveux du paysan, elle renie l'enseignement que lui a donné sa mère (pour tirer profit de la guerre, il ne faut pas se soucier des autres).

2.1.3. *Autres personnages*

Le cuisinier Henny-le-Fumeur n'est pas un modèle de vertu : c'est un Don Juan «qui tournait la tête à toutes les filles»; rival de l'aumônier, il représente le point de vue plébéien avec plus de constance que Mère Courage, car il a moins de moyens qu'elle pour faire son chemin dans la guerre et est même réduit à la mendicité. Mère Courage le préfère à l'aumônier; il est plus efficace et séduisant.

L'aumônier est d'abord une figure négative, il sert de faire-valoir, de repoussoir parce que,

élevé et éduqué dans le culte de la spiritualité, il est le défenseur de la guerre de religion. Il a choisi, un peu malgré lui, de suivre Mère Courage, et il lui tient compagnie quelque temps, commentant ses aventures avec une éloquence tout ecclésiastique. Intellectuel délicat, sorte de bourgeois, il est à l'aise, dans le langage, mais montre de la gaucherie dans le maniement des objets.

La façon dont il s'accommode de son statut est au début propre à susciter les réponses acérées du cuisinier et de Mère Courage. C'est qu'il croit à son rôle de soldat de Dieu, de croisé menant la guerre sainte; mais, en fait, il est traité avec mépris par les puissants qui l'emploient. Son cynisme n'est pas une attitude naturelle : il est la conséquence de sa sujétion. Puis, il change d'employeur, il est au service de Mère Courage et abonde dans son sens.

2.2. Construction du récit

Mère Courage et ses enfants est une chronique dramatique en douze tableaux, dont chacun est présenté par une narration.

Tableau 1 : Printemps 1624. En Dalécarlie, le grand capitaine Oxenstierna recrute des troupes pour la campagne de Pologne. À la cantinière Anna Fierling, connue sous le nom de Mère Courage, on enlève son fils.

L'action est donc fragmentée, chaque tableau étant, selon la conception du théâtre épique, traité comme une unité, qui vient pour lui-même, sans dépendre du précédent. Mais ces tableaux sont organisés selon une alternance, ils n'ont pas tous la même longueur ni la même intensité, la chronique étant tantôt épique, tantôt familière, tantôt sévère, tantôt comique, tantôt cynique, tantôt bouleversante.

Les tableaux les plus importants correspondent aux étapes de la perte de ses enfants : au tableau 1, perte provisoire d'Eilif; au tableau 3, mort de Schweizerkaas; au tableau 6, mort de Catherine au monde puisqu'elle est défigurée; au tableau 8, perte définitive d'Eilif; au tableau 11, mort de Catherine. À ces cinq moments, Mère Courage est absente pour «affaires». Ces absences de Mère Courage, dont la durée va en augmentant, rythment le déroulement et mènent à l'image finale : elle n'est plus Mère, elle n'est plus que

Courage, la commerçante. Les autres tableaux permettent de situer Mère Courage dans son activité mercantile. Ils lui donnent aussi l'occasion d'exprimer sa vision du monde en tant que commerçante : il se partage entre «les faibles» et «les peu malins», d'une part, et «les malins», ceux qui s'en tirent toujours, de l'autre.

De plus ou moins grands laps de temps (de une à trois années) peuvent séparer un tableau du suivant : entre le tableau 2 et le tableau 8, on ne voit pas Eilif pendant six ans; Yvette et le cuisinier se retrouvent également après six ans. L'ensemble s'étend sur douze ans.

La pièce est une grande fresque, qui suit la trajectoire d'un personnage à travers le temps et l'espace (on pourrait parler d'une «road play», comme on dit un «road movie», car elle se passe sur la route, dans les camps, sur les places, devant les fermes et les maisons, en plein air, d'où l'importance du temps qu'il fait : le vent (tableau 1), la pluie (tableau 6), la neige et le gel (tableau 9), sur le modèle de celles de Shakespeare ou des oeuvres picaresques.

Surtout, la pièce appartient bien au théâtre épique tel que l'a défini Brecht pour combattre la récupération par Hitler des rites sacrificiels de la tragédie qui exploitent des émotions collectives. Le théâtre épique doit être un instrument de connaissance des rapports sociaux en assignant au spectacle un rôle didactique, tenant en effet pour supérieur le plaisir de comprendre et refusant à l'art d'être une activité d'évasion, une illusion. Pour lui, le théâtre de pur reflet, de simple imitation («Mimesis», chez Aristote), «la forme dramatique du théâtre» est improductif parce qu'il ne permet pas de découvrir les forces qui déterminent les opinions et les comportements des membres d'une société. En montrant sur scène des phénomènes sociaux complexes, en montrant les contradictions des personnages, en en faisant le procès, Brecht souhaite que le spectateur reste actif, qu'il porte un regard neuf sur la société. (La séquence 2 est consacrée au concept de distanciation dans le théâtre.)

2.3. L'originalité de l'oeuvre

2.3.1. *L'originalité dans l'histoire du théâtre*

Mère Courage et ses enfants illustre le point d'achèvement des apports de Brecht dans sa refonte du théâtre classique. En privilégiant un découpage en tableaux autonomes dramatiquement et en intégrant des chansons qui ponctuent les épisodes historiques, Brecht déconstruit le modèle de la tragédie classique, canonique depuis Aristote, pour mettre en place un processus critique non seulement envers la construction du héros classique mais aussi envers l'inévitable chute du dernier acte qui n'est plus ici qu'une nouvelle variation.

Des changements sont provoqués par le passage du dialogue à la chanson, aux «songs», qui tranchent sur le texte par leur facture ainsi que par leur contenu (le résumé du point de vue d'un personnage, une sorte de confidence, de profession de foi, par lesquels le personnage nous éclaire sur la nature et ses rapports avec le monde), qui s'oppose à l'action : le chant de Mère Courage au tableau 1 est démenti par la perte d'Eilif; le chant de la fin du tableau 6 est démenti par celui du tableau 7; le chant du tableau 8 («la guerre a besoin de troupes fraîches») vient après la mort d'Eilif; la berceuse est démentie par tout ce qui s'est passé; le chant de la Fratémisation (voir annexe), chanté par Yvette, enseigne que, sur le plan amoureux, le meilleur moyen de ne pas

entrer en conflit avec la force, c'est d'aimer dans les camps des protestants comme dans les camps des catholiques; le chant de Salomon (voir annexe), qui affirme que les vertus ne servent à rien en ce monde, entre en conflit avec l'action telle qu'elle s'est déroulée; le «song» final (L'espoir d'un miracle) détonne avec l'état d'abaissement, d'usure, où se trouvent les personnages, contraste rendu encore plus saisissant par la reprise du refrain du tableau 1 Le printemps vient.

Il y a aussi des chansons dans le texte original. Comment s'est passé le travail de composition sonore ?

Christine Delmotte-Weber Effectivement, c'est une partie très importante du texte de Mère Courage et du travail de Bertolt Brecht. Il nous propose une fable très forte, accompagnée de chants qui s'intègrent à l'histoire et la font évoluer. La musique a été écrite par Paul Dessau dans les années quarante. Pierre Slinckx – qui s'occupe de la composition musicale du spectacle – fait un travail d'adaptation similaire à celui que j'ai pu faire avec le texte. Il conserve totalement la mélodie et fait des arrangements avec des instruments contemporains (guitare électrique, styles techno et steampunk). Cette musique de Dessau se prête très bien à ces arrangements contemporains car elle est déstructurée et inventive.

2.3.2. L'intérêt littéraire

Brecht multiplie les niveaux de langage, le passage de l'un à l'autre participant aussi à la «distanciation».

Ainsi, l'aumônier domine le verbe, se caractérise par son langage fleuri, quelque peu ridicule. Pour Mère Courage, le langage est l'instrument de travail, une arme au service de sa «roublardise» : elle emberlificote tout le monde. Ses réparties sont souvent simplistes mais justes. Elle est habile à manier la langue populaire, recourant à ses dictons, à ses proverbes, à ses lieux communs. Elle s'exprime avec beaucoup de verve dans ses conversations avec le cuisinier et l'aumônier. Dans ses transactions commerciales, elle est capable de discuter en utilisant toutes les ruses d'une interminable logique. Avec le recruteur, elle fait preuve d'éloquence, une éloquence du dimanche.

Brecht varie les tons :

- il est tantôt populaire, simple, lapidaire, comique,
- il est tantôt subversif (subtil, démystificateur) pratiquant la pointe, l'esprit et l'ironie,
- il est surtout poétique : en fait, Brecht est un poète avant tout. Il se sert du concret mais le distancie. La chronique est ponctuée de poèmes formés de vers, mis en musique et chantés.

2.4. Bertolt Brecht

L'image de Bertolt Brecht est celle d'un petit homme affublé de ses lunettes rondes et de son cigare.

C'est un grand homme du théâtre du XX^{ème} siècle à la renommée internationale. Il est souvent mis au rang de Shakespeare et Molière, parce que :

- Son oeuvre dramatique est très prolifique et très engagée. Elle est liée au contexte de son époque mais au-delà de ça, elle aborde le sujet humain de manière intemporelle.
- Son style d'écriture et de mise en scène est reconnaissable entre tous. À son retour en Allemagne, il fonde le Berliner Ensemble dont les représentations marqueront le monde occidental.
- C'est également un théoricien du théâtre. Il écrit abondamment et pense profondément le théâtre. Son oeuvre théorique la plus représentative est *Le petit organon pour le théâtre*.
- Il marque un tournant décisif dans l'histoire du théâtre moderne, grâce aux notions de théâtre épique et surtout sa théorie de la distanciation.
- Il est complètement engagé contre les fléaux de son temps et pas seulement dans son oeuvre. Sa vie toute entière est tournée vers ses idéaux.

« Un théâtre où on ne rit pas est un théâtre dont on doit rire. »

Bertolt Brecht

Brecht utilisait la comédie pour créer une distance entre le spectateur et les événements présentés; il a été fortement imprégné par des acteurs de comédie musicale et de spectacle de champs de foire, le poussant à inclure musique et chansons dans ses pièces. Nombre de ses pièces sont des opéras. Il travaille avec le compositeur Kurt Weill et certaines chansons sont très célèbres.

La production de Brecht est énorme. Parmi ses autres pièces les plus célèbres, on peut retenir *L'Opéra de quat'sous* (1928), *Saint Jeanne des abattoirs* (1930), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), *La Vie de Galilée* (1938), *La Résistible ascension d'Arturo Ui* (1941) , *Le cercle de craie caucasien* (1944), *Maître Puntilla et son valet Matti* (1948),...

L' oeuvre de Brecht est profondément marquée par le contexte historique social et politique de l' époque en Allemagne.

3. Activité / Portrait

Quelle représentation vous faites-vous du personnage de Mère Courage ? Qui est-elle et quelle est son histoire ?

À partir des ressources vues précédemment, ou de recherches complémentaires, ou encore de perceptions collectives,... établissez à votre manière, un portrait du personnage brechtien de Mère Courage !

Ce portrait pourrait être rédigé, présenté oralement, ou encore illustré.

Partagez-nous le résultat de vos travaux ! Nous pourrions alors les relayer à l'équipe qui crée le spectacle.

10 questions en vrac pour vous guider :

Qui est-elle ?

Que veut-elle ?

Est-elle heureuse ?

Est-elle honnête ?

Qui aime-t-elle ?

Qui déteste-t-elle ?

Doute-t-elle ?

Que ressent-elle ?

Où va-t-elle ?

Que fait-elle ?

Séquence 2 / La distanciation

1. Contextualisation

Cette seconde séquence a pour objectif de développer une première approche des caractéristiques du théâtre épique, et par extension des types de jeu au théâtre. Bertolt Brecht est l'un des grands théoriciens du théâtre, le concept majeur de distanciation est associé à ses réflexions. La séquence donne quelques critères de compréhension du langage scénique et peut également avoir pour but de permettre aux élèves d'être observateurs des spectacles qu'ils verront à l'avenir pour pouvoir les rattacher à de grands mouvements dans l'histoire du théâtre.

Même si l'activité proposée se fait en aval de la représentation, les ressources peuvent être abordées comme introduction à la rencontre avec le spectacle.

2. Ressources

2.1. La distanciation, c'est quoi ?

Le *Verfremdungseffekt*, traduit en français par « effet de distanciation », est la plus novatrice des théories théâtrales de Bertolt Brecht. Il s'agit de « briser la frontière acteur/spectateur », d'empêcher le spectateur d'oublier les acteurs, la réalité, et de se plonger entièrement dans les personnages et la fiction du théâtre.

Comment ?

Pour cela, Brecht brise régulièrement, au cours de ses pièces, l'illusion théâtrale en commentant l'action jouée à l'aide de panneaux qui ramènent à la réalité. Dans ses pièces musicales, les « songs » permettent également de sortir de l'action et de la commenter. Souvent, on voit apparaître des régisseurs sur le plateau qui, en même temps que se déroule la pièce, effectuent des changements de décors, manipulent les machineries... On appelle cela des changements à vue. Tout est montré, on ne cherche pas à faire illusion. L'autre procédé de distanciation célèbre, c'est l'adresse directe au public. Le théâtre sort de l'espace de la scène et implique le public qui devient partie prenante de la pièce. On dit alors que le quatrième mur est brisé, c'est-à-dire que la « boîte » scénique est ouverte. Les acteurs peuvent jouer à partir de la salle. Ce procédé est encore très souvent utilisé de nos jours.

On parle de théâtre épique parce que ce théâtre se rapproche de l'épopée. Il souhaite raconter l'action et la commenter.

Pourquoi ?

Ainsi, le lien entre ce qui est joué et ce qui se passe dans la vie est clairement établi. Le théâtre de Bertolt Brecht n'en est que plus engagé. Le spectateur est forcément englobé dans la réflexion sur la société que la pièce amène. En refusant le principe de réalité, Brecht impose un théâtre politique. Pour pouvoir analyser la société, le spectateur est invité à prendre du recul, à la « distancier ». Pour Brecht, le théâtre et la société étaient constamment en échange et interaction. Le théâtre doit refléter la société, et le spectacle théâtral doit inciter le spectateur à réfléchir

sur la société et sa propre position dans la société. En conséquence, Brecht ne voyait pas le théâtre comme une activité culturelle s'adressant à la couche supérieure de la société, mais au contraire comme un moyen d'instruction, notamment envers le prolétariat.

Fortement défini par de nombreux textes théoriques comme *L'Achat du Cuivre* et illustrés avec éclat par les réalisations du *Berliner Ensemble*, ce système dramatique, qui est non- aristotélien, fait appel à la raison plus qu'aux sentiments. Il s'agit moins de développer des actions, une intrigue, que de raconter une histoire, de faire un récit, de juxtaposer des épisodes, de montrer des conditions ; l'intérêt n'étant pas seulement dans la fable mais dans le fait de la raconter, le sens se dégageant de la succession des épisodes et non d'une scène clé. Par un souci constant de «distanciation» (le «*Verfremdungseffekt*» qui pourrait mieux se traduire par «effet de rendre étrange»), le théâtre de l'ère scientifique doit, selon Brecht, obliger le spectateur à délivrer le réel de la croûte protectrice du «familier», hâter chez lui la naissance d'une prise de conscience qui le conduira à l'action politique.



Photo issues de *L'irrésistible ascension* d'Arturo Ui / mise en scène Katharina Thalbach - 2018

2.2. Rompre avec la logique du héros

La «distanciation» est d'abord distance entre l'auteur et l'histoire racontée : elle réside d'abord dans l'écriture et la construction de la pièce. Brecht ne prétend plus montrer une action à l'enchaînement inéluctable, un conflit au sens classique du terme, mais présenter un récit dans un montage de tableaux détachables dont le contenu est annoncé par une narration qui désamorçait la simple curiosité, qui sont autonomes, traités à part, considérés chacun comme une unité qui a son rythme et son sens, successifs à l'intérieur du récit, qui, à chaque fois, mettent en relief un geste fondamental et qui sont interrompus par des développements ou par des chants, (les neuf «songs» sur une musique de Paul Dessau). De ce fait, la pièce embrasse des volumes de temps plus larges. L'histoire présente des arguments. Les sentiments se traduisent par des jugements. Les personnages, compromis dans une société, n'ont pas un caractère immuable.

2.3. Briser la règle des trois unités

Pas de lieu unique, multiplicité des intrigues, fragmentation temporelle.

La «distanciation» est aussi distance entre l'histoire et la représentation : pour Brecht, la scène est un laboratoire où comédiens et spectateurs expérimentent des gestes sociaux et leurs processus contradictoires. Il s'agit pour lui de combattre l'illusion théâtrale. La scénographie interpelle le spectateur pour l'empêcher de partir dans ses rêves en ne présentant que des décors suggérés en laissant visibles les sources de lumière, en employant des éclairages francs, en montrant des panneaux-titres ou des projections qui, analogues aux cartons du cinéma muet, déchiffrent ou commentent les tableaux. Les chansons viennent rompre l'illusion, la musique, qui n'est pas du tout une musique d'accompagnement, devant créer une rupture, apportant une explication qui conteste même parfois ce qui a été dit dans la pièce.

Le comédien ne peut se laisser porter par l'histoire ; il ne se perd pas dans son personnage, ne s'identifie pas. Il ne s'agit pas pour lui de vivre les malheurs, il s'agit de les montrer et de montrer qu'il les montre. Le jeu doit avoir un caractère démonstratif : «Comme le comédien ne s'identifie pas avec le personnage, il peut adopter à son égard un point de vue déterminé, laisser percer l'opinion qu'il a de lui et inciter le spectateur qui, lui non plus n'a pas été invité à s'installer, à porter sur le personnage un regard critique», (Brecht, *Écrits sur le théâtre*). Cela exige des comédiens, qui demeurent pour les spectateurs des comédiens, à la fois de l'intelligence, de l'étude, du jugement et de l'art.

2.4. L'émotion doit être au service de la réflexion

La «distanciation» est aussi distance entre la représentation et le spectateur : Brecht veut que le spectateur soit «éveillé au réel dans la douleur, bouleversé, scandalisé»; il s'agit de l'empêcher de s'identifier au personnage, de se contenter d'éprouver de l'empathie, de la terreur et de la pitié, d'atteindre la catharsis et de se laisser aller au sentiment d'impuissance et à la résignation plus ou moins cynique qui l'accompagne. Brecht éveille son activité, le garde sur le qui-vive, lui fait adopter une attitude d'étonnement en face du déroulement de l'action et des choix. Il fait de lui un observateur critique, lui laisse le soin de comprendre, de construire le sens de la pièce et de démonter le mécanisme de l'illusion, de tirer ses conclusions personnelles sur le destin de *Mère Courage*, de juger ses actes, les changements que la société lui fait subir.

Le spectateur devient un acteur lui-même.

Dans cette tâche profondément politique, le théâtre ne s'en tient plus à provoquer l'indignation, il propose une méthode capable de produire le changement. Or Brecht voulait imposer son théâtre politique à une époque où le style de jeu en vigueur était encore très déclamatoire et grandiloquent. Et, paradoxalement, la «distanciation» tendait donc à un style de jeu plus direct, d'où l'émotion n'est pas exclue. Car il ne s'agit pas d'un théâtre sec et vide d'émotion. *Mère Courage* n'est pas une équation sur deux jambes et la pièce n'est pas non plus un théorème d'une froide logique : c'est là toute la force de la dramaturgie épique que de soumettre à l'observation des personnages aussi vivants et attachants que critiquable.

2.4. La distanciation et d'autres metteurs en scène.

La distanciation n'est pas l'apanage de Bertolt Brecht, elle est pratiquée par de nombreux créateurs, artistes contemporains.

Ariane Mnouchkine²

Brecht, dans *Effets de distanciation de l'acteur chinois*, observe qu'en Chine même une vieille femme ayant perdu ses esprits se montre bardée de hardes de soie. Il ne s'agit pas d'entretenir un illusionnisme hollywoodien, précise-t-il, mais de sauvegarder une distance par rapport au réel. Mnouchkine se rallie au propos brechtien car elle aussi entend cultiver la distance pour fuir le rapprochement et la " contemporanéisation ". La beauté intervient comme écart poétique. Elle exclut le quotidien et affirme l'autorité de la convention. Au-delà de la séduction de l'image, le souhait consiste à introduire une distance irréductible au quotidien ou aux clichés de l'intimité. La beauté construit l'ailleurs du théâtre et ainsi Mnouchkine rejoint la lecture brechtienne.

Brecht affirmait que « la première vérité au théâtre c'est de montrer qu'il s'agit du théâtre ». Principe fondateur de la distanciation que Mnouchkine a toujours adoptée et modulée. Ainsi, le fait que les spectateurs puissent assister à la préparation des comédiens trouve son origine dans la pensée brechtienne, mais ici le public regarde l'ambiance de travail comme un paysage avec masques et couleurs, costumes et coiffes. Il se laisse fasciner par le droit d'intimité que la troupe lui accorde de même que par l'attrait de cette pré-théâtralité dont il est témoin. Les loges, dépourvues de toute trace extérieure au spectacle si présente habituellement - photos, télégrammes, objets - perçues comme un dispositif de représentation pleinement assumé. Le spectacle commence là.

Peter Brook³, dans *L'espace vide* :

Pour Brecht, un théâtre nécessaire est celui qui ne perd pas de vue la société au service de laquelle il est. Il n'y a pas de quatrième mur entre la salle et la scène. Le seul objectif de l'acteur est d'obtenir du public, pour lequel il a un respect total, une réaction précise. C'est par respect envers le public que Brecht introduit l'idée de distanciation, car la distanciation est une invitation à faire une pause. Distancer, c'est couper, interrompre, mettre quelque chose en lumière et nous faire voir à nouveau. La distanciation est surtout un appel lancé au spectateur pour qu'il entreprenne sa propre recherche et devienne de plus en plus responsable, qu'il n'accepte ce qu'il voit que s'il en est

² Ariane Mnouchkine, (1939 -) est metteur en scène de théâtre et animatrice de la troupe qu'elle a fondée en 1964, le Théâtre du Soleil. Elle est également scénariste et réalisatrice de films.

³ Peter Brook, (1925 -) est un metteur en scène, acteur, réalisateur et écrivain britannique. Artiste novateur dans ses interprétations des pièces du grand répertoire international, et plus particulièrement des classiques de Shakespeare, il est le théoricien de « l'espace vide ». Depuis le milieu des années 1970, sa compagnie est en résidence à Paris au Théâtre des Bouffes du Nord.

convaincu. Brecht rejette la notion romantique d'après laquelle, au théâtre, nous redevenons tous des enfants.

Les effets de la distanciation et du « happening » sont semblables et opposés : le choc du « happening » est là pour abattre les barrières érigées par notre raison, tandis que la distanciation doit provoquer un choc en nous et mettre en branle notre raison. La distanciation opère de plusieurs façons et à différents niveaux. (p.99)

3. Activité / effets de distanciation

Après avoir été spectateurs de *Mère Courage et ses enfants*, et à la lumière des ressources précédentes, repérer les effets de distanciation dans le spectacle, mis en scène par Christine Delmotte-Weber.

- Sont-ils directement liés au texte de Bertolt Brecht ? Sont-ils les effets de choix de mise en scène ?
- Avez-vous pu observer la distanciation dans le jeu même des comédien·ne·s ?
- Croyez-vous que Brecht, le théoricien, aurait approuvé le spectacle ? Égayez votre propos à partir d'éléments présents dans les ressources ?
- Quels effets de distanciation pourriez-vous imaginer ajouter au spectacle ? Et dans quel(s) objectif(s) ?

4. Pour aller plus loin : Le jeu de l'acteur au théâtre

Travailler sur des pièces de Bertolt Brecht signifie nécessairement s'intéresser au jeu de l'acteur, à ce qu'il apporte au texte théâtral et se demander dans quelle mesure l'acteur doit s'identifier à son personnage.

En annexe, un parcours de différentes visions du jeu de l'acteur, à partir de réflexions de Molière, Diderot, Brecht, Novarina et Stendhal.

Séquence 3 / La pièce aujourd'hui

1. Contextualisation

L'axe dramaturgique principal de la création a été de restituer la pièce dans l'époque d'aujourd'hui, quelque part en Europe.

Cet angle d'attaque dramaturgique entraîne inmanquablement une transposition des différents éléments de la représentation. À partir de cette transposition temporelle, cette séquence tend à lancer des pistes de réflexions sur le message porté par le spectacle.

Pourquoi est-ce important de situer l'action aujourd'hui ?

Christine Delmotte-Weber *J'ai forcément des références par rapport au monde d'aujourd'hui, communes avec les spectateurs qui verront le spectacle, et avec qui je peux les partager. Même si j'ai lu beaucoup de choses sur le sujet, « La Guerre de Trente Ans » me paraît terriblement lointaine et c'est un conflit très complexe. C'est pourquoi j'ai préféré resituer l'action dans le monde contemporain. Les catholiques sont habillés d'une certaine manière, les protestants d'une autre, pour que l'on comprenne bien qu'il s'agit d'un conflit entre deux camps religieux opposés. Nous avons quelque peu adapté le texte : la carriole de Mère Courage est devenue une caravane-bar, les épées sont devenues des machettes et des mitrailleuses. Il y a une volonté de placer le spectateur face à des choses qu'il connaît mieux afin de ressentir de manière plus violente ce conflit religieux.*

2. Ressources

2.1. Intérêt historique

Avec une admirable désinvolture, Brecht prenait ses sujets dans toutes les cultures, dans toutes les époques. Ce fut le cas aussi pour Mère Courage. Conscient des inévitables risques de guerre qui pèsent sur le monde, il prend les sujets et les personnages de l'un de ses drames les plus violemment actuels dans les récits d'un romancier picaresque du XVI^e siècle, Grimmelshausen⁴.

Courage, la Vagabonde est, à l'époque de la guerre de Trente Ans, une « grande friponne » qui raconte avoir endossé l'uniforme pour sauver son honneur, fut la femme d'un capitaine puis celle d'un lieutenant, se vante d'avoir eu tous les vices et d'avoir appartenu « à une armée entière pour faire un riche butin » ; puis elle est devenue vivandière et elle s'étend complaisamment sur les rapines et même sur les crimes dont elle s'est rendue coupable. À la fin de sa vie aventureuse, elle se fait adopter par une tribu de bohémiens et elle périt sur un bûcher avec ses nouveaux compagnons.

⁴ 5 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622 - 1676), écrivain allemand.

La pièce se déroule donc dans un temps historique précis : **la guerre de Trente Ans**, des dates étant presque toujours indiquées dans la narration qui précède chaque tableau.

Mais,

ces dates allant de 1624 à 1636, la guerre est noyée dans la pièce puisqu'on n'en voit ni le début (1618) ni la fin (1648).

La guerre de Trente Ans fut la première guerre européenne, et c'est bien pour montrer cette implication de nombreux pays que Brecht a imaginé une famille disparate et non simplement la diversité ethnique de l'Allemagne. Mère Courage vient de Bamberg en Bavière, mais Eilif s'appelle Nojocki, «son père a toujours affirmé qu'il s'appelait Kojocki ou Mojocki» ; un autre des hommes d'Anna Fierling était un Français ; le père de Schweizerkaas était, comme son nom l'indique, un Suisse mais il s'appelle Fejos parce qu'alors elle était avec un Hongrois ; quant à Catherine, elle s'appelle Haupt et est «à moitié allemande».

Cette guerre a éclaté dans une Allemagne divisée en de nombreux États, dominés par un empereur qui était élu mais toujours choisi dans la famille des Habsbourg qui étaient les ducs d'Autriche et les rois d'Espagne. Mais la rébellion politique des princes allemands contre l'empereur avait surtout un motif religieux : l'opposition entre les protestants et les catholiques (qu'ils appelaient avec mépris «papistes»), les princes du Nord de l'Allemagne étant protestants, l'empereur d'Allemagne étant catholique.

Il faut rappeler que la réforme du catholicisme par Luther s'était répandue au XVI^e siècle dans de nombreux États du Nord de l'Allemagne dont les princes, outre leurs convictions, y voyaient un moyen de manifester leur indépendance contre l'empereur catholique, Charles Quint, un moyen de protester contre lui, d'où leur nom de «protestants». Il dut, par la paix d'Augsbourg, en 1555, reconnaître l'existence des deux religions puisque les deux tiers du Saint Empire étaient protestants. Le protestantisme s'étendit encore à la Suisse, à l'Allemagne du Sud, à l'Alsace, aux Pays-Bas, au Danemark, à la Suède, à la Norvège, à l'Angleterre, à l'Écosse. Les princes allemands protestants formèrent avec certaines villes impériales l'Union évangélique contre laquelle se forma une Sainte Ligue catholique. Le conflit reprit à la suite de l'interdiction du culte protestant à Prague et de la défenestration de représentants de l'empereur Mathias II (1618). L'avènement de Ferdinand II, dont l'intransigeance religieuse et l'ambition politique étaient connues, ne fit qu'aggraver les choses. La Bohême se révolta, le déposa pour nommer à sa place un protestant, l'électeur palatin Frédéric V qui fut battu à La Montagne-Blanche (1620) par les forces de la Sainte Ligue catholique, commandée par Tilly et Maximilien de Bavière, et qui dut se réfugier dans les Provinces-Unies.

2.2. La guerre : un puissant révélateur des mouvements sociaux et culturels d'une époque

Pour Brecht, la guerre de Trente Ans est la première guerre mondiale. Mais ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'écrire la chronique des grands événements de l'Histoire. Ceux qui sont mentionnés ne sont considérés qu'en fonction de leur incidence sur la vie de Mère Courage : en les opposant à des événements privés, individuels, Brecht détruit la notion traditionnelle

de «moment historique». En fait, il veut examiner comment ceux d'en bas se débrouillent face aux situations dangereuses qu'engendre un conflit armé.

Or la pièce a été composée en 1938-39 alors que Brecht était conscient des dangers de la guerre qui pesaient sur le monde et qu'il voulait faire une prophétie. Mère Courage devient le symbole du peuple allemand qui croira jusqu'au bout pouvoir tirer profit de la guerre. Il faut donc tenir compte de l'époque et de l'univers politique dans lesquels Brecht a vécu.

D'ailleurs, qu'importent le temps et les pays : Brecht, qui pensait à la future guerre de 1939-1945, a écrit une oeuvre qui n'a plus d'époque et s'adresse aux hommes et aux femmes de toutes les générations.

2.3. La scénographie, moyen de la transposition

Même s'il n'est pas Le seul outil du metteur en scène pour marquer L'adaptation temporelle, La scénographie reste un moyen très concret de signifier L'époque d'un spectacle.

Voici quelques photographies prises Lors de répétitions. Leur observation pourra être un appui aux discussions menées autour de cette axe dramaturgie du spectacle.





3. Activité / Quel message ?

Le théâtre traverse les époques et les oeuvres continuent à faire écho à l'actualité. Ces quelques questions, parmi tant d'autres, peuvent devenir matière à discussions, tout en prenant le temps de se remémorer le spectacle, dans le fond comme dans la forme.

- Comment une pièce comme Mère Courage et ses enfants s'adresse à nous, à l'époque d'aujourd'hui ?
- Quels sont les messages perçus en tant que spectateur ?
- Brecht voyait son théâtre épique comme un éveil du spectateur, un appel à l'action politique ? Aujourd'hui, après avoir vécu ce spectacle, quelles pourraient être, à votre échelle, des pistes d'actions ?

Ici, l'oeuvre a été placée dans le monde d'aujourd'hui pour retentir et porter un message plus pertinent. À l'origine, Brecht a placé son intrigue dans un autre espace- temps, pour subtilement exprimer un point de vue critique sur la situation de son époque.

Connaissez-vous d'autres oeuvres suivant le procédé de Brecht, où l'action est placée dans un autre contexte, mais avec l'intention d'éclairer le monde d'aujourd'hui ? (romans, films, séries,...)

Discutez des messages politiques que portent ces œuvres.

Séquence 4 / Une pièce philosophique

1. Contextualisation

Pièce où l'on s'entretient beaucoup, où l'on débat de grandes questions (la politique, la société, la guerre, la morale, ...), *Mère Courage et ses enfants* est, selon certains, l'une des plus grandes oeuvres du XXe siècle.

Mais Brecht se méfiait de la tendance des Allemands à noyer tout événement dans la métaphysique, à considérer comme destin fatal les calamités.

Par son théâtre épique, qui se donnait un rôle didactique, une tâche profondément politique, il voulait montrer que toute situation est transformable, qu'on peut intervenir dans le fonctionnement des rapports sociaux, qu'il faut clairement les montrer sur scène afin que les spectateurs se préparent à la prise en charge, critique et créatrice, de leur société.

Cette dernière séquence tente d'encourager les élèves à émettre un point de vue, une réponse à une question philosophique, à prendre position.

Elle éveille à une réflexion sur le sens de l'existence, sur le travail, sur la guerre, sur la mort, sur les convictions religieuses, sur l'action.

Les points de vue et réflexions de chacun pourront être exprimés lors de débat-philosophie organisé en groupe classe.

2. Ressources

La vision du spectacle se suffit à elle-même comme ressource pour aborder une discussion philosophique. Cependant, pour nourrir la réflexion, nous choisissons arbitrairement, parmi de nombreux thèmes de la pièce, de poser un regard sur trois aspects : le conflit, l'exil, les valeurs.

2.1. Une pièce de conflit

La pièce est une dénonciation de la guerre avec laquelle Mère Courage croit pouvoir trouver un accommodement, dont elle croit pouvoir tirer profit, à l'image du peuple allemand.

Brecht condamne la guerre. Il visait un certain public à une époque donnée, écrivait en un temps où le rythme de l'Histoire s'était accéléré chaotiquement, suivant ou précédant l'évolution des mentalités. Comme il était Allemand, qu'il avait été brancardier à la fin de la Première Guerre mondiale, qu'il voyait venir la Seconde, il n'eut de cesse de mettre en garde ses compatriotes contre les dangers du nationalisme et du bellicisme germanique. Le nationalisme et le bellicisme sont justement liés quand le patriotisme se fait agressif, devient dominateur, impérialiste. Cela a été le cas pour le national-socialisme hitlérien qui est apparu à Brecht comme l'exemple type d'une utilisation idéologique d'une situation socio-économique conflictuelle née de la défaite de 1918, du Traité de Versailles. Bouleversé par l'aveuglement du peuple allemand, et de son prolétariat qui avait succombé à l'attrait des avantages immédiats de la prospérité retrouvée, sans s'apercevoir que l'économie nazie

fonctionnait au réarmement et que celui-ci n'allait pas tarder à servir, Brecht fait de Mère Courage, en 1939, le symbole du peuple allemand qui croyait tirer profit au maximum de la guerre. Et la pièce, «grande stigmatisation de la guerre», annonçait bien des situations qu'elle allait produire.

2.2. La métaphore dramatique de l'exil

La charrette bâchée de Mère Courage où elle vit et dort, transportant ses biens et sa famille, est plus sans doute qu'une simple carriole de cantinière, c'est le symbole même de l'exil. Le lendemain même de l'incendie du Reichstag en 1933, Brecht avait fui à Vienne car son nom était en tête de la liste des personnalités que les nazis se proposaient d'arrêter. Il était passé ensuite en France puis avait émigré au Danemark, où la barbarie hitlérienne le rejoignit. Il se réfugia alors en Finlande. Puis, il passa par l'URSS, pour s'installer aux États-Unis en 1941. *Mère Courage et ses enfants*, qu'il avait écrite en 1939, allait être jouée en 1941 à Zurich, sans qu'il puisse y assister. À Washington, en 1948, il fut interrogé pour ses idées communistes par la commission des activités anti-américaines. Le jour suivant, il quitte les États-Unis et revient donc en Europe, d'abord en Suisse puis en RDA, à Berlin-Est, où il put travailler concrètement, et pratiquer son art. Néanmoins, il ne s'installa en RDA qu'après avoir obtenu son passeport autrichien.

Aujourd'hui, la thématique de l'exil occupe une place récurrente dans le discours politique, elle est toujours d'une actualité criante.

2.3. L'inversion des valeurs en temps de guerre

Les méfaits commis par Eilif, qui lui sont reprochés pendant une trêve, sont approuvés en temps de guerre. Les vertus ont un caractère dangereux en temps de guerre. Le chant de Salomon montre que les vertus ne servent à rien en ce monde, qu'elles ne donnent aucune récompense à ceux qui les pratiquent et sont même un signe de stupidité. À première vue, le chant est destiné à provoquer la compassion des habitants du presbytère. Mais son contenu entre en conflit avec l'action telle qu'elle s'est déroulée devant le spectateur car le cuisinier n'est pas un modèle de vertu. On pense, en l'écoutant, à Eilif, à Schweizerkaas : l'un pratiquait la vertu de courage, l'autre celle d'honnêteté ; or ils sont morts tous les deux. Mère Courage met en garde contre la «perversion» de l'amour, ce que montre le chant de la Fraternisation. Il est, à première vue, la poursuite du récit que fait Yvette de sa déchéance, mais il ne prend sa vraie signification que par référence au problème de l'amour dans toute la pièce. Ce n'est pas la trahison d'un homme qui a provoqué la déchéance d'Yvette mais la guerre.

Vous trouverez le texte de ces chants en annexe.

3. Activité / débat-philo

Proposé lors d'animation.

Ou à mener par l'enseignant au sein de sa classe.

Pour guider les discussions en classe, consultez la fiche animation du Pôle Philo de Laïcité Brabant Wallon. <https://www.calbw.be/fiches-danimation>

Le débat-philo permet d'élargir les horizons, au-delà de la pièce.

L'une des questions philosophiques pourrait être pour la jeunesse la question du choix.

- Y-a-t-il des choses qu'on fait, pas par conviction, mais par intérêt ? Des exemples?
- Pour quoi on le fait alors ? Pour l'argent toujours ?
- Voulez-vous changer ça ? Si oui, comment alors ?
- Mère Courage ne change pas, rien ne l'ébranle. Représenterait-elle le degré zéro de la conscience humaine ?
- Nos choix nous mènent-ils parfois à nous dénaturer ? (Comme Mère Courage perd sa nature de mère. Et avec quelles conséquences ?

4. Sources

Mère Courage et ses enfants - Bertolt Brecht, texte français d'Irène Bonnaud.

Le Petit Brecht de poche - ABC d'un poète révolté - Dossier pédagogique, Compagnie La Présidente a eu 19.

Mère Courage et ses enfants de Bertolt Brecht - Dossier pédagogique, Théâtre de la vallée.

La Résistible Ascension d'Arturo Ui - Dossier pédagogique, Comédie française.

Annexes

1. La confusion entre acteur et personnage

Pour Molière, un jeu « naturel » doit être privilégié de façon à ce que, durant le temps de la représentation, le théâtre et la réalité se confondent et que les acteurs s'effacent derrière les personnages.

Molière

Cela est vrai, et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne de bien représenter un personnage, qui est si contraire à votre humeur : tâchez donc de bien prendre tout le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez.

(À du Croisy.) Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(À Brécourt.) Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans *La Critique de L'École des femmes*, c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible.

(À de La Grange.) Pour vous je n'ai rien à vous dire.

Molière, *L'Impromptu de Versailles*, 1663

2. Le paradoxe du comédien

Diderot au contraire réclame de l'acteur qu'il ne s'identifie pas, qu'il imite le personnage, qu'il observe et reproduise les manifestations extérieures des émotions qu'il ne ressent pas. Ce n'est qu'à ce prix que le spectateur pourra ressentir des sentiments et s'identifier ; là est le paradoxe du comédien.

« L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas

à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille.

Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont

été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons

étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez

toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition de comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.

Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, rédigé entre 1773 et 1777 mais publié en 1830

3. Le processus de distanciation

Brecht souhaite que le spectateur ne puisse pas s'identifier à l'acteur. Néanmoins si ce dernier doit faire en sorte de ne pas se confondre totalement avec son personnage, il doit tout de même en ressentir les émotions. La critique sociale et politique qu'il veut voir apparaître au théâtre s'accommode mal d'une identification : le spectateur doit rester libre de penser, de garder sa lucidité.

« 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. »

Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948.

« Dans son théâtre, puisse le spectateur jouir comme d'un divertissement de ses terribles et interminables travaux, qui sont censés lui assurer sa subsistance, ainsi que de l'effroi de son incessante métamorphose. Qu'il s'y produise de la façon la plus légère ; car le mode d'existence le plus léger est dans l'art. »

Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948.

4. Le corps du comédien

Valère Novarina tente d'échapper à cette alternative en réclamant du comédien qu'il soit avant tout un corps. La relation se fait alors entre l'acteur et lui-même et plus entre l'acteur et le spectateur. Pour Valère Novarina le théâtre n'a pas à être en rapport avec une réalité quelconque, il est un acte en soi.

« Le spectateur vient voir l'acteur s'exécuter. Cette dépense inutile lui active la circulation des sangs, pénètre à neuf ses vieux circuits. Un spectacle n'est pas un bouquin, un tableau, un discours, mais une durée, une dure épreuve des sens : ça veut dire que ça dure, que ça fatigue, que c'est dur pour nos corps, tout ce boucan. Faut qu'ils en sortent, exténués, pris du fou-rire inextinguible et épatant.

L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout. Pourvu qu'on cesse de lui faire prendre son corps pour un télégraphe intelligent à transmettre, de cervelle cultivée à cervelle policée, les signaux chics d'la mise en rond des gloses du jour. Pourvu qu'il travaille son corps dans l'centre. Qui se trouve quelque part. Dans l'comique. Dans les muscles du ventre. Dans les accentueurs-rythmiciens. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans l'endroit d'éjection, dans l'endroit d'expulsion de la parole, là d'où elle secoue le corps tout entier. [...] Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer, exténuier son corps premier pour trouver l'autre corps, autre respiration, autre économie - qui doit jouer. Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger : le voir p'tit à p'tit s'ranimer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré écrire avec son corps voir avec quoi c'était écrit, avec des muscles, des respirations différentes, des changements de débit ; voir que c'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur. »
Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, 1973

5. Le pouvoir du théâtre : créer l'illusion

Selon Stendhal, l'intérêt principal du théâtre est de parvenir à créer une illusion si parfait que l'on ne parvient pas à la distinguer de la réalité et et que l'on oublie acteur, costumes et décors. Mais ces moments de grâce sont très souvent fugaces.

Le Romantique – L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ce soldat avait de l'illusion, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène. Mais un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où il applaudit avec transport Talma-Manlius disant à son ami « Connais-tu cet écrit ? » par cela seul qu'il applaudit n'a pas l'illusion complète, car il applaudit Talma, et non pas le Romain Manlius ; Manlius ne fait rien de digne d'être applaudi, son action est fort simple et tout à fait dans son intérêt. [...] Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite. L'illusion parfaite était celle du soldat en faction au théâtre de Baltimore. Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai.

L'Académicien – Qui songe à nier cela ?

Le Romantique – Vous m'accordez donc l'illusion imparfaite ? Prenez garde à vous. Croyez-vous que, de temps en temps, par exemple deux ou trois fois dans un acte et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète ?

L'Académicien – Ceci n'est point clair. Pour vous répondre, j'aurais besoin de retourner plusieurs fois au théâtre, et de me voir agir.

Le Romantique – Ah voilà une réponse charmante et pleine de bonne foi. On voit bien que vous êtes de l'Académie, et que vous n'avez plus besoin des suffrages de vos collègues pour y arriver. Un homme qui aurait à faire sa réputation de littérateur instruit se donnerait bien garde d'être si clair et de raisonner d'une manière si précise. Prenez garde à vous si vous continuez à être de bonne foi, nous allons être d'accord.

Il me semble que ces moments d'illusion parfaite sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dire dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ; ils ont plus de durée chez les jeunes femmes, et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823

Le Chant de Salomon

De Salomon le Sage vous connaissez l'histoire Et vous savez comment sa vie s'est terminée Il maîtrisait en tout et la science et les arts Pourtant à la fin il regretta d'être né
« Tout est vanité » dit sa raison en vieillesse
Et l'soir n'était pas tombé que chacun pensait
« Voilà où ça l'a menée cette foutue sagesse
La sagesse - que l'bon Dieu m'en préserve à jamais ! »

De l'honnête Socrate vous connaissez l'histoire
Etant grec, il disait toujours la vérité Eh bien personne n'en remercia le gaillard
Les hautes autorités s'en trouvèrent très fâchées
Et la coupe de cigüe elles lui firent avaler
La nuit n'était pas tombée que chacun pensait
« Voilà où ça l'a mené son honnêteté Que Dieu m'en préserve à jamais »

S'il vous plaît - regardez-nous : nous sommes des gens bien
Des dix commandements nous respectons la loi
Et qu'est-ce que l'bon dieu nous aura rapporté : rien !
Vous là-haut assis près du poêle loin du froid En bons chrétiens vous feriez mieux d'nous accueillir
Tant qu'on a un peu de respect pour l'religieux
Car quand la nuit tomb'ra, chacun d'nous pourrait s'dire
« Voilà où ça nous a mené la peur de dieu
Autant tuer pour s'en sortir...

Le Chant de la fraternisation

J'étais jeune
J'avais dix sept ans
Et l'ennemi est arrivé A mis son sabre de côté Et m'a tendu la main Gentiment

Un soir après l'église
Un' belle nuit de mai Je me souviens (je me souviens) Le régiment se rassemblait
Au son du tambour
Au son... L'ennemi nous a prises Derrière les buissons
Et on a fraternisé Au son...

Des ennemis
Il y en avait tant Mon ennemi à moi était cuisinier Et le jour je le détestais
Mais la nuit je l'aimais bien
Tendrement

Le soir après l'église
Aux belles nuits de mai Je me souviens (je me souviens) Le régiment se rassemble
Au son du tambour
Au son... Les soldats vite nous prennent Derrière les buissons
En hâte on fraternise
Pour de bon Une belle nuit de mai Au son...

L'amour que je ressentais
Etait plus fort que la mort Mes parents ne comprenaient pas Comment pouvais-je l'aimer ?
Mais comment le détester ?

Un matin blafard
Mon malheur a commencé Je me souviens (je me souviens) Le régiment s'est rassemblé
Au son du tambour
Au son... Et l'ennemi a quitté la ville Mon amoureux aussi
Mon amoureux parti je me souviens
Une journée de mai
Au son...