Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 4

Artikel: Notes sur Brecht en Suisse romande

Autor: Vuille, Elena

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870967

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

NOTES SUR BRECHT EN SUISSE ROMANDE

I

Ceci n'est qu'une esquisse de ce qui devrait être un travail de recherche plus large. Le cadre théorique est donné par ce qu'on appelle actuellement en Allemagne la « théorie de la réception » [1]. L'œuvre n'est pas analysée uniquement en tant que produit, entité immuable, mais surtout dans sa relation dialectique avec ses lecteurs, son public. La compréhension du lecteur transforme le texte, et le texte lui-même définit sa « réception ». D'après Gadamer [2], en effet, deux « horizons » différents se confondent dans cette rencontre [3], l'un étant constitué par l'œuvre, l'autre par le lecteur. Ce lecteur a des attentes vis-à-vis de l'œuvre, formées par des conceptions littéraires réalisées dans des œuvres précédentes. A un moment historique précis dans une société donnée, « l'horizon d'attente » [4] d'un public de théâtre, par exemple, est construit d'après les conceptions inhérentes au genre dramatique, définies par des textes précédents, surtout des œuvres-phares. Une création théâtrale entre alors en relation avec cette série littéraire: elle peut confirmer une tradition, la corriger, la mettre en question, la nier ou innover radicalement; dans ce dernier cas la « distance esthétique » peut avoir pour conséquence un « changement d'horizon » [5].

Cette analyse ne tient pas ou très peu compte du contexte politique, économique et social. Dans cette perspective, une œuvre engendre une autre œuvre, sans qu'intervienne le changement de la réalité historique, qui pourtant est en relation avec une évolution littéraire. Dans l'étude de la « réception » d'un auteur on ne peut extraire artificiellement le champ littéraire de tout son contexte politique, économique et social. Brecht n'est pas seulement un auteur dramatique — pour ne choisir que cet aspect de son œuvre — qui reprend, renouvelle et innove radicalement une tradition de pratique et de théorie théâtrale, c'est aussi un auteur allemand qui à un moment précis de l'histoire prend position, affirme un choix politique, ce qui se traduit dans la forme même de son théâtre.

Dans le cas de Brecht en Suisse romande il ne s'agit pas seulement d'étudier comment un écrivain est reçu et compris à un moment donné par ses lecteurs dans un contexte historique et un « horizon d'attente » précis. Brecht est en Suisse romande — comme tout auteur de langue et de culture différentes — un auteur « importé ». Il a produit son œuvre dans un contexte historique, social et culturel dont les éléments se retrouvent dans son théâtre; en Allemagne il a été reçu dans le cadre d'une tradition littéraire à laquelle il se réfère plus ou moins, qu'il prolonge en la renouvelant ou en s'y opposant. Ce contexte, cette tradition ne sont pas ceux de la Suisse romande; la série littéraire est donc brisée ou déplacée. Les lecteurs ou spectateurs de Suisse romande ont leur propre « horizon d'attente » et auront tendance à intégrer un auteur allemand dans leur propre système de valeurs littéraires et éthiques. Selon l'ampleur de leurs connaissances de la littérature et culture étrangère l'assimilation, le renouvellement et l'enrichissement varieront.

Kafka, par exemple, a été introduit en France en premier lieu par les surréalistes, notamment à travers leurs revues; ceux-ci l'ont considéré comme un des leurs, l'assimilant presque totalement à leur conception de la littérature, et ainsi cet auteur, qui en Allemagne se situait dans un courant expressionniste, a été reçu en France comme auteur surréaliste. Cette assimilation a été renforcée par le fait que les critiques qui ont traduit et publié Kafka avaient très peu de connaissances précises ne serait-ce que sur sa vie ou le contexte littéraire dans lequel il s'inscrivait. Il faudrait évidemment se demander quels éléments et aspects de son œuvre ont permis en France à des mouvements aussi différents que le surréalisme d'abord, puis l'existentialisme de choisir Kafka comme modèle. Il me semble donc faux de concevoir le texte purement comme une forme vide [6] que les différents lecteurs aux moments successifs de la « réception » du texte rempliraient chaque fois d'un sens totalement nouveau. Mais l'autre extrême me paraît tout aussi erroné qui voit dans le texte un produit au sens fini et immuable ; les deux conceptions réduisent le texte à une entité a-historique.

II

Y a-t-il une spécificité de la « réception » de Brecht en Suisse romande [7] ? La Suisse romande faisant partie d'un pays dont une large partie est de culture allemande, on peut se demander par quels

canaux et comment cet auteur allemand a été introduit. Dans le cas de Brecht, cette question se pose d'autant plus que celui-ci a séjourné à Zurich de 1947 à 1948. Or, sauf quelques exceptions, décisives il est vrai, l'introduction de Brecht en Suisse romande ne s'est pas faite par la Suisse allemande, où pourtant il y eut des créations pendant et après la guerre, mais indirectement par la France. Ces exceptions relèvent presque de la petite histoire, ce qui est toujours gênant moins à cause du côté privé des faits que de leur aspect accidentel aux conséquences pourtant décisives qui dérangent les lois générales qu'on voudrait bien établir. Un exemple: Benno Besson, originaire d'Yverdon, créateur de *Sainte Jeanne des abattoirs* à Lausanne, fit la connaissance de Brecht à Zurich pendant ses études, grâce à sa sœur, à l'époque l'amie de Max Frisch, qui lui faisait partie du cercle de Brecht. La Suisse romande révèle, une fois de plus, son appartenance ou sa dépendance vis-à-vis de la culture française [8].

Ici intervient un problème déterminant d'ordre économique et du niveau de la distribution, celui des droits d'auteur. Paris — en la personne de A. Voisin, détenteur des droits d'auteur pour toutes les traductions françaises de Brecht — a voulu garder le monopole des premières pièces de Brecht pour des questions financières et de prestige, ce qui a maintenu de force pour le théâtre de Brecht — et pour bien d'autres auteurs aussi — la Suisse romande dans une position de province à la remorque de ce qui se faisait à Paris [9]. Et tant que les troupes romandes ne pouvaient garantir des spectacles d'une ampleur financière et qualitative suffisante, on leur refusait les droits de mise en scène. Il faudrait faire une analyse approfondie de la situation des troupes de théâtre en Suisse romande vers la fin des années cinquante, de leur infrastructure, leurs conditions économiques, leur public. Si la création au retentissement international de *Sainte Jeanne des abattoirs* a pu avoir lieu à Lausanne, c'est uniquement grâce au fait que Benno Besson, ancien assistant de Brecht au Berliner Ensemble, en assurait la mise en scène.

III

Avant de cerner de plus près la « réception » proprement dite de Brecht en Suisse romande, j'aimerais poser le problème plus général et théorique de l'assimilation (pour ne pas dire récupération) d'un auteur comme Brecht par les structures économiques et culturelles de la société même qu'il mettait en question [10]. Th. W. Adorno

affirme en débattant de l'engagement de Brecht et de Sartre [11] que de tels auteurs sont finalement assez facilement acceptés, intégrés dans un système politique et culturel que précisément ils contestent radicalement, contrairement à des auteurs comme Kafka et Beckett. Je ne puis entrer dans la profondeur des arguments d'Adorno concernant la négativité et le rôle de l'art dans notre société à ce moment historique précis; mais cette problématique permet de s'interroger à propos de Brecht en Suisse romande. Frisch a parlé de « l'éclatante inefficacité de Brecht promu au rang des classiques » [12]. Discerne-t-on dans la « réception » de Brecht en Suisse romande les mêmes aspects qu'en Allemagne [13] et dans une moindre mesure en France, c'est-à-dire l'admiration pour l'artiste et l'écrivain et le refus de ses conceptions politiques, comme si cette dichotomie était possible ? Brecht est-il devenu un auteur désormais classique avec tout ce que cela peut comporter de perte d'impact direct ?

IV

La « réception » d'un auteur se fait à de multiples niveaux; il n'est pas aisé de la retracer, sans oublier que c'est une illusion positiviste de croire qu'il est possible d'en reconstruire les différentes étapes telles qu'elles ont existé: notre compréhension d'un auteur se nourrit de toutes les réceptions précédentes. Je ne puis qu'indiquer différentes perspectives de recherche à propos de la « réception » d'un auteur de théâtre. La mise en scène constitue déjà une lecture très importante; le metteur en scène, le décorateur, les comédiens sont des lecteurs de l'œuvre. Il faudrait se demander pourquoi ils ont choisi tel auteur, telle pièce et non une autre. Tout le matériel de la représentation — les affiches, le programme, les communiqués — renvoie à leur compréhension de l'auteur. Par ailleurs, le nombre de représentations, la fréquentation du public, les critiques dans la presse et les revues sont un aspect important de la « réception ». Il faudrait également étudier à quel moment, par quels cheminements et par qui un auteur a été traduit, publié; quand il est apparu dans les bibliothèques publiques, dans les écoles, à l'université.

Dans un premier temps je me suis restreinte à la « réception » de Brecht au théâtre, et dans ce cadre uniquement à l'écho que les représentations en Suisse romande par des troupes romandes ont trouvé dans la presse quotidienne. Pour une vingtaine de mises en scène j'ai récolté et analysé environ deux cents articles et comptes rendus [14]. La plupart sont décevants. C'est à propos de la création

de *Sainte Jeanne des abattoirs* en 1962, événement assez exceptionnel, que les articles sont les plus longs, reflétant un réel débat. En général ils sont trop courts pour pouvoir contenir une information sur Brecht, sur la pièce représentée, sur la mise en théâtre de la troupe en question. Les critiques sont peu, mal ou pas informés du tout (sauf quelques exceptions). La représentation théâtrale est rarement l'occasion d'une confrontation ouverte, d'un débat de fond; les prises de position, les jugements ne manquent pas, mais ils sont souvent à l'emporte-pièce, peu fondés. Quand on compare globalement ces comptes rendus aux critiques parues en Allemagne, on ne peut s'empêcher de constater que le théâtre n'est pas un art vivant chez nous. Peu soutenu économiquement, peu suivi par un large public, peu débattu dans les organes d'information [15], il lui manque presque tout pour se développer, s'approfondir et être vivant. Il faudrait évidemment en analyser les causes, ce qui n'est pas mon propos ici; mais les critiques reflètent très nettement cette situation.

V

J'ai essayé de relever dans la totalité des critiques certaines lignes de force qui articulent la « réception » de Brecht en Suisse romande. Bien entendu ces lignes de force ne peuvent être dégagées qu'à un certain niveau d'abstraction.

Les critiques contiennent très peu de références à des modèles littéraires et de comparaisons, si ce n'est avec d'autres pièces de Brecht lui-même. J'en déduis que le théâtre de ce dramaturge constitue pour le public romand une innovation assez radicale, la « distance esthétique » étant particulièrement grande, certainement plus grande qu'en Allemagne où on peut repérer des précurseurs du théâtre épique, pour ne relever que cet aspect. L'importance de l'œuvre et de la théorie dramatique brechtienne en France et en Suisse romande, leur influence sur la pratique théâtrale démontrent que cet auteur a provoqué un « changement d'horizon » dans le domaine théâtral.

Une série de remarques peuvent être ramenées à la notion de célébrité de Brecht, à la méconnaissance de Brecht en Suisse romande, à son retentissement international, à la mode Brecht. En quinze ans, entre la lecture de *L'Exception et la Règle* au Théâtre de Carouge et les représentations de *Mère Courage et ses enfants* par ce même théâtre en janvier 1976, on peut suivre toute la trajectoire d'un auteur d'abord très mal connu et de réputation inquié-

tante à un auteur « désormais classique », « devenu jouable ». Comme le dit un critique en 1976, « il y a dix ans, c'était un défi de le jouer, maintenant, il fait salle comble » [16]. Cette trajectoire correspond à la formule de Frisch citée plus haut. La spécificité de la « réception » de Brecht en Suisse romande réside dans le fait que le public romand [17] commence à découvrir Brecht sur nos plateaux au moment où la mode Brecht bat son plein en France [18], où la controverse est extrêmement vive entre défenseurs et détracteurs. Il y a donc un décalage entre la renommée toute théorique de cet auteur qui parvient jusqu'en Suisse romande, et la confrontation réelle et concrète entre un public et des représentations théâtrales. Ainsi un critique, agacé, peut affirmer en 1961, que « Brecht est un dieu qu'on révère très souvent sans même le connaître » [19]. Ce décalage a grandement favorisé à mon avis des idées toutes faites sur les œuvres de Brecht et surtout sur ses théories dramatiques. Le spectateur romand n'est pas « vierge », il ne découvre pas petit à petit un auteur totalement inconnu, mais il doit intégrer ce qu'il voit à une « réception » très floue déjà effectuée. Ce cas montre très concrètement qu'il faut toujours tenir compte des lectures précédentes dans l'analyse de la « réception » d'une œuvre, et même plus: que la compréhension d'une œuvre ne peut faire abstraction des lectures précédentes. Ce processus est inhérent à tous les classiques et à tous les textes transmis par la tradition ; les premières lectures sont donc plutôt rares.

Une autre constante dans la critique se réfère aux éléments didactiques de l'œuvre de Brecht (en réalité l'auteur ne définit qu'une petite partie de son théâtre par ce concept, mais c'est un aspect qui a prévalu). Souvent la représentation d'une pièce de Brecht bouleverse des attentes construites d'après des ouï-dire, des échos de réalisations françaises, des jugements selon lesquels ce théâtre serait moralisant, simpliste, professoral. Des critiques qui n'ont jamais vu des pièces de cet auteur sur scène s'étonnent de ne pas s'être ennuyés. D'autres en revanche voient leurs attentes confirmées [20].

Une ligne de force très nette est la mise en lumière des choix politiques de Brecht, de son marxisme. En pleine Guerre froide, dans une société capitaliste, le théâtre de Brecht était une provocation. Bien des critiques ont rejeté cet auteur pour des raisons idéologiques, surtout au début de sa réception, à un moment d'ailleurs où le débat de fond est réel. Mais petit à petit se dégage le même processus qu'en Allemagne et en France, c'est-à-dire la distinction entre Brecht artiste et poète et Brecht politicien — ce qui est fon-

damentalement contraire à tout ce que Brecht a écrit — pour sauver l'un et condamner l'autre. Cette dichotomie évacue les vrais problèmes de l'œuvre en tant qu'art et rend le débat simpliste et schématique [21].

A cette problématique sont liées les remarques concernant l'actualité ou la non-actualité de la réalité socio-économique présentée dans le théâtre de Brecht. Dire d'une pièce comme *Sainte Jeanne des abattoirs* que la réalité qu'elle décrit, d'une manière plus ou moins adéquate, ne nous concerne plus, c'est évidemment annuler l'analyse politique et la confrontation avec sa propre situation (même société capitaliste), mais c'est surtout méconnaître fondamentalement le théâtre dit historique de Brecht. Il est frappant que beaucoup de critiques ont trouvé que le sujet principal de *Sainte Jeanne des abattoirs* (le crack économique de 1929) était dépassé, mais pas celui de *Mère Courage* (guerre de Trente Ans).

Un aspect de la critique qui n'est pas des plus réjouissants est constitué par des considérations anti-germaniques, mettant en rapport la soi-disant lourdeur d'esprit de Brecht et sa nationalité allemande. L'argumentation nationaliste (opposition de l'esprit allemand à l'esprit français) cache en fin de compte le refus des choix politiques de Brecht. Pour certains, l'anti-germanisme se porte plus facilement que l'anti-marxisme.

Moins débattu, mais néanmoins présent est ce qu'on pourrait résumer sous le terme de brechtisme, c'est-à-dire une mise en théâtre qui se réfère à la théorie brechtienne de l'art dramatique. Peu de critiques font plus que de citer par exemple le fameux « effet de distanciation » [22]. L'absence presque totale de décor, le jeu stylisé, presque abstrait des comédiens apparaissent comme typiquement brechtiens, ce qui prouve que la « réception » s'est bien faite par la France, où cette conception-là est dominante, et non par la Suisse allemande, qui est plus fidèle au travail du Berliner Ensemble. Des aspects du théâtre épique tels les pancartes ou les projections contenant la fable de la pièce sont généralement très mal reçus; c'est à ce propos surtout que le reproche de didactisme et de pédantisme apparaît. A mon avis il règne au niveau de la pratique théâtrale une grande confusion qui est due en partie au fait que les théories de Brecht sur l'art dramatique ne sont pas exhaustives et systématiques, et que la pratique théâtrale se réalise en quelque chose qui est éphémère, la représentation théâtrale. Un travail plus important devrait étudier l'importance de ces théories pour le théâtre romand, puisque des troupes se réclament de Brecht, même si elles l'ont très peu joué, comme le Théâtre Populaire Romand.

VI

J'ai choisi de donner en annexe toutes les critiques parues dans la presse quotidienne au sujet d'une seule pièce, *Sainte Jeanne des abattoirs*, plutôt qu'un choix échelonné pour différentes mises en scènes. *Sainte Jeanne des abattoirs* a été la première pièce de Brecht donnée devant un large public, et elle a fait démarrer, d'ailleurs avec un éclat que n'auront plus les autres spectacles, la « réception » de Brecht en Suisse romande. Elle eut un grand écho en Suisse allemande et même en Allemagne, ce qui est dû à la création de cette pièce en français, à la personnalité de Benno Besson et à son rôle dans le théâtre allemand. Pour cette presse, cet événement signifie le début d'un théâtre autonome en Suisse romande. L'a-t-il été ?

Elena VUILLE.

NOTES

[1] « Rezeptionsforschung ».

[2] H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode,* Tübingen 1960.

[3] « Horizontverschmelzung ».

[4] « Erwartungshorizont ».

[5] « Horizontwandel », concept et développement, chez: H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft,* Frankfurt 1970.

[6] « Leerform », concept créé par W. Iser: *Die Apellstruktur der Texte,* Konstanz 1970.

[7] Il existe une étude sur Brecht en France: A. Hüfner: *Brecht in Frankreich (1930-1963),* Stuttgart 1968.

[8] Voir en appendice la liste des représentations de Brecht en Suisse romande. Pour la France, voir l'ouvrage de A. Hüfner.

[9] C'est pourquoi le Théâtre de Carouge ne put donner qu'une lecture de *L'Exception et la Règle* en 1961, n'ayant pas reçu les droits d'auteur. Il devra attendre jusqu'en 1964. Ceci n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.

[10] Sauf la dernière période de sa vie où le problème se pose autrement puisqu'il vivait à Berlin-Est.

[11] Th. W. Adorno : « Engagement ». In : *Noten zur Literatur II,* Frankfurt 1965.

[12] « Die durchschlagende Wirkungslosigkeit des zum Klassiker avancierten Brecht ». Cité d'après : H. P. Herrmann : « Wirklichkeit und Ideologie ». In : *Brechtdiskussion,* Kronberg 1974, p. 52.

[13] Voir par exemple H. P. Herrmann: « Wirklichkeit und Ideologie », op. cit.

[14] La totalité du matériel est classé au Bertolt Brecht Archiv, Berlin, RDA.

[15] Sauf quand des représentations attaquent très directement notre système économique, politique et social, comme ce fut le cas avec *Dansen* et *Combien coûte le fer ?* aux Faux-Nez, et dans une moindre mesure *Sainte Jeanne des abattoirs* (voir annexe).

[16] *Coopération,* 15 janvier 1976.

[17] Je considère dans ce travail la presse quotidienne comme représentative du public romand. Il faudrait évidemment nuancer.

[18] Entre 1955 et 1960. Voir A. Hüfner, op. cit.

[19] G. Gros: *Le Courrier,* Genève, 2 mai 1961. Il y eut des pièces de Brecht données par des troupes invitées: *Homme pour homme* (1954), *Le Cercle de craie caucasien* (1956), *Mère Courage* (1958).

[20] Voir les critiques sur *Sainte Jeanne des abattoirs* en annexe. Cela dépend bien sûr de la pièce, de la mise en scène. Deux extrêmes : la « réception » de *Sainte Jeanne,* mise en scène de B. Besson, et celle de *Maître Puntila et son valet Matti,* mise en scène de François Simon.

[21] Voir Th. W. Adorno, op. cit.

[22] « Verfremdungseffekt ».

DOCUMENTS

I

« *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht, au Théâtre municipal »

(Henri-Charles Tauxe)

La création en langue française de *Sainte Jeanne des abattoirs* est un événement dont le caractère d'exception s'est trouvé accentué par le « suspense » qu'engendrèrent des difficultés dont on a pu craindre un instant qu'elles ne compromissent l'un des efforts les plus marquants accomplis par le théâtre romand depuis plusieurs années. A ces « péripéties » s'ajoute l'auréole inquiétante dont des fanatiques doublés d'ignares ont affublé la personne de Brecht, avec le résultat fâcheux qu'il est difficile, aujourd'hui, d'apprécier Brecht sans paraître animé d'intentions malveillantes à l'égard de la civilisation occidentale [...]

Sainte Jeanne des abattoirs est une grande épopée contée par un dramaturge qui a su réaliser un équilibre achevé entre le dynamisme du mouvement humain, le lyrisme et les techniques concrètes du théâtre. Avec *Sainte Jeanne,* c'est vraiment un « monde » qui fait irruption sur la scène, une vision totale de l'homme, une restitution à la fois réaliste et transie d'une beauté toute classique de certains types de rapports interhumains.

L'œuvre s'articule à plusieurs plans et l'évolution dramatique se développe à travers la tension qui se crée entre des dimensions sociales et idéologiques dont Brecht exprime la dialectique en la reconstituant au niveau d'une exigence esthétique qui refuse la mystification pour devenir révélante. [...]

Notre époque, nos quêtes, nos ambiguïtés, tout y est: la fin des idéologies, l'oppression de l'homme par l'homme, la corruption de tout idéalisme acceptant de nier ses exigences propres pour mieux servir les puissances dominantes, la peine des hommes bafouée, escamotée, c'est, avec plus de profondeur dans la description des relations humaines, une perspective dramatique que l'on peut rapprocher du *Mariage de Monsieur Mississippi,* de Dürrenmatt.

On imagine aisément les problèmes redoutables que pose la préparation d'une telle œuvre. Si l'on tient compte de la complexité de la pièce et de « l'appareil » encore nettement insuffisant du théâtre romand, on ne peut qu'admirer le travail tout simplement extraordinaire accompli par M. Benno Besson. Rarement mise en scène plus ample, plus généreuse, plus éclairante se manifesta sur une scène lausannoise. [...] [1]

(*Feuille d'Avis de Lausanne,* 9 mai 1962.)

---

[1] Voir plus loin, p. 105.

« C'était hier soir à Lausanne, la création en français
de *Sainte Jeanne des abattoirs* »

(Eugène Fabre)

« Nous ne sommes pas suspects de vouloir le conformisme en matière littéraire. Nous pensons que notre peuple est adulte, que nos institutions sont saines, et que la dernière faute à commettre serait de faire des martyrs et de pourchasser des sorcières.

Mais nous n'aimons pas qu'on nous prenne pour des naïfs. *Sainte Jeanne des abattoirs* fait partie du répertoire militant de Brecht. Cette pièce n'a qu'un but, c'est de démontrer que seule la violence vient à bout des abus de la société occidentale. Les ficelles en sont si énormes qu'un « sympathisant » comme M. Samuel Chevalier se demandait il y a quelque temps si notre public ne s'y ennuyerait pas un brin.

C'est bien ce que craignait le clan d'intellectuels « éclairés » qui — éblouis par les moyens techniques du *Berliner Ensemble* de Berlin-Est — ont décidé de provoquer une « bataille de Sainte Jeanne » comme il y eut une bataille d'Hernani. C'est de bonne guerre publicitaire.

Ce qui est inadmissible, c'est de dissimuler leur marchandise sous une étiquette ambiguë. C'est d'insister sur la création à Stuttgart (Allemagne de l'Ouest !) alors que le metteur en scène est un fonctionnaire des services culturels de Berlin-Est, où il vit, tout Vaudois qu'il est, avec sa femme et sa fille, jouissant de tous les privilèges que le régime accorde à ses étoiles. Cela ne nous gêne pas. Ce qui nous gêne, c'est qu'on veuille nous faire prendre pour une manifestation culturelle désintéressée ce qui est par essence une machine à endoctriner. »

Le *Journal* ayant dit ci-dessus ce qui devait être dit en présence de l'insolent battage dont la création en français de *Sainte Jeanne des abattoirs* fut le prétexte, je puis maintenant parler sans équivoque d'une œuvre dont il convient, immédiatement, de souligner — et d'ailleurs c'était l'avis même de la direction du Théâtre municipal de Lausanne — qu'elle nous est apparue singulièrement périmée. Et l'on peut même se demander si toute une part du théâtre brechtien ne l'est pas, conditionné qu'il est — comme le public qui l'applaudit — par les contingences politiques et sociales dont on ne saurait nier qu'elles évoluent sans cesse.

D'emblée, disons à quoi s'en prend cette suite de tableaux de l'auteur: au capitalisme et à la religion, à propos de quoi il fait tenir à son odieux spéculateur un discours sur la nécessité qu'il y a à ce que tous deux demeurent dans une alliance indispensable.

[...]

Telle est, et je crois fidèlement transcrite, l'histoire de l'héroïne, dont pour la conter Brecht a fait un découpage inégal, dont la plupart des tableaux sont annoncés par des écriteaux pour classe du soir, comme si le théâtre ne requérait pas de toujours une évidence du dialogue et des personnages qui s'imposent sans autre au public. On sait que Brecht récuse l'envoûtement du spectateur et que c'est à sa raison qu'il en appelle, soucieux de l'éduquer pour une révolution sans cesse renaissante: en vérité, cette succession saccadée de scènes que rompent très vite des « noirs » et une implacable sonnerie, l'on ne voit pas où le spectateur trouverait, faute de « sentir », le temps de « penser ». L'œuvre m'est parue harassante, non par la suite des événements et des faits qu'elle expose et dont on pense bien

que l'auteur a choisi les plus effrayants, mais parce que, dans la minutie même des détails, toute émotion profonde se dilue.

Sainte Jeanne des abattoirs n'apparaît plus alors que ce qu'elle est devenue: une manière de drame historique évoquant les temps périmés d'une injuste oppression de l'ouvrier.

Mais on pense bien que Brecht a mis en œuvre tous les éléments qui font de lui un organisateur théâtral — passez-moi le mot — plus qu'un véritable poète dramatique. Le mouvement se matérialise dans des décors changeants; par une orchestration des groupes s'exprimant en des chœurs parlés auxquels il prête, volontairement, un langage sommaire dont il attend une efficacité puissante sur l'auditeur, et, au travers de quelques propos vrais, une perpétuelle dialectique qui se veut enseignante.

Quand l'esthète ressaisit chez lui l'homme de parti — [...] — il en vient à pasticher un Hoelderlin ou un Goethe, comme si l'auditoire auquel il songeait — et d'autant plus le spectateur étranger — étaient à même de reconnaître dans ces parodies verbales le lyrisme de l'un et la philosophie du « Pater extaticus » de l'autre.

Si compréhensif que je voudrais être, je demeure gêné par cette constante contradiction du dramatique et de l'épique que Brecht tente de réduire et où il emploie massivement un talent à qui me paraît avoir été refusé le pouvoir de la pure création dramatique. Hier soir, en considérant les séquences de l'œuvre, je ne pouvais pas évoquer la puissance dont un Hautpmann animait ses *Tisserands* et quelle profonde et violente prise de conscience il suscitait dans les publics sans qu'il ait été besoin d'infinis commentaires d'accompagnement dont Brecht et ses séides abusent, comme pour prêter consistance à ce qui manque d'authentique accent dramatique — et cela c'est un Allemand qui l'a compris et dit courageusement (car il faut un peu de courage pour ne pas hurler avec les loups de ce théâtre): Otto Mann.

[...]

Mais louant ces deux interprètes, j'ajoute vite — il n'y a pas loin de quelque cinquante acteurs — que chacun des interprètes a donné son maximum et dans cet âpre et souvent discordant concert tenu avec une rare précision sa partie.

S'il en est ainsi, c'est que M. Benno Besson a marqué toute l'entreprise de sa volonté et de sa science. Mouvements de scène, groupements — les costumes évocateurs, les couleurs misérables aidant — ont trouvé en lui un ordonnateur adroit à traduire le lent affaissement de ce peuple soudain démuni de son travail et de son pain. Je ne crois pas exagérer en disant que tous les personnages me sont apparus façonnés de sa main et qu'en réglant ces si difficiles chœurs parlés, il a le plus souvent approché la perfection. Même si l'œuvre de Brecht ne satisfait pas votre conception du théâtre que n'ébranle pas des inventions dont pas mal sont des redécouvertes, la réalisation exécutée par M. Benno Besson fera mieux que vous intéresser.

Tout cela aurait pu être conduit au succès sans le battage effréné auquel on s'est lâché. Du moins ce déchaînement aura-t-il posé chez nous la question du théâtre politique qu'instaura un Piscator et rendu sensible à tous une possible massification du public. L'expérience de conditionnement qui vient d'être faite doit appeler l'attention de tous ceux qui pensent qu'une authentique éducation — fût-elle menée sur le plan du théâtre — ne saurait s'accompagner sans le choix et la liberté de ce choix.

Disant cela, je ne songe pas à convertir M. Apothéloz qui accorde visiblement son travail et l'idéologie qui est sienne, mais cela ne doit pas m'empêcher de le remercier de m'avoir autorisé — contraint que je suis de m'absenter — à assister à la « générale » d'un spectacle qui, tout au moins par son exécution, fait grand honneur au Théâtre de Lausanne.

(*Journal de Genève,* 9 mai 1962.)

« *Sainte Jeanne des abattoirs* au Théâtre municipal de Lausanne »

(Michel Dentan)

Il faut le dire d'emblée : la représentation de *Sainte Jeanne des abattoirs* marque une date dans la vie théâtrale lausannoise. Et ceci non parce que *Panorama 62,* depuis des mois, prépare ses guildiens à la « bataille de *Sainte Jeanne* », ni parce qu'il s'agit d'une première mondiale en français, ni non plus parce qu'il y a eu une « affaire *Sainte Jeanne* ». C'est le spectacle en soi qui s'impose comme tel. Quoi qu'on ait pu attendre de cette première soirée, ennui, scandale ou révélation, elle se détache nettement des autres spectacles de la saison. J'imagine les réactions les plus diverses à cette représentation, mais je conçois mal l'indifférence. J'ai toujours pris un vif intérêt à la production théâtrale de Brecht, mais le dirais-je ? aucune des représentations françaises de cet auteur à Lausanne, depuis *Homme pour Homme* jusqu'au *Cercle de Craie caucasien,* en passant par *Mère Courage,* n'avait réussi à soutenir mon attention d'un bout à l'autre sans que perce l'ennui par moments. Mardi, pour la première fois, j'ai été pleinement convaincu; le mérite en revient certainement d'abord au metteur en scène, à Benno Besson.

Le spectacle est un plaisir constant (même si la portée révolutionnaire peut choquer de sincères convictions). Plaisir des yeux, par exemple. [...]

Le refus chez Brecht de l'intrigue dramatique, en tant que moyen d'enfermer le spectateur dans une situation jusqu'au dénouement, la forme épique de son théâtre, faite d'une succession de scènes qui ne se suivent pas dans le sens d'une tension croissante, voilà peut-être ce qui d'abord déroute un public peu habitué à cette forme de théâtre, et qui crée parfois le sentiment de la longueur. Rien de tel dans *Sainte Jeanne.* Certes l'œuvre n'offre en aucune manière une intrigue, au sens courant du terme. Mais le personnage de Jeanne, avançant d'expériences en découvertes, subit une profonde transformation au cours des événements. C'est surtout par elle que l'œuvre se présente comme une vaste démonstration; elle en est le témoin actif et la malheureuse victime. Salutiste militante, toute de raideur, enfermée dans le carcan de ses convictions, elle semble d'abord incapable de comprendre quoi que ce soit de ce qui se passe autour d'elle, dans l'enfer de Chicago en pleine crise économique. Mais elle est volontaire, intelligente et sensible. Lorsque, dans sa volonté d'aller au fond des choses, elle se trouve en contact immédiat avec le monde des affaires, puis avec la misère ouvrière, son action, la découverte progressive qu'elle fait des causes de cette misère, simultanément précipitent ses prises de conscience et permettent à Brecht de révéler les mécanismes oppressifs du système social. [...]

(*Gazette de Lausanne,* 10 mai 1962.)

« Création au Théâtre municipal de Lausanne.
Sainte Jeanne des abattoirs de Brecht »

(Henri-F. Berchet)

Finalement, Charles Apothéloz, directeur artistique du Théâtre municipal de Lausanne, a gagné la partie. Une victoire amplement méritée si l'on en juge par l'énorme effort accompli en quelques mois. Le différend a été aplani et justice rendue: Lausanne peut, après de longues et stériles contestations, créer en langue française *Sainte Jeanne des abattoirs,* de Bertolt Brecht, dans la mise en scène de Benno Besson et dans la version que nous avions vue lors d'une représentation réservée à la presse. Il eût été bien regrettable que tant de travail fût perdu et le public privé d'une œuvre qui prouve que, chez nous, nous ne sommes tributaires à cent pour cent ni des spectacles montés à l'étranger ni d'un répertoire déjà éprouvé. Lausanne compte aussi, au programme de ses saisons théâtrales, des créations. Voilà ce que nous nous réjouissons d'écrire au lendemain de la première de cette pièce de Brecht que l'on range non sans raison en tête de la liste de ses œuvres dialectiques. La tâche est plus complexe, plus délicate lorsqu'il faut traiter du résultat, c'est-à-dire de la réussite.

Dans la bibliothèque de Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs* se situe à la date de 1929. Or, 1929, c'est la célèbre débacle économique des Etats-Unis, c'est une époque qui n'a plus grand-chose, sinon rien de commun avec notre temps. En un tiers de siècle, on a passé, malgré (ou à cause de) la plus terrible des guerres, de la crise à la haute conjoncture, des millions de chômeurs affamés à la « surchauffe » mondiale. Un tiers de siècle, c'est peu, c'est si peu que les événements nous apparaissent comme désuets. L'actualité de 1929 n'est pas encore de l'histoire et pourtant elle laisse un étrange sentiment de « démodé ». Sans doute y a-t-il, en l'occurrence, une part de responsabilité de l'auteur qui s'est lancé dans une sorte de poème interminable, basé sur un fait divers, pour plaider en faveur de sa chère idéologie communiste. Avant d'être canonisée avec la bénédiction du gros homme d'affaires (l'affameur) repenti, Sainte Jeanne des abattoirs de Chicago n'avait qu'un prénom et un nom: Jeanne Dark. Vous y êtes ! La pucelle de Domrémy ressuscitée pour le triomphe de la cause des ouvriers exploités par les magnats américains.

Certes, je simplifie injustement. Mais Brecht aussi. On sent trop le poète indigné qui y va de ses litanies. Nous ne songeons pas un instant à excuser des milliardaires qui fondèrent leurs fortunes sur la misère d'autrui. Nous nous étonnons seulement qu'un génie comme celui de Brecht ait pu se contenter d'un argument de pamphlétaire pour construire une œuvre dramatique. Le sujet était séduisant et valable, mais il fallait le traiter avec plus de grandeur, de sérénité — ce qui exigeait le recul du temps. On a l'impression que Brecht, sous le coup de l'émotion, a écrit à sa manière de poète son article pour le journal du parti. D'ailleurs, les critiques allemands les plus admirateurs ont observé voici quelques années que la pièce devrait être vue sans oublier que les années se sont envolées, et, ajouterons-nous, que les circonstances ont changé. Brecht a fait là, peut-être inconsciemment, de l'éphémère. Et nous sommes loin, bien loin de ses chefs-d'œuvre qui ont pour titre *Mère Courage, Le Cercle de Craie, L'Opéra de Quat'sous, Homme pour Homme.*

Ces critiques, adressées à l'auteur avec d'autant plus de sincérité qu'il a composé un gros œuvre le plaçant parmi les premiers dramaturges de son siècle, font ressortir toute la difficulté des réalisateurs et interprètes, et accroissent leur mérite.

Car, indiscutablement, ils ont tiré de *Saine Jeanne* un maximum. J'allais dire qu'ils l'ont sauvée. Leur tâche était ingrate: les chœurs parlés ne trouvent pas en français la même résonance qu'en allemand; le découpage pourrait donner une sensation de juxtaposition de sketches si l'action n'était sans cesse unifiée par un rythme soutenu, par une mise en scène adroite, par des décors et des costumes de beaucoup d'imagination et de goût.

[...]

(*Tribune de Lausanne,* 10 mai 1962.)

« Théâtre municipal de Lausanne. *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht (création en langue française) »

(G. H.)

La conception que Bertolt Brecht avait du théâtre a semé dans chacune de ses œuvres un ferment d'idées qui provoque chez le spectateur un remue-ménage de conscience, le pousse à reviser le petit monde bien ordonné de ses pensées faites souvent de préjugés, de croyances non contrôlées, de fausses certitudes basées sur un fond d'ignorance croupie.

Dans *Sainte Jeanne des abattoirs,* il éclaire de son génie l'absurdité criminelle des marchands du Temple de la Bourse et la triste condition humaine des exploités et même des exploitants. Jeanne Dark, une sincère et fervente jeune et belle salutiste, croit de tout son cœur à sa mission évangélisatrice par le moyen de la charité, et distribue la bonne parole aux chômeurs et aux grévistes tandis qu'ils mangent sa soupe sans l'entendre.

Pierpont Mauler, le plus puissant des capitalistes qui spéculent sur les conserves de viande de Chicago, le plus intelligent aussi, troublé par cette voix qui dérange sa conscience, veut la faire taire en lui faisant voir la laideur morale des misérables: mais la révélation des bassesses que peuvent engendrer le froid, la faim, le dénuement, lui ouvre les yeux sur les causes et les responsables de leur déchéance. Elle croit pourtant à la charité du milliardaire Mauler et le traque pour obtenir de lui le geste qui redonnera du travail à tous les chômeurs victimes de la Bourse. Au fur et à mesure que ses yeux se dessillent, elle devient elle-même plus proche des déshérités, perdant peu à peu les privilèges: travail, sécurité relative, bonne conscience, que lui procurait son aveuglement passé et elle mourra finalement de misère après avoir tenté d'appeler à la révolution ceux que ses ex-compagnons salutistes bercent de leurs chansons et calment de leur maigre soupe. Pour avoir de quoi distribuer la dite soupe, et la bonne parole, ceux-ci se vendent aux spéculateurs et s'engagent à parler « dans le bon sens » à leurs ouailles, ils étouffent du bruit de leurs fanfares les cris de Jeanne moribonde qui réclame la violence contre la violence et s'empressent de la canoniser sur l'autel du crématoire avec le soutien des rois du corned-beef, bien entendu. [...]

Si les faits mêmes qui composent l'argument de cette pièce « didactique » (l'auteur dixit) peuvent sembler à vue superficielle dépassés et appartenant déjà à l'histoire d'une certaine époque et dans un certain pays, il ne doit échapper à aucun spectateur sincère que notre présent, sous des formes très diverses, est aussi concerné par cette magistrale illustration du processus capitaliste et des faits sociaux qui en découlent.

Cette réalité demeure sous d'autres formes et d'autres latitudes même à notre époque de prétendue haute conjoncture. Et, si les Suisses ne connaissent pas les situations extrêmes dépeintes ici, ce n'est pas une raison pour ignorer ce qui se passe ailleurs et dont nous sommes solidaire en tant qu'être humains.

Quelque cinquante comédiens parmi les meilleurs de Lausanne et de Genève ont rempli la gageure de constituer une troupe homogène, soumise au style et au rythme brechtiens par Beno (*sic*) Besson, metteur en scène tenace, patient et soucieux avant tout de bien servir un texte qu'il connaît à fond et la cause du théâtre d'idées qu'est celui de Bertolt Brecht.

Tant d'efforts trouvent leur récompense dans la réussite et la dimension artistique de cette pièce, véritable mosaïque de brefs tableaux bien enchaînés, bien dessinés, sobres de couleurs, les tons rabattus des vêtements, les jeux de noirs et gris clairs jouant sur la grisaille de murs inhumains troués de vitres aveugles et scintillantes. [...]

Un événement théâtral d'une telle envergure devrait voir accourir les foules, même et surtout celles qui ont pour habitude de ne chercher dans le théâtre qu'un délassement, une évasion. Comprendraient-elles le renouveau dramatique qu'inaugure le théâtre de Brecht (qui compte avec Dürrenmatt et Max Frisch de brillants disciples helvétiques), daigneraient-elles faire travailler leur substance grise ? Après un tel spectacle, on est en droit de l'espérer.

(*Voix ouvrière,* 11 mai 1962.)

« Au Théâtre municipal. *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht »

(Samuel Chevalier)

Si l'on a été heureux de pouvoir écrire tranquillement, c'est qu'il y a dans ce spectacle divers éléments qu'il est nécessaire de distinguer. Et le premier est l'élément « spectacle » au sujet duquel on a du plaisir à n'avoir que des éloges à formuler.

Spectacle, ou plus exactement mise en scène, au sens large du terme. Des décors épatants, et habiles assez pour que cette succession de tableaux se déroule sans heurt, sans que le spectateur ait à aucun instant l'impression d'une difficulté. Il y a bien çà et là quelque truc pour le truc — et je pense notamment à cet ascenseur qui porte au ciel l'héroïne morte, alors qu'une mort à ras de terre serait plus émouvante infiniment — mais cela joue et donne une impression de parfaite sécurité. Ce qui est rare... Mise en scène, en ce sens que l'on sent fort bien à quel point les interprètes se sont pliés à la rigueur de ce jeu, ont accepté la part d'artifice qui donne à l'ensemble son unité.

Oui, le grand vainqueur de l'affaire s'appelle Beno Besson: il conçoit le théâtre de Brecht dans un style bien défini auquel il a soumis tout son monde. En sorte qu'on sort avec l'impression que l'auteur a bénéficié de la présentation la plus conforme possible à ses intentions.

[...]

On nous a expliqué en long et en large (j'ai fait ce que j'ai pu dans ce sens, moi aussi, car il ne faut jamais refuser de comprendre) toutes les intentions qui se cachent derrière ce texte, tout le « contexte » socio-philosophique dans lequel se situe l'auteur. On peut maintenant se transformer en spectateur et dire l'impression que donne la pièce, comme on le ferait pour n'importe quelle œuvre, qu'elle soit de Claudel ou de Roger Ferdinand. Et on a le regret de dire que, ma foi, c'est beaucoup de bruit pour pas grand-chose. « C'est queuque navet géant ou queuque melon nain... » disait Rostand. Je vous abandonne le melon nain.

Mais le navet géant, oui, j'y tiens.

D'abord, parce que c'est ennuyeux comme un soir de pluie. A tel point qu'on finit par être reconnaissant à ceux qui font du comique involontaire: ils nous aident à passer la soirée.

Ennuyeux, parce que c'est un prêche. Cela tient de la réunion salutiste, du message du Réarmement moral et du catéchisme élémentaire. Pas dans le sens, non — au contraire ! — mais dans la méthode, dans le ton. Et il y a un âge où on n'éprouve plus aucun plaisir à aller à l'école du dimanche.

Théâtre populaire ? Va bien ! Mais pourquoi donc ceux qui aiment si violemment le peuple le prennent-ils pour un tel ramas d'imbéciles ? Théâtre pour analphabètes, plutôt.

On commence par nous expliquer ce qui va venir sur un panneau lumineux. Et quel ! Un exemple :

Dans la neige et dans le vent
Qu'est-ce qui demeure ?
Jusqu'ici à toute heure
Le pavé et les pauvres gens.

Ce genre de « poésie » qu'on trouvait naguère dans l'emballage des caramels que les mariés jetaient aux gamins dans les noces de province !

Après quoi la chose nous est jouée. Et, là aussi, on est en plein infantilisme. Les personnages — individuels ou collectifs — sont présentés en traits si caricaturaux qu'on n'y peut plus croire. Trop poussés pour être comiques, trop simplets pour être plausibles.

S'est-on assez moqué des films américains et de leurs simplifications ? M. Brecht en rajoute. Ses financiers, buveurs de sang du peuple, sont aussi vrais que les fameux banquiers américains qu'on nous montre pieds sur la table, entourés de sept ou huit téléphones, et dirigeant le monde des affaires sans jamais quitter le cigare-zeppelin qu'ils mâchonnent au coin de leur bouche. Ici, c'est simple: ils fument le cigare en gants blancs !

Je parlais plus haut de Tintin: c'est une obsession. J'y ai pensé toute la soirée. C'est de l'épique, nous dit-on: parfait. Mais les aventures de ce brave Tintin sont infiniment plus épiques et tout de même moins niaises.

N'a-t-on pas le tranquille courage de nous parler, dans un discours à tendance sociale, de ce brave ouvrier que les méchants exploiteurs ont transformé en corneed-beef ? Si cela veut être drôle, c'est raté. Un peu vieux. Et si cela prétend à autre chose, c'est navrant.

Naïveté voulue ? Anti-intellectualisme conscient ? Bien sûr. Et je n'ai rien contre l'irréel un brin féerique. Mais la féerie dont la fée est une salutiste vociférante ne me convainc pas: il y a contradiction. Il faut choisir.

Surtout cette naïveté-là est prétentieuse: elle se veut didactique !

Et là, on revient à ce que l'on disait tout à l'heure: Zig et Puce faisant de l'économie politique ! Tout de même, les choses ne sont pas si stupidement simples... Et si l'on veut combattre quelque chose, mieux vaut commencer par en donner une idée pas trop éloignée de la réalité. Caricaturer à l'excès choses et gens sur lesquels on prétend diriger son tir, cela s'appelle la Noce à Thomas. Ça n'est jamais qu'un jeu de foire. Et tenez: personne plus que moi n'est d'accord avec ce que M. Brecht entend dire à propos de la charité telle que la pratiquent certaines institutions, et de la religion telle que (une ligne sautée) que la manière dont s'y prend M. Brecht me met mal à l'aise. Je suis gêné d'être d'accord avec lui.

Quand Flaubert dessinait le personnage de Monsieur Homais, il entendait le ridiculiser. M. Brecht fait du sur-Homais, et prétend nous convaincre... Mille regrets !... On n'en finirait pas, il faut conclure. Pour ma part, je dirais: théâtre guignol à prétention sociologique.

Un confrère lausannois, qui croit en Brecht, écrivait récemment ceci, que je transcris pour donner une idée précise de ce que les amateurs de ce théâtre y voient: « Mettre en question tout ce qui, dans le théâtre, favorise les élans nébuleux au détriment d'une vue réaliste de l'homme, tel est le propos initial de Brecht, qui manifestera avec une admirable rigueur sa volonté d'ouvrir à nouveau l'art dramatique au dynamisme de l'humanité en train de se faire, à la dimension de l'histoire. »

Je connais assez ce confrère pour savoir qu'il est de bonne foi... Alors, ma foi, allez-y voir !

Pour moi, je ne sais rien de plus nébuleux que ce théâtre-là, rien, surtout, de moins réaliste.

Quant aux dimensions de l'histoire, il me semble qu'elles méritent d'être mesurées d'un point de vue un tout petit peu moins mesquin, moins outrageusement tendancieux, moins puérilement simplificateur.

(Nouvelle Revue de Lausanne, 11 mai 1962.)

« Une création (en français) au Théâtre de Lausanne.
Sainte Jeanne des abattoirs de Brecht »

(Jean Manégat)

« Lausanne et son Théâtre municipal ont donné un éclat particulier à cette création. D'où une première équivoque: le choix d'une œuvre de Brecht reflète-t-il une position politique prise par les promoteurs de ce spectacle ? Car Brecht, tout dramaturge et poète qu'il soit, fut communiste militant et sa *Sainte Jeanne,* si elle ne vise pas à l'apologie d'une société marxiste-léniniste, est une charge, sur un ton épique, contre la société occidentale et capitaliste. La charge est d'ailleurs si exagérée que le spectateur ne saurait s'y laisser prendre. Une deuxième équivoque repose sur le fait que l'œuvre date. Elle fut écrite en 1929-30, lors de la grande crise économique mondiale. Elle fut jouée pour la première fois, dans une version abrégée, à la radio de Berlin en 1932. Puis il faut attendre 1959 pour qu'elle soit rejouée à Hambourg. Ce long intervalle peut faire penser que la pièce était jugée ou inactuelle ou que, malgré ses beautés (qui ont touché notre collaborateur, comme il le dit ci-dessous), elle est bâtie sur un canevas artificiel, mettant en images d'Epinal le phénomène des abattoirs de Chicago. Duhamel l'avait d'ailleurs également fait à l'époque dans ses *Scènes de la vie future.* Dès lors, on peut se demander si la création en français de *Sainte Jeanne* s'imposait absolument. »

Rédaction

Voici une œuvre d'une grande beauté. Mais il aurait fallu pour que nous puissions en parler en connaissance de cause, ou que nous l'ayons vue deux fois ou que nous l'ayons lue et relue, d'autant plus — et c'est là notre première réserve — que la plupart des interprètes articulaient bien mal et nous ont laissé perdre mardi soir, la moitié d'un texte dont il aurait fallu que rien ne nous échappât. D'autre part — et c'est là sans doute un élément secondaire — nous ne pouvons guère suivre l'action réduite aux faits, car cette action repose sur les fluctuations et les vicissitudes de ce « marché de la viande » dont le rôle semble si important à Chicago et dont la technique nous est, bien entendu, tout à fait étrangère; ce marché dont les cours successifs enrichissent ou ruinent les magnats de l'affaire et provoquent, quand ils s'écroulent, des licenciements qui jettent à la rue les humbles, les travailleurs du bétail, dont se soucient peu les puissants quand il s'agit pour eux de triompher ou de ruiner leurs rivaux.

[...]

Abandonnée de tous, Jeanne à son tour traîne aux abattoirs une vie misérable; elle fait en vain des concessions de tous les côtés, puis en éprouve des remords et meurt de faim, de froid, d'insomnie. Alors seulement on reconnaît sa valeur et on la canonise. Elle retrouve la force de lancer enfin son vrai et définitif message : « Où règne la violence, il n'y a que la violence à employer; pour aider l'homme, il faut l'homme. »

Ce qu'il y a de plus rare dans l'œuvre — écrite dans la note de poésie très personnelle de Brecht — c'est son absolue impartialité. Connaissant l'étendue de la complexité humaine, il fait s'emmêler à tel point, en chacun de ses personnages, des traits presque en contradiction les uns avec les autres qu'ils forment comme un nœud inextricable, et qu'il est impossible de conclure en leur faveur ou à leur détriment.

L'œuvre eût gagné à avoir été mise en scène avec plus de soin et de fini, et à avoir trouvé des interprètes plus au point que la plupart. Pourtant M. Paul Pasquier a joué Mauler avec intelligence et sensibilité et M. Marcel Imhoff, son acolyte Sliff avec finesse. Quant à Mme Leyla Aubert (Jeanne Dark) — on voit l'évidente analogie — on ne peut lui reprocher une rudesse de ton qui convient à cette réaliste fille du peuple. Mais sans qu'elle ait donné d'ostensibles signes de sainteté, il eût tout de même fallu qu'on l'eût sentie plus nimbée d'idéalisme, qu'elle eût tranché davantage sur les autres personnages. Vers la fin, cependant, elle ne nous a rien laissé perdre d'un si beau texte.

(*Feuille d'Avis de Neuchâtel,* 12 mai 1962.)

« Au Théâtre municipal de Lausanne. *Sainte-Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht »

(Géo-H. Blanc)

Après toutes sortes de difficultés et contre vents et marées, le Théâtre municipal a enfin pu présenter, en création, la version française de *Sainte-Jeanne des abattoirs,* dans une mise en scène de notre compatriote Beno Besson, fixé actuellement à Berlin et qui fut le collaborateur direct de Brecht.

[...]

Il faut donc louer sans réserves la mise en scène et accorder une mention plus qu'honorable à l'interprétation, même si certains comédiens ne font pas tout à fait « le poids ».

[...]

Nous n'allons pas ici ajouter aux gloses que suscite la personnalité et l'œuvre de Brecht, auteur de « gauche ». Nous n'allons pas, non plus, poser la question de l'actualité de *Sainte-Jeanne des abattoirs,* qui agite entre autres le problème de l'exploitation de l'ouvrier et du prolétaire. Mais en passant, nous remarquerons que certains événements se passant de nos jours en Espagne semblent bien démontrer que cette question reste ouverte, et d'une façon assez brûlante !

Non, quoi qu'en disent ses détracteurs et ses partisans, le théâtre de Brecht, y compris cette *Sainte-Jeanne,* me semble se diriger vers des horizons plus larges, agiter des questions d'ordre plus général. Et je ne vois pas en quoi *Sainte-Jeanne des abattoirs* serait plus marquée par une époque que, par exemple, l'*Opéra de Quat'Sous* du même auteur.

[...]

Tel est l'argument de *Sainte-Jeanne des abattoirs.* J'avoue ne pas avoir été absolument séduit par cette démonstration somme toute assez simpliste. Il n'en reste pas moins que, sans aller chercher dans Brecht une sorte d'évangile théâtral, il vaut amplement la peine d'aller voir un spectacle de cette importance, donné en création, répétons-le, et qui peut susciter d'intéressantes et même passionnantes comparaisons. Il sera repris au cours des semaines à venir.

(*Le Peuple,* 15 mai 1962.)

« En marge d'une pièce discutée »

(Henri-Charles Tauxe)

Il ne s'agit pas d'entonner le saint cantique du « brechtisme » et de faire de l'auteur de *Mère Courage* le grand prêtre d'une chapelle d'initiés chargés de veiller avec une ferveur de nouveaux convertis sur le « dépôt sacré ». Rien ne serait plus contraire au sens profond de l'œuvre d'un homme qui s'est toujours refusé aux systèmes, aux attitudes toutes faites, à tout ce qui, dans la vie intellectuelle, favorise le produit de série au détriment de l'entreprise créatrice. S'il s'est trouvé quelques penseurs de bazar pour se gargariser sottement des théories formulées par Brecht concernant le « théâtre épique », ce n'est tout de même pas une raison pour rejeter en bloc une œuvre qui s'est toujours voulue ouverte, au sens où Bergson parlait d'une « philosophie ouverte » comprise comme système de pensée en constant devenir.

[...] Une première question est soulevée par le contenu de la pièce, par la situation historique à laquelle Brecht se réfère: la crise de la société capitaliste des années 1929-30 à Chicago, en particulier. Les ouvriers sont en grève, les usines sont fermées, les grands fabricants s'égorgent, les prix montent, descendent, c'est la crise dans toute sa splendeur. Comment Brecht va-t-il utiliser ces matériaux ? Une erreur d'interprétation courante ne voit dans *Sainte Jeanne* qu'un documentaire, une manière de pamphlet portant sur l'état social d'une ville américaine lors de la fameuse crise de 1930. La critique adressée à Brecht alors est la suivante: la situation évoquée dans *Sainte Jeanne* est depuis longtemps dépassée par l'évolution du capitalisme, danc la pièce ne représente plus aucun intérêt. D'autre part, objecte-t-on, les situations sont trop schématiques pour être vraisemblables, ce qui permet d'accuser Brecht d'« infantilisme », ce dernier terme étant devenu la tarte à la crème des détracteurs de Brecht.

Ces objections présentent le défaut commun de confondre une pièce de théâtre avec un témoignage historique. [...] Admettons que la société capitaliste n'est plus ce qu'elle était il y a trente ans. Et après ? Le but d'une pièce de théâtre n'a jamais été de remplacer le travail de l'historien mais d'exprimer par des techniques propres à l'art dramatique une certaine conception de l'homme.

Brecht part de la crise du capitalisme américain parce que la situation du Chicago des années trente le touche directement et lui paraît *exemplaire* d'un type de situation historique dont le mouvement interne symbolise, à ses yeux, certains aspects essentiels de la condition de l'homme moderne depuis la révolution machiniste. On reproche à Brecht de schématiser, de simplifier... Comme si toute œuvre d'art n'impliquait pas une stylisation ! [...]

Brecht ramène l'apparence de ses personnages à quelques traits saillants; son intention n'est pas, en effet, de montrer des « copies conformes » mais de dévoiler des rapports humains. On s'est scandalisé parce que Mauler a des allures de gangster de série noire. Encore faut-il se donner la peine de comprendre: les gros cigares du roi de la viande, ses allures de « casseur », son manteau à col de fourrure représentent autant de *signes* à travers lesquels Brecht concrétise la situation de Mauler comme oppresseur. L'important, ce n'est pas « Mauler en soi », mais bien « Mauler-dans-le-monde », Mauler à la bourse, Mauler avec Jeanne Dark, Maupler avec Slift, son mauvais génie, Mauler considéré comme agent d'un mouvement historique caractérisé par la déshumanisation de l'homme. Mauler ne signifie rien par lui-même, sa vérité n'apparaît qu'à travers autrui, à travers son insertion dans le dynamisme social. La stylisation de Mauler confine à la cari-

cature parce que, précisément, son individualité, ses « traits de caractère », sont absolument sans importance; dans l'univers de Brecht, la personne ne se fait qu'étant faite par les autres selon le mode de l'aliénation.

Les scrupules de Mauler, ses délicatesses de donzelle farouche, ses accès de mysticisme, ses contradictions ne sont pas les effets d'une « nature » mytérieusement logée en lui. Le roi du corned-beef se présente à la fois comme un sinistre margoulin et une âme sensible pour la bonne raison qu'il vit dans une société où les idéologies ne servent qu'à alimenter les mécanismes secrets grâce auxquels des esprits délicats supportent leurs crimes. Sous ce rapport, la fin de la pièce, un chef-d'œuvre d'humour et de relief scénique, est particulièrement révélatrice: les prêcheurs, les trafiquants, tous d'accord pour se cautionner réciproquement et escamoter la terrible découverte de Jeanne: pour aider l'homme, il n'y a que l'homme.

Il faudrait encore analyser dans le détail les techniques auxquelles Brecht recourt pour rendre palpables les intentions de son « théâtre épique ». Arrêtons-nous aux scènes de la bourse: Brecht les traite avec une ampleur et une vigueur qui rappellent les dimensions du drame shakespearien, dont d'ailleurs Brecht s'est inspiré sur plus d'un point.

[...]

S'il fallait rattacher l'œuvre de Brecht à l'une des grandes traditions de l'art dramatique européen, c'est au théâtre baroque que je penserais.

[...]

C'est également un « théâtre du monde » que nous propose Brecht. Avec cette différence qu'à notre époque les archanges sont devenus des courtiers, le droit divin s'exprimant à travers les décisions de Wall Street. On pourrait d'ailleurs écrire une autre *Sainte Jeanne* en remplaçant le christianisme par le communisme, Mauler par Staline, Wall Street par le Praesidium du Soviet suprême, les coups de bourse par certaines purges de fameuse mémoire, Jeanne Dark par une fille de Kiev, le corned-beef par le caviar, et obtenir une autre fable, fort édifiante, traitant de ce que Marx dévoilait comme l'oppression de l'homme par l'homme. Tant il est vrai que les deux grandes idéologies de notre temps se sont transformées en scholastiques tout juste encore bonnes à cautionner sous une forme plus ou moins subtile la liquidation de la liberté humaine.

Que les doctrinaires de tous bords et de toutes couleurs ne pardonnent pas à Brecht d'avoir eu le mauvais esprit de montrer le dessous des cartes, voilà qui n'est guère étonnant. Mais je pense qu'une pièce comme *Sainte Jeanne* est bien plus importante et tonifiante pour nos consciences d'Occidentaux que toutes les fariboles idéalistes dont nous sommes trop souvent abreuvés et qui n'ont jamais servi qu'à fabriquer des alibis spirituels pour les rêveurs et les assassins.

(*Feuille d'Avis de Lausanne,* 21 mai 1962.)

« *Sainte Jeanne des abattoirs* ou politique d'abord »

(Rodo Mahert)

Depuis longtemps promis, dans le fracas des trompettes de la renommée, le grand jour est donc arrivé; laborieusement, mais enfin cette sainte, menant le bon combat dans les abattoirs, a réussi à faire le voyage de Berlin (Est) à Lausanne, et la bataille qui faillit ruiner la croisade n'aura fait que la retarder. En l'évoquant ici, il y a peu, je signalais que c'était du Brecht inédit en français, bien qu'assez ancien — et cela se sent — qu'on nous mijotait et où le virus politique devait survivre puisque ces images d'Epinal, naïves, forcément, mais parfois adroitement agencées, ne furent projetées qu'il y a trois ans sur des plateaux allemands, l'auteur étant mort depuis longtemps.

Avec ou sans entrecôte, remarquais-je dans mes premiers propos, la Pucelle fut un fréquent sujet de méditation pour Brecht, qui lui consacra trois pièces en tout cas, dont l'âprement et longuement revendicatrice venant de s'installer parmi eux.

[...]

Je reviendrai tout à l'heure sur l'aspect politique et social de ces violentes convulsions, sur leur aspect théâtral tout de même aussi, mais allons d'abord au bout du cas Jeanne d'Arc, si important donc chez Brecht.

Au-delà du nom de l'héroïne, significatif à en éblouir, il y a sa vocation, sa démarche, son sacrifice; il y a même le tour exalté des propos pour faire songer au modèle.

L'humble villageoise lorraine se précipitait vers le roi afin que fût sauf le pays. Pareillement, l'Américaine court chez S. M. Mauler Ier pour qu'Elle daigne arracher le peuple à son calvaire. Finalement, et involontairement, les deux filles fortifient le pouvoir des grands, sans ristourne pour les petits. Cela fait que chaque Jeanne est condamnée par son Eglise, s'emparant ensuite de la dépouille pour en tisser légende, avec collecte à la sortie.

Au demeurant, l'héroïne de Bertolt Brecht a très peu les pieds sur terre. Le personnage n'en est pas moins vrai et attachant, dans l'esprit d'impérieuse et maladroite charité qui le consume, et la progression croissante allant vers la mort est remarquablement marquée.

[...]

D'une Jeanne à l'autre, Bertolt Brecht a abaissé, si l'on veut, le niveau du débat, ou plutôt, il l'a ramené à l'altitude d'une époque tourmentée plus que les précédentes pour la question sociale et la faisant passer bien avant le souci religieux.

Le communiste ayant saisi le dramaturge, l'homme du Berliner Ensemble prononce, avec *Sainte Jeanne des abattoirs,* un réquisitoire de plus contre le capitalisme, subsidiairement contre le christianisme, pour faire éclater finalement que la classe ouvrière ne saurait trouver de salut que dans la révolte. A noter que, préalablement — et c'est un fort et heureux trait, après les caractères bien dessinés des protagonistes — Brecht exhibe quelques ouvriers lâches, avilis, chapardeurs, servant plus ou moins consciemment l'oppresseur: mais, justement, c'est pour nous bien faire voir jusqu'où l'oppression a conduit ces malheureux et que le patron est coupable de la déchéance du prolétaire.

L'art, ici, est donc à la remorque de la politique, et c'est plus flagrant, apparemment, que dans aucune autre pièce de Bertolt Brecht.

Mais il faut se souvenir que *Sainte Jeanne des abattoirs* a trente ans au moins de bouteille, ce qui ne lui a, d'ailleurs, rien fait gagner: au contraire. L'ouvrage fut écrit dans le tumulte et l'angoisse d'une grande crise économique mondiale. Il s'en ressent terriblement, alors que guérison est intervenue depuis des lunes et des lunes sur la machine ronde. Du prêche forcené de Brecht on ne retient plus que les exagérations, à ce point soutenues qu'elles en deviennent harassantes. J'en prends caution chez mon bon confrère Samuel Chevalier, suspect moins que personne d'être un suppôt du capitalisme: le chroniqueur dramatique de *La Revue* lausannoise craignit le premier, en effet, que l'ennui ne fût un des produits des abattoirs.

C'est que, qu'on le veuille ou non, nous sommes de retour, avec Brecht, à la fameuse pièce à thèse unanimement réprouvée avant l'avènement du Berliner Ensemble, dont Piscator fut le prophète. Le talent de l'auteur, son habileté ne sauraient être contestées, mais le spectateur, comme tel, est constamment gêné aux entournures par les sollicitations dogmatiques et trop faciles du tribun. Je viens d'avancer « pièce à thèse »; plus haut, je disais « images d'Epinal ». On pourrait ajouter complainte encore et mélo surtout. Précisons que, hors la grosse, l'encombrante hypothèque politique, l'ingénieux amalgame est souvent réussi, un peu moins, peut-être, dans *Sainte Jeanne des abattoirs* que dans les pièces qui vinrent ensuite. Le découpage de l'affaire de Chicago est extrêmement inégal, en effet. Dans la première partie surtout, l'action est abusivement morcelée, et, très brèves, les séquences se multiplient pour le plaisir — lequel ? Le cinéma fait beaucoup mieux que ça, tout de même ! Quant aux grands écriteaux nous instruisant d'avance, à chaque coup, sur ce qui va se passer, ils n'améliorent rien; on se croit renvoyé à l'école, ce qui n'est pas très encourageant.

Il entre pourtant d'autres choses dans une pièce de Brecht, que les ingrédients que j'ai rappelés.

Ainsi a-t-on pu déceler du chœur antique dans le cheminement et dans la mélopée des miséreux de Chicago, où les potentats du désossé ont parfois le langage royal. L'affreux Mauler hurle: « Mon chapeau pour 100 dollars ! » tout comme certain Richard III clamait: « Mon royaume pour un cheval ! » Et c'est du même « businessman »: « Etre ou ne pas être, voilà l'enjeu » qui rappelle bien quelque chose.

Allons plus haut, et c'est traces de la Bible qu'on découvrira. Il y a déjà eu des marchands expulsés du temple. Et il y a de nouveau l'encombrant Mauler, gémissant: « J'ai chargé sur mes épaules toute la viande du monde. » D'autres citations pourraient s'aligner, attestant que Brecht, qui ne s'en cachait d'ailleurs pas, était sous le coup du Livre bien qu'il ait jeté la religion par-dessus les tréteaux.

Concluons: Bertolt Brecht, chez qui le dramaturge et le metteur en scène ne font qu'un, pour qui, par conséquent, musique, bruits et éclairages comptent autant que le texte, est un poète et plus encore un partisan strictement limité par les événements que nous vivons. Que change la face du monde et cette sorte de théâtre polémique tombera en désuétude. C'est l'inévitable rançon, et *Sainte Jeanne des abattoirs* commence d'en témoigner, d'un répertoire exclusivement et subjectivement attaché au moment.

[..]

(*Tribune de Genève,* 24 mai 1962.)

II

Liste des représentations de Brecht en Suisse romande
(à l'exception de celles données par des troupes françaises invitées)

Octobre 1959	*Les Horaces et les Curiaces* Collège de Nyon
Février 1961	*Tambours dans la nuit* Université de Neuchâtel - Lecture publique Marcel Tassinot et cinq comédiens du TPR
1er mai 1961	*L'Exception et la Règle* Genève, Théâtre de Carouge - Lecture publique Marchand: Philippe Mentha; Guide: Maurice Aufair; Kuli: François Simon
Octobre 1961	*Celui qui dit oui, Celui qui dit non* Collège de Payerne - Animation: Daniel Frey
8 mai 1962	*Sainte Jeanne des abattoirs* Lausanne, Théâtre municipal M: Benno Besson - D: Jean Monod Jeanne: Leyla Aubert; Mauler: Paul Pasquier; Cridle: Paul-Henri Wild; Slift: Marcel Imhof
30 décembre 1963	*L'Exception et la Règle* Lausanne, Faux-Nez M: Alain Knapp - D: Bernard Oesch Marchand: José Descombes; Kuli: Lova Golovtchiner; Guide: Bernard André; Aubergiste: Roger Cunéo
11 février 1964	*Grand'Peur et Misères du IIIe Reich* Genève, Atelier Don Sapristi M: François Rochaix - D: Gérald Ducimetière (Tournées en Suisse romande)
3 décembre 1964	*Le brave soldat Schweyk* Genève, Théâtre de Carouge M: François Simon - D: Jean-Marc Stehlé Schweyk: Philippe Mentha; Anna Kopecka: Tatiana Moukhine; Baloun: Georges Wod
10 novembre 1965	*La Noce chez les petits-bourgeois* Lausanne, Faux-Nez M: Alain Knapp - D: Jean Bosserdet Fiancée: Martine Paschoud; Fiancé: Michel Eggel
14 décembre 1965	*Maître Puntila et son valet Matti* Genève, Théâtre de Carouge M: François Simon - D: Michel Braun Puntila: Jean Vigny; Matti: Michel Cassagne; Eva: Lise Ramu; Attaché: Claude Para (Tournée à Lausanne)

8 mars 1966	*Les Fusils de la Mère Carrar* Lausanne, Faux-Nez M: Alain Knapp - D: Jean Bosserdet Carrar: Liliane Aubert; José: Jacques Gardel; Pedro: José Descombes
11 octobre 1967	*La Vie de Galilée* Genève, Grand Théâtre Lausanne, Théâtre municipal M: Charles Apothéloz, Alain Knapp - D: Jean Bosserdet Galileo: William Jacques; Virginia: Leyla Aubert; Ludovico: Martin Roy; Barberini: Marcel Imhoff; Sagredo: Maurice Aufair; Federzoni: Michel Cassagne; Andrea Sarti: André Piguet/François Rochaix
15 février 1968	*Homme pour Homme* La Chaux-de-Fonds, TPR M: Charles Joris - D: Benedikt Salvisberg Galy Gay: Roger Jendly; Uria: Guy Touraille; Polly: Alain Rothstein; Jesse: Gérard Despierre; Jeraiah: Jean-René Glayre; Fairchild: Gilbert Costa; Begbick: Michèle Gleizer (Tournées en Suisse romande)
9 avril 1969	*Dialogue d'exilés* Genève, Théâtre de Carouge M: Guillaume Chenevière - D: René Probst Kalle: Maurice Aufair; Ziffel: Georges Wod (Tournée à Lausanne)
21 octobre 1969	*Dansen. Combien coûte le fer ?* Lausanne, Faux-Nez M: Raymond Braun - D: Benedikt Salvisberg Svendson: Jacques Michel; Kunde: Gilbert Divorne; Britt: André Schmidt; Tschek: Claudine Berthet; Dansen: Gilbert Divorne
22 octobre 1969	*Dans la jungle des villes* Genève, Théâtre de l'Atelier M: François Rochaix - D: Jean-Claude Maret Shlink: Marcel Imhoff; Garga: François Germond; Jane Larry: Claire Dominique; Skinny: Jacques Denis; Colly Couch: Dominique Catton; Marie Garga: Laurence Montandon; John Garga: Michel Viala
23 janvier 1970 (Première ?)	*Les Horaces et les Curiaces* Lausanne, Troupe théâtrale de l'Ecole Normale M: Bertrand Lipp - D: Gilbert Brodard
19 mars 1970	*Les Fusils de la Mère Carrar* Bienne, Gymnase de langue française M: Claude Merazzini - D: Mad. Merazi

10 octobre 1970	*L'Opéra de quat'sous* Genève, L'Echo de Vernier M: René Habib Macheath: Claude Goy; Peachum: Albert Morard; Mrs Peachum: Anne-Marie Tochon; Polly: Francine Gobet; Jenny: Andrée Thomas
13 novembre 1970	*L'Exception et la Règle* Neuchâtel, TPN M: André Oppel - D: Jean Bosserdet Marchand: Daniel Coste; Kuli: Alain Bauder
10 décembre 1970	*Les Horaces et les Curiaces* Suisse romande, puis Lausanne, Théâtre de Vidy M: Roger Cuneo - D: Johanna Rittmeyer
20 juin 1972	*Baal* Genève, Théâtre de l'Atelier M: François Rochaix - D: Jean-Claude Maret Baal: Roger Jendly; Ekart: Michel Cassagne/Armen Godel; Sophie: Nicole Zufferey (Tournée à Lausanne)
14 octobre 1975	*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* Genève, Grand Théâtre M: Jean-Claude Riber - D: Josef Svoboda Dir. mus.: Siegfried Köhler Begbick: Martha Mödl
13 janvier 1976	*Mère Courage et ses enfants* Genève, Théâtre de Carouge M: François Rochaix - D: Jean-Claude Maret Mère Courage: Magali Noël; Catherine: Catherine Sümi; Cuisinier: Jean Vigny; Aumônier: Armen Godel; Yvette: Laurence Montandon (Tournée à Lausanne)
26 octobre 1976	*La Résistible Ascension d'Arturo Ui* Genève, Théâtre de Carouge M: François Rochaix; D: Jean-Claude Maret Arturo Ui: Jean-Luc Bidault; Roma: Armand Abplanalp; Gori: Catherine Sümi; Gobbola: Armen Godel; Hindsborough: Claude Para; Betty Dollfoot: Danielle Devillers (Tournée à Lausanne)

E. V.