Document généré le 23 avr. 2024 18:59

Jeu
Revue de théâtre

Jeanne Dark
Le théâtre ou comment se sentir concerné

Louise Vigeant

Numéro 74, 1995

Mise en scène

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28171ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vigeant, L. (1995). *Jeanne Dark* : le théâtre ou comment se sentir concerné. *Jeu*, (74), 43–52.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

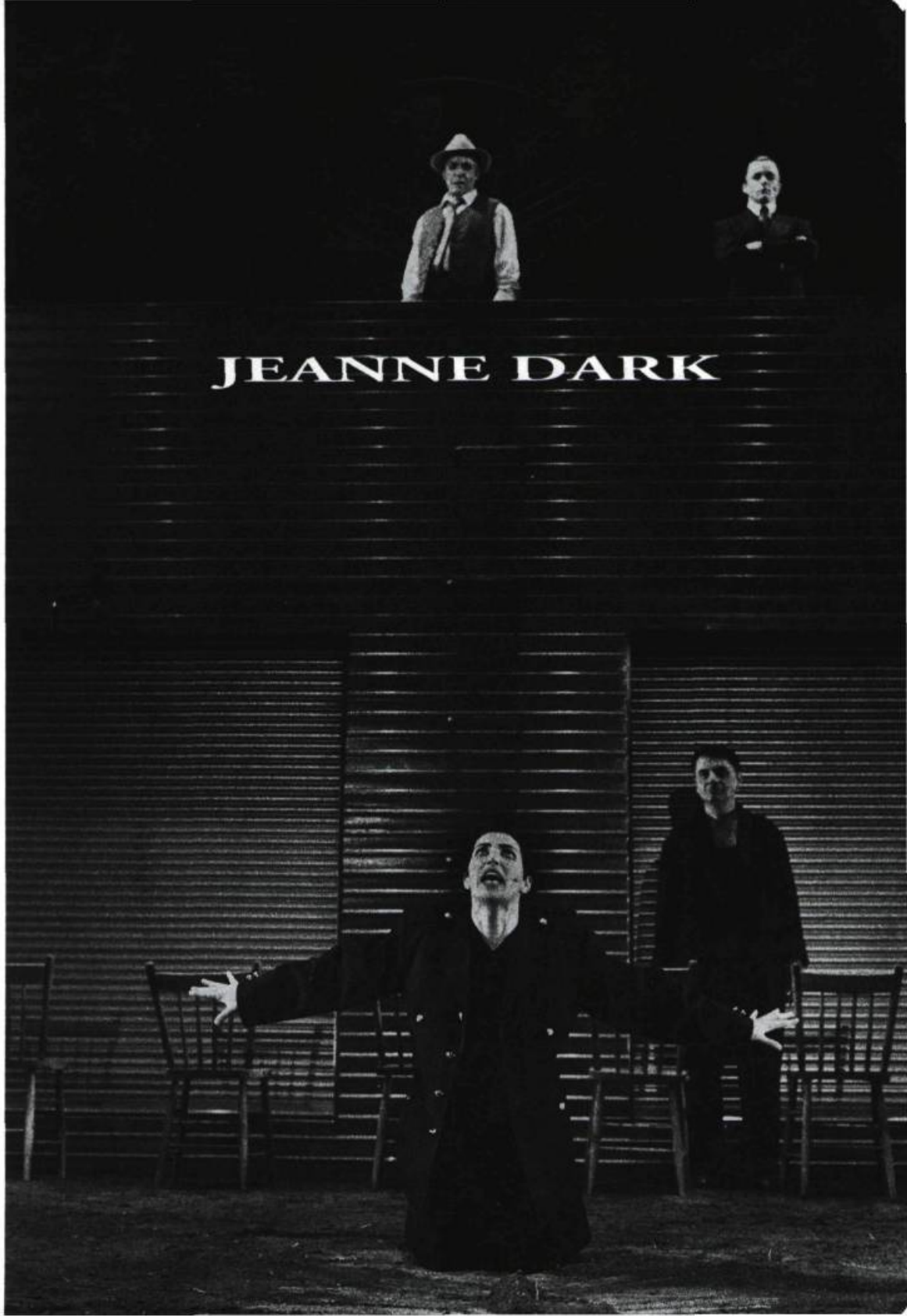

Photo : Yves Renaud.

Louise Vigeant

Jeanne Dark

Le théâtre ou comment se sentir concerné

Texte de Bertolt Brecht ; traduction : Pierre Voyer. Mise en scène : Lorraine Pintal ; scénographie : Danièle Lévesque ; éclairages : Guy Simard ; musique : Pierre Moreau ; costumes : François Barbeau ; chorégraphies : Ginette Laurin. Avec Catherine Sénart (Jeanne Dark), Jacques Godin (Pierpont Mauler), Sylvio Archambault (Cridle), Marc Béland (Slift), France Castel (Martha), Michel Comeau (chef du chœur des ouvriers), Daniel Dō (le journaliste), Daniel Gadouas (Meyers), Claude Prégent (Graham), Sophie Prégent (Mme Luckerniddle), Geneviève Bilodeau, Nicolas Canuel, Normand Carrière, Nathaly Charrette, Isabelle De Bois, Paul Doucet, François Godin, François L'Espérance, Sylvain Scott et Francis Vachon (membres du chœur). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 15 novembre au 10 décembre 1994.

C'est rarement sur un coup de tête qu'un metteur en scène décide de monter une pièce de Bertolt Brecht. L'auteur est réputé difficile : les textes sont longs, les propos souvent sérieux, voire graves ; d'aucuns diront que le « message » à connotation politique est dépassé — comment, en effet, peut-on soutenir encore que le communisme va libérer l'homme de l'exploitation capitaliste ? ou qu'il faut répondre à la violence par la violence ? Pourtant, assez régulièrement[1], des metteurs en scène y reviennent, et non des moindres. Quand Lorraine Pintal, la directrice artistique de l'un de nos plus importants théâtres, le Théâtre du Nouveau Monde, met à l'affiche et monte une pièce de l'auteur allemand, force nous est de reconnaître que le penseur attire encore les artistes en quête de discours dérangeants. Les spectateurs devraient alors avoir le courage d'être au rendez-vous, même si cela leur demande de bouleverser quelques habitudes contractées à la réception de spectacles, disons, plus accessibles. Une chose est certaine : convoquer Bertolt Brecht au Québec implique que l'on s'interroge sur la dimension politique de la pratique théâtrale et, par ricochet, de notre dramaturgie. Y a-t-il sur nos scènes un théâtre critique, avec une mission *civique* ?

Parue en 1932, *Sainte Jeanne des abattoirs* raconte l'aventure d'une très jeune fille qui, après s'être enrôlée, pour venir en aide aux opprimés, dans une sorte d'Armée du Salut, les Chapeaux noirs, se rend compte que la charité chrétienne ne suffit pas pour contrer la pauvreté. Brecht l'a appelée Jeanne Dark, évoquant ainsi le mythe de la Pucelle d'Orléans, symbole de lutte et de résistance, qu'il placera dans le monde capitaliste du

1. En un an, le public aura pu voir au moins trois pièces de Brecht. Outre ce *Jeanne Dark*, la Nouvelle Compagnie Théâtrale proposait un *Don Juan*, d'après Molière, monté par Michel Belletante, alors qu'au Trident, à Québec, Serge Denoncourt a mis au programme de la saison 1994-1995 *le Cercle de craie caucasien*.

« [...] le décor pouvait faire allusion à l'industrie, voire à la ville venteuse de Chicago avec ses immenses ventilateurs [...] » Jacques Godin (Pierpont Mauler) et Marc Béland (Slift). Photo : Yves Renaud.

Chicago des années trente. Ce nom annonce déjà l'échec de son héroïne, qui se rapproche alors de la version romantique du mythique *Faust*, aux aspirations aussi nobles que démesurées. Ébranlée par cette découverte que la bonté ne suffit pas pour sauver les êtres, Jeanne Dark tente de faire fléchir le magnat du cartel de la viande, Pierpont Mauler, en lui démontrant qu'il est responsable de la misère de ses ouvriers et en exigeant de lui qu'il fournisse du travail aux chômeurs. Elle s'illusionne en misant sur la *compréhension* du patron ; c'est faire fi des fondements mêmes du système auquel elle s'attaque — ou les ignorer. Sa tentative échouera d'ailleurs ; la « loi du marché », comme tout le monde le sait, étant ce qu'elle est, Pierpont Mauler ne s'occupera que du cours de la bourse. Cependant, Jeanne sera incapable d'assumer complètement sa tardive prise de conscience, qui aurait dû se manifester par un appui concret à la cause des travailleurs qui organisaient une grève. Elle refusera de participer à tout acte de violence et mourra dans la rue, abandonnée de tous, déchirée par les remords de ne pas avoir été entendue des puissants et de n'avoir pu aider les travailleurs, auxquels elle a même nui en dernière instance. Ironiquement, ce sont les patrons qui la « canoniseront » en vantant son désintéressement humaniste ! La récupération est une arme bien efficace pour les hommes de pouvoir, qui « éprouvent une vive aversion contre les grands changements », comme l'écrivait Brecht dans une texte judicieusement intitulé « Cinq difficultés pour écrire la vérité [2] ».

Comment une telle histoire peut-elle être racontée aujourd'hui ? Comment sera-t-elle perçue, comprise par le public contemporain ? Quel « message » (qu'on aime ou non le mot) porte-t-elle *pour nous* ?

2. Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, Paris, l'Arche, 1970, p. 27.

Au point de départ, comme devant tout texte le moindrement daté, le metteur en scène est confronté au choix d'historiciser ou non la pièce : soit l'ancrer clairement dans l'époque qu'elle décrit — et qui est aussi, dans ce cas-ci, celle de son écriture —, la crise économique des années trente, et bien faire saisir en quoi les idées et les discours sont issus d'une société précise[3] ; soit l'extraire de son contexte. Dans le premier cas, cela équivaut à considérer l'œuvre comme un témoignage sur cette époque, et l'on court le risque, si l'on ne parvient pas à relativiser le contenu — c'est-à-dire, selon *le Petit Robert*, à le « considérer par rapport à quelque chose d'analogue » qui se produirait aujourd'hui —, que le spectateur reparte avec le sentiment d'avoir aperçu une réalité tout à fait révolue. Si la situation est malheureuse, il n'en sera que plus soulagé. Dans l'autre cas, on mise sur le fait que ses thèmes sont suffisamment universels pour être vus comme actuels. Qu'en est-il ici ?

Puisque les conditions de travail ne sont plus ce qu'elles étaient durant la Crise, l'image que présente la pièce des bons ouvriers exploités par les méchants patrons paraît trop manichéenne pour qu'on l'agrée. Il est indéniable aussi que l'appel à la solidarité prolétarienne résonne de manière singulièrement étrange depuis le démantèlement du bloc communiste, et surtout depuis que l'on connaît les excès auxquels a abouti une idéologie politique pourtant généreuse au point de départ. Cette histoire des années trente paraît ainsi à la fois trop loin et trop proche pour qu'on choisisse de la représenter d'une manière vraisemblable. Aussi faut-il faire porter l'attention sur d'autres dimensions de la pièce.

Lorraine Pintal a opté pour la demi-mesure sur ce plan ; si certains costumes des hommes d'affaires pouvaient faire référence aux années trente, ceux des travailleurs n'avaient pas le même réalisme ; le décor pouvait faire allusion à l'industrie, voire à la ville venteuse de Chicago avec ses immenses ventilateurs, bien que ce soit plus un souci métaphorique qu'illusionniste qui ait manifestement régi sa conception. Mais où sentait-on les pressions idéologiques de l'époque pour justifier le radicalisme des positions des personnages ?

Selon Brecht, la mise en scène doit s'orienter vers cette idée que le théâtre peut contribuer à faire voir non pas tant les détails de la misère quotidienne et ses manifestations concrètes — par le biais du naturalisme, par exemple — que les *attitudes* adoptées par les hommes dans certaines circonstances : idéalisme ou corruption, révolte ou magouille. D'où la recherche constante du dramaturge de fonder son théâtre sur une théorie renouvelée du jeu chargé de *montrer* les comportements sociaux des personnages. Il s'agit alors de poser un regard sur la *conduite* et les *mœurs* des hommes à travers l'Histoire, comme l'aurait dit à son époque Montaigne, car c'est de cela que l'on apprend, bien plus que de la mémorisation des faits bruts et des dates.

Ainsi la réalité dont il est question — la révolte des travailleurs affamés contre leurs employeurs — pourrait être considérée comme obsolète. Toutefois, personne ne peut

3. Par exemple, dans sa mise en scène de *Sainte Jeanne...* à Florence, en 1970, Strehler avait fait avancer les boursiers au pas de l'oie pour souligner la place qu'avaient jouée les capitalistes allemands dans l'ascension d'Hitler.

faire l'autruche — et les artistes au premier chef — devant la détérioration du tissu social, devant l'accroissement de la pauvreté et le taux élévé de chômage dû à la fermeture des nombreuses usines. Dans ce contexte, l'idée de Brecht selon laquelle le théâtre doit être « un instrument de changement » n'est certes pas désuète puisque, tout comme lui, « nous vivons dans un monde où il ne fait pas bon vivre, mais où, dans des conditions déterminées, grâce à des transformations précises, on pourrait vivre mieux[4] » Pour Brecht, le monde était transformable ; mais nous, croyons-nous qu'il le soit ? Son monde a été transformé (Brecht est revenu habiter l'Allemagne de l'Est après la guerre), mais le nôtre, qui ne peut adopter le même modèle, doit trouver ailleurs l'impulsion de son renouveau.

Lorraine Pintal a cru que le théâtre, son théâtre, pouvait constituer une sorte d'appel à la lucidité. Elle a cru qu'il était encore possible, sur une scène, de s'interroger à propos de concepts aussi fondamentaux que la justice et l'équité, et aussi de soulever la question de l'engagement social. Il semble que c'était là tout un défi — le spectacle n'ayant pas été l'un des plus grands succès du T.N.M. et ayant reçu un accueil critique plutôt sévère.

Fidèle à l'esprit sinon à la lettre

Il est une autre embûche que celle du discours politique lorsqu'on met en scène un texte de Brecht. Quand on a affaire à un auteur plus célèbre pour ses écrits théoriques que pour ses pièces, il faut trouver son originalité entre le respect des idées du dramaturge, qui ont marqué définitivement l'exercice de la mise en scène, et le calque servile. En effet, les propositions de Brecht ont connu un tel retentissement, elles sont aujourd'hui si bien assimilées qu'on ne peut les ignorer. Mais, paradoxalement, en les adoptant ne risque-t-on pas d'avoir l'air vieux jeu ? Par exemple, il est impossible de considérer comme des innovations des procédés tels la fragmentation de l'histoire, le jeu stylisé, le décor schématique, l'insertion de chants, l'intervention d'un narrateur — autant de propositions brechtiennes qui ont bouleversé le théâtre moderne. Brecht insistait, par ailleurs, pour dire qu'il fallait mener le combat pour transformer le monde en transformant le théâtre, et il a transformé sinon le monde du moins le théâtre. Mais aujourd'hui que faut-il faire pour être fidèle à cette idée « révolutionnaire » ?

Lorraine Pintal a bâti son spectacle en mettant à contribution une bonne connaissance à la fois de la scène et de l'histoire récente du théâtre, mais sans s'obliger à une remise en question profonde de ses moyens artistiques, qu'elle a au contraire assumés pleinement. Ainsi, elle a su éviter le piège de réduire le brechtisme à des procédés formels. C'est ce qui se serait produit, il me semble, si elle s'en était tenue au dépouillement brechtien, qui a donné naissance au mouvement du « théâtre pauvre », et qui aurait entraîné assurément la production dans une veine populiste, voire misérabiliste. Elle a situé l'action dans un décor simple, mais impressionnant sur le plan esthétique, consentant ainsi à l'effet spectaculaire du théâtre ; elle a bien fait chanter les *songs* brechtiens par des chœurs, mais sur une musique moderne, sans les accents populaires et jazzés de celle de Kurt Weill que l'on associe la plupart du temps aux spectacles brechtiens ; elle a engagé ses comédiens dans un jeu dont elle voulait qu'il « déstabilise » le personnage sans pour autant exiger le pur *gestus* brechtien. Et elle a coupé dans le texte, retranchant les plus

4. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome 1, Paris, l'Arche, 1963, 1972, p. 306-307.

lourds passages didactiques et ceux où les démonstrations s'avéraient nettement dépassées sur le plan de l'analyse économique.

Pour accentuer l'impression de morcellement de l'action, Pintal a fait jouer à Slift, un spéculateur proche conseiller de Pierpont Mauler, le rôle du narrateur qui s'adresse directement au public pour annoncer, par exemple, les différentes parties en les désignant comme trois « cabarets » : noir, bleu et rouge. Le premier, certainement à l'enseigne de l'univers sinistre des abattoirs, le second, « bleu comme le reflet de la lune sur les carcasses dégarnies des animaux[5] », le troisième, sous le signe du sang à la fois des bêtes, des hommes qui suent pour les abattre et de Jeanne Dark qui meurt à la fin. L'allusion au cabaret rappelait cette « institution » berlinoise des années vingt[6] qui a tant contribué à dénoncer le nazisme en proposant des spectacles satiriques. Cette présentation dotait l'ensemble d'une dimension parodique que les éclairages et les costumes — suivant la couleur du cabaret — ne faisaient qu'accentuer. Ainsi la fin baigne-t-elle dans une lumière rouge, alors que Slift et Martha, la dirigeante des Chapeaux noirs, sont habillés du rouge feu de cet *enfer* dans lequel va se terminer la vie de Jeanne. Le bûcher n'est pas loin...

C'est avec ce personnage de Slift que la metteure en scène a le plus donné dans l'esthétique épique. Elle en a fait le meneur de jeu : Slift désigne aux personnages les positions qu'ils doivent occuper dans l'espace et il leur donne la parole ; il informe des événements et toujours, même de la coulisse, il observe ce qui se passe. Ce jeu confirme non seulement l'ascendant que le groupe des bourgeois, auquel le personnage appartient, détient sur les travailleurs mais aussi la force du personnage dans son propre clan. En effet, Slift apparaît comme le manipulateur parfait, sans motivation autre que celle de son profit personnel. Il contrôle jusqu'à son patron, pour qui il joue le majordome — rappelons-nous cette scène mi-comique mi-pathétique de la cuisson du steak — non par respect et encore moins par servilité mais entièrement par intérêt. Il est certes le personnage qui se comporte le plus comme l'homme d'affaires incapable de *penser* en dehors du champ économique (est-ce dans ce jeu que Pintal a le plus « actualisé » la pièce ?). Son cynisme n'a d'égal que son mépris pour tous et chacun. Marc Béland jouait à la perfection ce personnage omniprésent et dictatorial, réussissant ce jeu distancié dont parle Brecht et qui est censé permettre au comédien de *montrer* le *rôle social* du personnage. Ses gestes calculés, rythmés, sa démarche étudiée, sa voix forte en faisaient un Slift froid, vif, madré.

De son côté, Jacques Godin a donné de Pierpont Mauler une image plus teintée de réalisme. Entier, presque dru, ce comédien est certes plus à l'aise dans un jeu fondé sur l'intuitif que sur l'ostentatoire. Sa performance avait des accents de vérité qui révélaient peut-être les contradictions internes de son personnage mais qui, par conséquent, en faisait un personnage de drame pouvant trouver des défenseurs parmi les spectateurs. Ce qui peut créer un malaise quand on sait que Brecht n'avait guère de sympathie pour les gens de son espèce. Peut-on croire à son trouble devant la souffrance ? Il serait alors

5. Lorraine Pintal dans « le mot de la direction artistique » du programme.
6. Leur portée ne passera pas inaperçue puisque, après que Hitler eut pris le pouvoir en 1932, son ministre Goebbels ne tarda pas à interdire les cabarets. On détruira les deux derniers au bulldozer en 1933.

Photo : Yves Renaud.

difficile de dénoncer son jeu qui ne repose que sur sa facilité à se donner bonne conscience. En fait, Mauler ne supporte pas de *voir* la misère ; il peut bien en être la cause, mais, tant que cela demeure une vision de l'esprit, il n'y prend garde. Celui que Brecht faisait appeler « le roi de la viande et philanthrope », Pierpont Mauler, est donc à l'image de ce qu'il incarne : un système qui renie ce qui le fait vivre. Tous les propos magnanimes que lui arrache Jeanne Dark se heurtent à la vérité des décisions qu'il prend dans la marche de ses affaires.

Ou cet écart de jeu entre les deux comédiens constitue une faille par laquelle l'identification au personnage de Mauler peut se manifester, et alors la lecture prend une certaine tangente qui laisse place à l'indulgence (n'est-ce pas une caractéristique de l'omniprésente rectitude politique ?) ; ou, au contraire, le contraste vient renforcer la duplicité de ce personnage, comme si étaient figurés les deux aspects du bourgeois, l'un laissant croire à une certaine sensibilité — n'était-ce pas que de la sensiblerie ? — l'autre incarnant l'intransigeance calculatrice de celui qui détient le pouvoir. On pourrait aussi voir dans le premier un survivant du XIXe siècle, qui connaît encore quelques accès de repentir, et dans le second le résultat de plusieurs décennies de capitalistes aguerris.

Slift ponctuait ses interventions de rafales de tambours ou de coups de cymbales, ce qui n'était pas sans accentuer la fonction régulatrice attribuée au personnage. Néanmoins, le souvenir le plus marquant pour le spectateur, sur le plan musical, restera à coup sûr le chant de l'ouvrier russe. La voix chaude de Michel Comeau, quand elle envahissait le plateau, conférait au spectacle une touche romantique qui, pour peu brechtienne qu'elle fût, n'en contribuait pas moins à entraîner une vague de sympathie pour les ouvriers. À la décharge de ce choix, on peut souligner que Brecht lui-même concevait très bien que

le spectateur puisse s'identifier aux plus faibles, par exemple à Jeanne Dark, puisque « cette figure parcourt tout un processus de connaissance[7] ». Par ailleurs, toute la musique de Pierre Moreau[8] permettait de rythmer les actions et soutenait très bien la stylisation minimale de la gestuelle. Quand les chœurs intervenaient, elle pouvait alors éclater en un mouvement d'ensemble qui faisait vibrer à l'unisson tout le groupe des travailleurs. Ginette Laurin a collaboré à la chorégraphie, qui visait aussi à montrer la cohésion du clan des opprimés et la monotonie de leur travail : gestes répétitifs, mimiques du labeur, démonstrations d'une force physique d'autant plus visible que les costumes de François Barbeau, pantalons et camisoles noirs, loin d'évoquer la pauvreté, montraient plutôt la robustesse de ces hommes. En somme, on a retenu l'image de la force de travail plutôt que celle de la pauvreté.

Les enjeux d'une mise en scène

Brecht disait qu'il faut de la ruse pour répandre la vérité. N'est-ce pas là une manière de définir le travail de la mise en scène ? Or la ruse était-elle ici de capter l'attention du public par des moyens parfaitement *spectaculaires*, soit un décor frappant et une musique enveloppante ? Ainsi attiré, le spectateur était-il plus alerte quand éclatait le discours revendicateur de Jeanne Dark ? Par le biais du théâtre, de l'artifice, aura-t-on ainsi réussi à lui faire voir les pièges des illusions dans lesquelles la même Jeanne Dark s'embourbe ?

La scénographie imposait aisément l'image écrasante de la machine industrielle : une haute structure de tôle grise et froide, dont le bas était troué de portes menant aux abattoirs et surplombé d'une longue mezzanine d'où les patrons dominaient les travailleurs qui se traînaient les pieds dans la poussière. Dans un tel décor, le jeu de Catherine Sénart, une comédienne jeune et frêle, ne pouvait que trahir le caractère dérisoire de l'entreprise de Jeanne Dark. Jeune et frêle, mais loin d'être effacée car son personnage est fonceur ; Jeanne Dark est crédule et maladroite, sûrement, mais animée d'une grande générosité. Ainsi s'opposaient les deux extrêmes de l'axe sur lequel cette mise en scène se déployait : l'équilibre et le déséquilibre, la stabilité et la précarité. Si l'on considère que le texte de Brecht présente comme antagonistes les deux mondes du patron et de l'ouvrier, cette symbolique est motivée ; toutefois, on peut lui reprocher de ne laisser que peu de place à une lecture plus subtile révélant des aspects sous-entendus qui pouvaient rejoindre le public actuel, comme la spirale de la compassion, l'imbrication toujours plus complexe des niveaux de décision et de production. Les gens sont plus enclins aujourd'hui à entendre parler de concertation entre patrons et ouvriers que d'affrontement.

L'ironie dans le jeu de mots pour former le nom de l'héroïne ne manque pas d'attirer l'attention sur les contradictions dans le personnage même de Jeanne. Celle qui était guidée par des voix sublimes et « éclairantes » est aveuglée par sa mission même et sera la première dupée, d'abord par les Chapeaux noirs, puis par Pierpont Mauler, avant d'être reniée par les ouvriers. Et elle sera incapable de désamorcer les effets des contradictions qu'elle rencontrera partout autour d'elle : chez Martha, la chef du mouvement charitable qui la bâillonne pour ne pas déplaire aux pourvoyeurs de fonds ; chez les patrons, qui font mine de compatir à la misère des pauvres ; et chez les ouvriers, dont certains sont prêts à mettre en péril la vie de l'un des leurs pour un avancement et

7. Bertolt Brecht, *Journal de travail*, Paris, l'Arche, 1976, p. 160.

8. Voir, dans ce numéro, l'article de Guylaine Massoutre ainsi que l'entretien que Pierre Moreau lui a accordé.

qui rient de son angélisme. Son aveuglement est inquiétant, car on pourrait croire que son sort est tracé par le destin. Or ce qui gêne, c'est que le public lie destin et fatalisme. À ce moment, on ne peut que ressortir pessimiste de la pièce. Si tel est le cas, l'objectif brechtien d'inviter à la conscientisation et à l'engagement social est compromis. Bernard Dort — qui a fait connaître Brecht au public francophone — disait de la pièce *Sainte Jeanne des abattoirs* qu'elle proposait « un théâtre à égale distance entre la tragédie et la satire[9] ». La dimension satirique est indispensable pour que survive l'esprit dénonciateur de la pièce, autant en ce qui concerne les procédés avec lesquels les patrons entretiennent leur bonne conscience qu'en ce qui a trait aux discours trompeurs de ceux qui se présentent comme les sauveurs du monde.

À la fin, Brecht laissait les spectateurs avec l'idée que les « illuminés » ne pourront jamais efficacement intervenir dans le monde et que seule la lutte politique et la révolte peuvent changer le système (comme on disait à l'époque) : « Nul recours que la force, où la force fait loi[10] ». En somme, nous revenons ici à la question posée au début de cet article, peut-on dire pareille chose aujourd'hui ? Brecht n'avait pas prévu le détournement de la cause des ouvriers, ni le totalitarisme. Pour nous, il ne reste qu'à braquer les projecteurs sur toutes les formes de manipulation, d'où qu'elles viennent, de gauche comme de droite, du haut comme du bas.

Peut-être est-ce là que la mise en scène de Lorraine Pintal n'a pas été assez percutante. Un jeu carrément plus grotesque — par exemple pour le personnage de Mauler — aurait évité la tentation, que l'on a pu percevoir chez plusieurs spectateurs, de s'attendrir sur lui ! Le choix d'utiliser des microphones pour altérer les voix et celui de grimper certains personnages sur des cothurnes contribuaient à une désincarnation psychologique des personnages. Le fait de placer dans la fosse d'orchestre un journaliste qui ponctuait l'action de nouvelles sur la crise du marché, tout autant qu'il soulignait le rôle des « grands frères » boursiers de New York, démontrait l'ampleur de la médiatisation actuelle de la réalité. Mais tout cela n'était sans doute pas assez pour donner à l'ensemble le ton acide qu'on aurait voulu lui voir.

La scène mi-comique mi-pathétique de la cuisson du steak. « [...] Slift apparaît comme le manipulateur parfait, sans motivation autre que celle de son profit personnel. » Jacques Godin (Pierpont Mauler) et Marc Béland (Slift). Photo : Yves Renaud.

Le propos et l'à-propos

Brecht, à son époque, voulait que les gens se rendent compte que la condition humaine est le résultat de décisions humaines, et non l'effet d'une bénédiction — ou d'une malédiction — de Dieu ; ainsi, s'il y avait des guerres, c'était que des hommes en avaient décidé ; s'il y avait des chômeurs, c'était que le capitalisme servait d'abord les

9. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 107.
10. Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*, Paris, l'Arche, 1974, p. 110.

intérêts des propriétaires d'usines, etc. Sans reprendre le flambeau de la lutte des classes (la complexité de la réalité actuelle interdit le simplisme), nous devons tout de même reconnaître que le matérialisme de Brecht recèle encore au moins une vérité, à savoir que la responsabilité de l'état du monde incombe aux gens qui exercent le pouvoir. Il n'est donc pas vain de reprendre ces discussions.

Un passage est particulièrement frappant dans le spectacle : quand Slift décide de montrer à Jeanne que les pauvres sont sans morale, comme il le dit, — la femme d'un ouvrier mort à l'usine va renoncer à une enquête en échange de trois semaines de repas à la cantine —, Jeanne va lui répliquer que « ce n'est pas l'immoralité des pauvres qu'[il lui a] montrée, mais la pauvreté des pauvres ». Cela m'a rappelé combien il est impératif de combattre maints clichés qui circulaient encore il n'y a pas très longtemps (aujourd'hui, cela devient de plus en plus gênant), alors qu'on entendait dire, par exemple, que les chômeurs étaient sans travail parce qu'ils étaient paresseux, ou que les pauvres, tous des indolents, ne cherchaient pas à se sortir de leur misère. Ces propos qui accusaient les assistés sociaux d'immoralité — ne vivent-ils pas aux dépens des contribuables sans en avoir honte ?— ressemblent étrangement à ceux de Slift. Brecht est dépassé, disions-nous ?

La valeur de *Jeanne Dark* ne réside pas dans la dénonciation de l'exploitation des ouvriers par les patrons, car il est vrai que certains propos ont manifestement vieilli (ou la manière de dire les choses, les cibles étant peut-être plus difficiles à identifier) et qu'il peut être assez ennuyant de se faire expliquer au théâtre les stratégies déployées pour faire baisser et augmenter les prix. Cependant, l'intérêt de la pièce peut se trouver dans l'invitation à la vigilance qui la sous-tend. Ceux qui voudraient se démarquer du pessimisme ambiant trouveront stimulant de voir un personnage qui tente de défendre un idéal et qui revendique plus de dignité au nom d'une certaine élévation de l'esprit. Malgré son erreur de jugement et même si elle mourra sans avoir atteint son but, il n'en demeure pas moins que nous retenons de Jeanne Dark qu'elle a essayé de résister à un matérialisme étroit, qu'elle a cherché à combattre un capitalisme sauvage et qu'elle a vu clair dans la fumisterie de certain mouvement religieux.

Si, comme il a été écrit, *Sainte Jeanne des abattoirs* illustrait l'initiation au marxisme de Bertolt Brecht, nous pouvons comprendre que la *leçon* soit difficile à entendre aujourd'hui, alors que plusieurs sont encore à fêter la victoire du capitalisme sur le communisme. Cependant, pouvons-nous imaginer que, dans quelque temps, quand le capitalisme n'aura pas pu tenir toutes ses promesses, il redeviendra nécessaire d'interroger l'ordre des choses ? Probablement que les paroles de Brecht trouveront alors de nouveaux échos. Lorraine Pintal aurait-elle monté un peu trop tôt son *Jeanne Dark*, plutôt que trop tard comme l'ont prétendu certains ? ◆