

LA VIE DE GALILÉE

Texte

Bertolt Brecht

Mise en scène

Jacques Lassalle

DU 24 FÉVRIER AU 9 AVRIL 2000 - GRAND THÉÂTRE

LA VIE DE GALILÉE

Texte **Bertolt Brecht**

Texte français **Eloi Recoing**

Mise en scène **Jacques Lassalle**

Décor **Rudy Sabounghi**

Costumes **Renato Bianchi**

Lumières **Frank Thévenon**

Musique de **Hanns Eisler**

Musiques originales de **Bernard Yannotta**

Son **Jean-Marie Bourdat**

Maquillages, perruques **Cécile Kretschmar**

Assistant mise en scène et conseiller scientifique **Christian Baggen**

Assistante décor **Nadia Lauro**

Assistants maquillages, perruques **Pascal Ferrero,**

Sophie Niessleron, Catherine Saint-Sever

Stagiaires mise en scène **Eric Hamm, Patricia Popa**

Avec

Françoise Bette Madame Sarti, *gouvernante de Galilée, mère d'Andrea*

Thomas Blanchard Cosme de Médicis, *grand-duc de Florence*;

un astronome; une jeune dame; un enfant malade

Bernard Bloch Sagredo, *ami de Galilée*; le cardinal inquisiteur

Nicolas Bonnefoy Un membre du conseil; le mathématicien; un secrétaire

ecclésiastique; le père Christophe Clavius, *astronome*; Filippo Mucius

Audrey Bonnet, Virginia, *fille de Galilée*

Loïc Corbery Le petit moine Fulgenzio

Pascal Elso Federzoni, *polisseur de lentilles*; un moine; Vanni, *fondeur*

Jérôme Huguet Andrea Sarti

Nicolas Moreau Ludovico Marsili, *jeune homme riche*; un astronome

Johanna Nizard La jeune dame d'honneur; un laquais du grand-duc;

le moine qui accompagne le très vieux cardinal; une jeune dame;

la femme du chanteur de ballades; un serviteur de Ludovico; un moine

Jean Pennec Un membre du conseil; le théologien; un moine très

maigre; le cardinal Barberini, *qui deviendra le pape Urbain VIII*

Michel Peyrelon Le doge; le philosophe; le très vieux cardinal; le cardi-

nal Bellarmin; un fonctionnaire

Rodolphe Poulain Un membre du conseil; le maréchal de la cour; un gros

prélat; Monsieur Gaffone, *recteur de l'Université de Pise*; le moine gardien

Bernard Spiegel Monsieur Priuli, *curateur de l'Université de Padoue*; un

savant; un secrétaire ecclésiastique; un individu; le crieur public

Jacques Weber Galileo Galilei

Bernard Yannotta en alternance avec **Stuart Patterson** Un membre du conseil;

la dame d'honneur d'un certain âge; un moine; le chanteur de ballades

Directeur technique **Francis Charles**
Directeur technique adjoint **Daniel Touloumet**
Régisseur scène **Malika-Pascale Ouadah**
Chef machiniste **Jean-Pierre Croquet**
Machinistes **Sonia Allienne, Sylvain Brizay, Christian Felipe,
John Guénin, Guy Laposta, Mathieu Morel, Paul Millet, David Nahmany,
Harry Toi, Mélanie Villadier, Baptiste Vitez**
Accessoiristes **Georges Fiore, Laurie Barrere, François Jambu**
Régie lumière **Olivier Girard, Romuald Lesne**
Chef électricien **André Racle**
Electriciens **Bruno Furland, Yann Le Huidoux, Olivier Mage, Dominique Ossou**
Régisseur son et vidéo **Jean-Marie Bourdat**
Maquilleuse **Laurence Otteny**
Habilleuses **Sonia Constantin, Lai Yung Guénin,
Marie-Pierre Tspine de Kerblay**
Secrétariat technique **Fatima Deboucha**

Décor construit par l'**Atelier du Théâtre National de la Colline**
sous la direction de **Michel Rousval** avec **Albert Robin** et **Rachid Tazaïrt**
Stagiaire décor **Mathilde Guillemarre**
Peinture du décor **Florence Evrard, Jacqueline Houplain, Laurence Maurel**
Réalisation mobilier **Patrick Laganne, Albert Robin**
Réalisation des accessoires d'astronomie **Christian Baggen, Roland
Juncker, Geneviève Periat**
Conception numérique du Nuage de Magellan **Jean-Michel Platon**
Réalisation du Nuage de Magellan **Posters Services**

Exécution costumes hommes **Francesca Sartori**
Exécution costumes femmes **Atelier Carasco**

**Remerciements à la Société d'Astronomie Populaire de la Côte Basque à
Anglet pour le prêt d'une sphère armillaire.**

**Nous remercions pour sa collaboration scientifique Monsieur Michel Lerner
de l'Observatoire de Paris, chercheur au CNRS.**

Production Compagnie pour Mémoire/Théâtre National de la Colline
en coproduction avec le Centre Dramatique National de Nice - Côte
d'Azur. Avec la participation d'Atelier Théâtre Actuel et du Jeune
Théâtre National.

Le texte de la pièce est publié à *L'Arche Éditeur*, représentant des droits de
Bertolt Brecht dans les pays francophones.

Durée du spectacle 3h40 avec entracte



Clair de scène

- Comment est la nuit ?
- Claire.

La Vie de Galilée, tableau XIV

Nous souvenant des *Cinq difficultés pour écrire la vérité* que Brecht rédigea aussi durant ses années d'exil scandinave, nous avons regroupé en cinq points ces quelques considérations en préalable aux représentations de *La Vie de Galilée*.

1- « C'est beau. Mais nous sommes à l'étroit. » Ainsi parle le très jeune Andrea Sarti. Il s'adresse à Galilée qui barbote dans son bain. Galilée vient de lui montrer, en s'aidant de l'astrolabe de Ptolémée, comment les anciens concevaient le déplacement des astres autour de la terre.

On ne se sent jamais à l'étroit dans le théâtre de Brecht. C'est la première affirmation, le commencement d'une allégresse de compagnonnage qui ne se démentira plus. L'auteur de *La Vie de Galilée* braque sa lunette sur l'univers en son entier et la pluralité des mondes dans le ciel étoilé. L'air et la lumière inondent soudain la scène si longtemps confinée. Brecht renoue d'un coup avec l'espace et le temps éclatés des grands élisabéthains qui n'expérimentaient pas moins une nouvelle conception du monde que ne le faisaient à la même époque Bacon à Londres et Galilée à Florence. Il envisage en un feu croisé de questions les rapports de la Science, avec le bonheur des hommes, avec la production, avec les techniques et le commerce, avec le pouvoir politique, les affrontements sociaux, les paresse du savoir, le carcan des croyances, et des églises. La nouvelle intelligence du monde, celle de Copernic, de Kepler, de Galilée, affronte l'ancienne, celle d'Aristote et de Ptolémée, cependant que s'annonce déjà la menace atomique telle que l'ont permise puis condamnée Einstein et ses disciples. Les ruelles de Venise, Florence, Rome dans les années 1600, débouchent sur les larges et interminables avenues des Berlin, Moscou ou Los Angeles d'aujourd'hui,

cependant que la bombe d'Hiroshima et celle de Nagasaki menacent de plonger les unes et les autres dans la même nuit trouée des mêmes sinistres lueurs.

Nous voilà loin des pénombres du moi, des complaisances de l'auto-analyse, des essais, souvent moroses, portant sur la mort de la fable, de l'action, du dialogue et du personnage. Non que les contradictions, les opacités, les séismes de la vie intérieure aient tout à fait disparu d'un théâtre dont son auteur voulait qu'il fût d'abord celui de notre ère scientifique. Büchner et Dostoïevski, Joyce et Beckett, Kafka et Sarraute ne préparent pas moins à Brecht que la Bible selon Luther, les *Faust* de Marlowe et de Goethe, les écrits de Marx et de Confucius. C'est même un des aspects de l'œuvre qu'il pourrait nous revenir de rappeler sinon d'accentuer. La figure de Galilée par exemple n'est pas moins ramifiée, contrastée, paradoxale, odieuse et séduisante que celle d'un monstre de Shakespeare. En douterait-on ? C'est Brecht lui-même qui, dans les séances de travail préparatoire à la création du rôle avec l'acteur américain Charles Laughton, évoquait Richard III à propos de Galilée. Et il entre aussi bien des ambivalences, bien des secrets dans le rôle de Virginia et de Madame Sarti, d'Andréa et de Federzoni, des cardinaux Bellarmin et Barberini (futur pape Urbain VIII), du petit moine et de l'inquisiteur. Mais si l'homme reste la première des préoccupations brechtiennes, il n'est plus son seul sujet. « Regardez-moi dans les yeux, veuve Begbick, l'instinct est historique. L'homme se trouve au centre, mais relativement », affirmait déjà le soldat Jesse de *Homme pour homme*. C'est la terre désormais, dans l'infini des astres et de leurs planètes, qui tourne autour du soleil. Et l'homme, poussière de galaxie, avec elle. L'avancée des sciences a transformé et continuera de transformer — que l'on songe aux perspectives actuelles de la biogénétique, de l'informatique —, la vision que nous nous formons de l'univers. Elle transforme du même coup la conception que nous nous faisons de nous-mêmes et des conditions de notre vie en société. Cela ne va pas sans combats. L'ancien ne laisse pas facilement sa place au nouveau, pas plus que l'injustice à l'égalité, le servage à la liberté, l'exclusion à la solidarité. L'Histoire n'a fait que

rarement l'économie des guerres. Même en notre XX^{ème} siècle, si souvent totalitaire et barbare, elle eut à en connaître un dérivé nouveau : le génocide scientifiquement perpétré. Dès les années vingt, Brecht s'est interrogé : la révolution prolétarienne de 1917 en Russie pourrait-elle s'étendre à toute la planète ? Mettrait-elle fin un jour à la lutte des classes, en supprimant le tout-pouvoir du Capital qui dresse l'homme contre l'homme ? Imposerait-elle la paix ? Améliorerait-elle le sort des hommes en libérant, au moins, leur existence, des dépressions économiques, de l'obsession du chômage, de la coexistence d'une opulence obscène, et d'une misère sans retour ? Saurait-elle trouver remède aux guerres civiles, aux famines, aux épidémies, qui ravalent l'humain à la pire des conditions animales ? En 1956, après un demi-siècle de guerres mondiales, de cauchemars fascistes, de déviances stalinienne, d'angoisses atomiques, de camps, d'exils et de goulags, dans la manipulation des peuples et la répression policière et armée de leurs révoltes, aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest, Brecht a bien peur de connaître la réponse. Mais la transformation du monde, au service de l'amélioration du sort des hommes, reste son espoir, l'enjeu de son combat. Et ce combat génère son théâtre. Il en détermine les formes. Il lui assigne usage et devenir. Cela ne saurait être oublié. Cela mérite encore considération quand pourrait bien redevenir « fécond, le ventre dont est sorti la bête immonde ».

2- C'est en trois semaines, à l'automne 1938, à Svendborg au Danemark, que Brecht écrit *La terre tourne*, première version de *La Vie de Galilée*. Durant l'été 1956, dans son Berliner Ensemble, à Berlin, il y travaille encore tout en assurant une seconde mise en scène que sa mort, survenue le 14 août 1953, interrompra. Durant presque vingt ans, il aura donc retouché, ajouté, allégé, réaménagé le texte de sa pièce. Dans toute l'œuvre et la pratique de Brecht, placées pourtant sous le signe permanent de *l'essai-versuche* en allemand, c'est le titre générique qu'il donnait à chacun de ses travaux -, il n'est pas d'exemple d'une pareille durée et d'une pareille fidélité à un personnage et à un sujet. D'autant que Brecht évoque longuement Galilée dès *Homme pour homme* (1924-1926) ; qu'il

lui consacre, en 1937 déjà, une esquisse de pièce didactique destinée à la même troupe prolétarienne danoise qui avait joué *Les Fusils de la mère Carrar*; qu'il prend explicitement pour modèle, à la même époque, le dialogue *Les Deux Grands Systèmes du monde* pour écrire *L'Achat du cuivre*; qu'enfin, lors d'un voyage à Paris en juin 1955, il montre au compositeur Paul Dessau le premier état d'un *Einstein* où nous pouvons reconnaître comme une suite thématique à *Galilée*. (*Einstein* ne sera jamais terminé. C'est Robert Wilson qui d'une certaine façon en prendra le relais avec *Einstein on the beach*).

Bernard Dort, dans *Lecture de Galilée, étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht*, a remarquablement montré comment chacune des trois versions de *La Vie de Galilée*, « correspond et répond » à l'un des moments de la vie de son auteur :

- **1^{ère} version** : *La terre tourne* (1938-1939). C'est le temps de l'exil européen dans l'imminence de la guerre et l'effort des physiciens allemands pour doter le Troisième Reich de la maîtrise de la fusion de l'atome d'uranium. Galilée, pour l'essentiel, n'abjure que par ruse, ne dit oui que pour être en mesure de dire non, et mener à bien la rédaction et la diffusion de ses *Discorsi*. Il est au moins un combattant, sinon un héros.
- **2^{ème} version** : *Galileo Galilei* (1944-1947). C'est le temps de l'exil américain, de la fin de la guerre mais aussi d'Hiroshima et de Nagasaki, des débuts de la guerre froide et de la commission pour examen des activités anti-américaines, mise en place par MacCarthy et devant laquelle Brecht comparaitra en 1947. Cette seconde version est écrite en anglais et co-signée par l'acteur américain Charles Laughton (l'auteur à venir de l'admirable *Nuit du chasseur* « d'après » Lautréamont). Laughton marquera durablement non seulement le rôle, mais aussi Brecht dans sa conception du jeu de l'acteur et du théâtre après Shakespeare (sur cette influence, voir par exemple les pages qui lui sont consacrées dans le *Journal* et les *Ecrits sur le théâtre*). Il ne s'agit plus ici seulement « du combat (gagné ou perdu) d'un homme pour la conviction scientifique moderne, il y

va du destin même de l'ère moderne». Au drame, à la biographie historique de *La terre tourne*, succède un texte plus bref, plus resserré—moins de tirades, davantage de gestus—une «parabole sur les temps nouveaux, leurs espoirs et leurs risques».

- **3^{ème} version:** *La Vie de Galilée* (1953-1956). C'est le temps du retour en Allemagne, de la vie en R.D.A à la tête du Berliner Ensemble, de ce que Brecht nomme après «les peines de la montagne», «les peines de la plaine». Cette troisième version est écrite dans la perspective d'une nouvelle mise en scène qu'il assurerait lui-même, cette fois. La première, ce qu'on oublie trop souvent, était co-signée, à Los Angeles, par Joseph Losey, avant son inscription sur la liste noire de MacCarthy (décors: John Hubley). «*La Vie de Galilée* résulte d'un croisement entre *La terre tourne* et *Galileo Galilei*. Elle en constitue la somme mais cette somme est différente de l'addition de ses deux composantes. (...)» Unissant le Galilée «combattant» de l'une et le Galilée «criminel» de l'autre, elle devient peut-être la pièce épique que Brecht regrettait de n'avoir pas écrite avec *La terre tourne*, dont il déplorait, dès sa composition, «la grave régression technique». Ainsi le drame historique initial finit-il par atteindre à l'exemplarité intemporelle et universelle de la parabole. Galilée, davantage qu'une nouvelle variation sur la figure de Faust, pourrait bien marquer la naissance d'un nouveau mythe: celui, grandeur et misère mêlées, du savant de l'ère scientifique.

Trois moments, trois versions. Une question, d'emblée, se pose: peut-il y avoir de nouveaux moments sans de nouvelles versions? Peut-on mettre en scène *La Vie de Galilée* sans produire chaque fois un nouvel état du texte, une nouvelle dramaturgie? Et comment les envisager, Brecht absent? L'alternative consisterait-elle désormais soit en un relais d'écriture, forcément hasardeux, soit en un repli sur une représentation, arrêtée dans sa forme et son moment (Berlin 56), donc peut-être sans autre intérêt que celui d'une reconstitution historique plus ou moins éclairée, plus ou moins fervente. Ici encore, Bernard Dort nous aide à trouver

réponse : « A quelques ajouts près, dont une nouvelle accentuation de l'auto-condamnation de Galilée, la structure des épisodes et la liste des personnages ne sont guère différentes d'une version à l'autre. Brecht les a établies, pour l'essentiel, dès 1938. Et la fable de *Galilée* demeure, en gros, immuable : elle s'articule autour de trois "décisions" du savant : son départ de Padoue pour Florence, la reprise des expériences sur les taches du soleil—malgré l'interdiction de l'Eglise—et sa rétractation finale. Mais ce qui change de l'un de ces *Galilée* à l'autre, ce sont les rapports internes entre les éléments de la fable et l'enjeu central de chacune de ces versions ». On ne saurait mieux dire que Dort. Le texte de *La Vie de Galilée* n'est pas que le résultat de trois versions successives. Il contient par avance beaucoup d'autres versions à venir. Il les appelle, les autorise, les suggère, les assimile, en permet d'avance l'articulation à de nouvelles contingences, qu'elles soient historiques, sociales ou esthétiques. Merveilleuse capacité d'ouverture dynamique du dispositif brechtien : le texte dans la souplesse même de sa structure inscrit déjà la représentation, pas une seule, celle, fantasmatique, figée, préventive, militante du *Modelbuch*, telle qu'ont pu l'envisager un moment le Berliner Ensemble et son chef, mais d'avance toutes les représentations à venir. A une condition pourtant, il est vrai capitale : « le jeu sur les rapports internes de la fable » ne peut s'envisager que s'il y a définition, progressive elle aussi, d'un « enjeu central ». Après celui que s'étaient fixé Strehler au Piccolo de Milan au début des années 60, et en France Georges Wilson, Maréchal, Meyrand, Delaigue, et bien sûr Vitez en 88 à la Comédie-Française (pardon à ceux que j'oublie), quel pourrait être l'enjeu central de notre *Galilée* 2000 ? C'est ce que les lignes suivantes parviendront peut-être à préciser.

3— « Galilée est une canaille. Montre-le comme tel. » C'est la consigne que donne Brecht à Ernst Busch, le successeur berlinois de Laughton. Une telle indication, par sa brutalité, ne manque pas de surprendre. Certes les temps sont durs lorsque Brecht reprend en 1953 le manuscrit de *Galilée* : « En novembre 1952, la première bombe H américaine a explosé

et durant l'été 1953 ce sera le tour de la bombe H soviétique ; en 1953, encore, c'est l'exécution des époux Rosenberg condamnés à mort depuis 1951 pour avoir livré à l'URSS des secrets atomiques ; en 1954, éclatera l'affaire Oppenheimer « le père de la bombe atomique »... 1953, c'est encore l'année de la mort de Staline (en mars) et, à Berlin-Est, du soulèvement ouvrier réprimé par l'armée soviétique en juin... »

La dureté des temps peut expliquer la dureté de leur traitement par le théâtre. Mais peut-elle expliquer une pareille rigueur à l'encontre de Galilée ? Bien sûr la pactisation des savants atomistes avec leur gouvernement respectif — même si elle s'accompagne, là encore, dans bien des cas, d'une manière de rétractation après-coup — justifie l'affirmation des responsabilités politiques, sociales autant qu'esthétiques des chercheurs scientifiques et la sévérité des condamnations qu'ils encourent, lorsqu'ils les oublient ou les minorent. Galilée plus coupable après la bombe H de 1952 qu'après Munich et les essais de résistance des atomistes Bohr, Fermi ou Joliot Curie en 1938, on peut comprendre. Mais coupable à ce point-là ? La vérité, semble-t-il, c'est qu'insensiblement Brecht lui-même a pris la place de Galilée et que c'est à son propre procès, à sa propre « autocritique » pour ainsi dire « inversée », qu'il se livre. « Le compagnon de route », dans la meilleure tradition, se fustige publiquement, mais, cette fois, c'est pour excès d'alignement.

La figure de l'identification a commencé en vérité très tôt. Dès le Galilée du tableau I, qui déclare au recteur Priuli, dès *La terre tourne* : « J'ai quarante-six ans et je n'ai rien fait qui me satisfasse », c'est déjà Brecht qu'on entend. Il va avoir le même âge. Lui aussi est un exilé, bien plus encore que Galilée, le toscan, ne l'est à Venise. Incertain quant à la possibilité de son retour en Allemagne, il s'inquiète de l'avenir de son œuvre. Mais c'est l'artiste qui doute. Ce n'est pas encore l'homme engagé qui interroge la validité de son engagement.

En 1953, quand il reprend le texte de ses deux *Galilée* antérieurs, en 1956 quand il en commence la mise en scène, Brecht peut lui aussi éprouver le sentiment amer d'avoir trahi, non seulement l'irréductible jeune homme de *Baal*, mais aussi le militant déterminé de *La Décision*, l'anti-fasciste

serein, malgré l'exil et le danger, de *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich*... Il n'a rien dit lors du pacte germano-soviétique et de l'anti-sémitisme du Kremlin, rien des procès de Moscou, de Prague ou de Budapest, rien des goulags staliniens dont il paraît difficile qu'il n'ait pas eu connaissance lors de ses séjours en Union soviétique. Lors du soulèvement ouvrier de juin 1953, il a écrit à Ulbricht, le premier des dirigeants est-allemands d'alors, une lettre, dont le dernier paragraphe exprime sa solidarité au régime. Bien sûr, quelques jours après le soulèvement paraît dans le *Neues Deutschland* sa critique de la politique culturelle de ce même régime. Bien sûr, d'autres réticences sont repérables entre les lignes, tout au long de l'œuvre. Bien sûr, il y a les confidences, dents serrées, aux amis : « Si les dirigeants ne sont pas contents de leur peuple, ils doivent changer de peuple », ou « A Moscou, ce n'est pas la dictature du prolétariat qui est au pouvoir, c'est la dictature sur le prolétariat. » Bien sûr, nous reste aussi l'admirable contre-chant des poèmes de l'exil ou du retour. Mais, pour l'essentiel, Brecht ne choisit pas. Il reste, comme Galilée, écartelé entre son désaccord politique grandissant et le confort de son statut d'écrivain et d'homme de théâtre officiel de la R.D.A. Encore la mort lui épargnera-t-elle la répression de Budapest à l'automne de 1956, et la construction du mur de Berlin en 1961. Ce n'est peut-être pas la prise en charge du Berliner Ensemble qui explique à elle seule le fait que Brecht désormais raréfie considérablement sa production d'œuvres nouvelles, et consacre une grande partie de son temps à la révision des anciennes. Ce n'est probablement pas un hasard si la dernière pièce : *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*, qui fait suite au *Roman des Tuis*, problématise le statut et l'action des intellectuels dans leur rapport aux pouvoirs politiques. Comment en France ne pas penser au devenir de Sartre, d'Aragon, d'Althusser ?

Il n'est pas question de masquer ou même de sous-estimer la douloureuse relation que Brecht paraît avoir entretenue avec son double public. L'ajout, dans la dernière version, de la terrible auto-condamnation finale est assez stupéfiant à cet égard. C'est moins sa rétractation que sa trahison originelle que Galilée-Brecht désormais condamne. Leur crime commun

aura été, selon lui, d'accepter que les peuples soit coupés pour longtemps de l'élaboration et de la conduite de la science, et donc, à fortiori, de l'élaboration et de la conduite de la politique.

Mais il n'y a pas de dernier mot dans l'œuvre de Brecht. La dialectique entre le bénéfique et le déplorable n'y perd jamais ses droits. Ne pouvant que l'accompagner dans le procès qu'il instruit contre lui-même, nous nous souvenons tout autant des vers de *A ceux qui naîtront après nous* dans la traduction d'Eloi Recoing :

Vous qui émergerez du flot
Dans lequel nous avons sombré
Pensez
Quand vous parlerez de nos faiblesses
Au sombre temps aussi
Auquel vous avez échappé
(...) quand le temps sera venu
Où l'homme est un secours pour l'homme,
Pensez à nous
Avec indulgence.

4- Il existe, on le sait, une charte du théâtre épique brechtien : typisation des personnages par la socialisation des langages, des comportements, et, soulignée par la gestuelle choisie et « détachée » du *gestus*, la relation aux métiers et aux objets ; effet de distanciation : sur la scène épique il revient à l'acteur de rendre surprenant ce qui nous paraissait familier, et sans doute, tout autant, familier ce qui d'abord pouvait nous surprendre. C'est qu'en allemand, *verfremdung effekt* veut dire, autant que mise à distance, effet d'étrangeté, ou pour mieux dire, d'étrangéité. De même l'acteur ne fait pas que « citer » son personnage, il peut lui arriver de l'incarner. Mais il se ménage alors suffisamment de ruptures de jeu, pour ne jamais céder, et le spectateur avec lui, au seul processus de l'identification. L'effet de distanciation ne vient pas que du jeu de l'acteur : la discontinuité de la fable ; son historicisation (tension entre le temps de la fiction, celui de l'écriture, celui de la représentation) et sa littérisation

(textes des panneaux et des projections) ; la part faite dans la représentation aux rappels de géopolitique, d'Économie générale, d'Histoire des conflits sociaux ; la visibilité préservée des changements scéniques, des sources de la lumière et du son ; l'écriture musicale enfin et le traitement des chansons (*songs*) fortifient l'effet de distance, par le parti généralisé chez Brecht de la séparation des éléments.

Il n'est pas question d'oublier ici une telle charte. Ce serait ignorer l'apport considérablement novateur du théoricien et de l'homme engagé chez Brecht. D'autant que lui-même n'a jamais sacrifié l'écrivain et le poète, qu'il est aussi, qu'il est d'abord, pourrait-on dire, si l'un et l'autre en lui n'étaient à ce point indissociables. Nous partons donc de la charte. Mais nous ne la considérons pas comme un ensemble figé de commandements et de dogmes. Elle ne nous intimide pas, nous pétrifie moins encore. Nous la mettons à la question tout autant que nous la prenons en compte. Nous nous sentons libres à son égard de toute dépendance, comme de tout préjugé. Brecht reste au cœur de notre engagement et de notre pratique du théâtre. Mais ne l'ayant jamais mis en scène au temps de son excessive hégémonie, comme au temps de ses non moins excessives « liquidations », nous nous sentons simultanément initiés et curieusement neufs à son égard. Travaillant avec une équipe artistique dont les membres, à quelques exceptions près, sont nés après lui ou se sont formés sans lui, sinon contre lui, c'est de sa re-découverte qu'il est pour nous question.

Nous ne mesurons pas à quel point, cette re-découverte serait source de plaisir. Cela tient probablement à deux constantes de la pratique brechtienne : penser c'est jouir et écrire, jouer, mettre en scène forment un tout, un tout d'essence ludique.

Les tragédies qui ont jalonné les soixante premières années du siècle, Brecht les a pour ainsi dire toutes traversées. Il est le rescapé de beaucoup de peurs, d'exils, de deuils, de traques et de censures, imposées ou consenties. « Nous vivons dans un siècle de putains maculées de sang », écrit-il quand il commence *La terre tourne*. Mais cette expérience tragique du monde et de l'Histoire va de pair chez lui avec un invincible

besoin de comprendre et de combattre. « Il m'arrive de penser que je pourrais me laisser enfermer dix brasses sous terre dans un cachot où nulle lumière ne pénètre plus si j'apprenais en échange ce qu'est la lumière. Et le pis est que ce que je sais, je suis forcé de le dire à d'autres. Comme un amoureux, comme un ivrogne, comme un traître. C'est un vice absolu et il conduit au malheur. Combien de temps vais-je pouvoir le crier dans le noir — telle est la question » (Tableau XIII). Galilée s'adresse ici à un jeune moine qui prétend abandonner ses recherches de physicien pour ne pas attenter à la loi de l'Eglise, et à l'avenir de tous ceux qui ont foi en elle. Autant que Galilée, nous entendons Brecht. Si la passion de la vérité, si l'appel des temps nouveaux sont des vices, ce sont les siens. Mais ils ne génèrent pas que le malheur. Ils relèvent chez Brecht de la même allégresse heureuse, de la même sensualité que de boire un bon vin, savourer un confit d'oie, aimer les femmes. Les fruits, qu'ils soient ceux de la connaissance ou ceux du verger, se cueillent au même arbre. Traquer la vérité, tenter de la diffuser par l'écrit, par le jeu et par la mise en scène sont d'abord des formes privilégiées du « jouir ».

Brecht n'est pas le seul écrivain qui, au cours du siècle, ait été tenté de faire du théâtre un lieu où l'Histoire peut se réfléchir et peut-être changer de cours. Mais il est le seul qui, travaillant jour après jour, à élargir notre vision du monde, ait eu le souci de renouveler tout autant notre pratique du théâtre. A vision nouvelle, outil nouveau : qu'au théâtre dramatique succède le théâtre épique, au théâtre épique le théâtre dialectique. Nul, autant que Brecht, n'a rêvé sur la scène d'une sorte de révolution copernicienne permanente, et il en a conduit les étapes à la façon dont Galilée conduisait ses expériences : en bricolant des hypothèses, en détournant des instruments de leur utilisation ordinaire, en recoupant intuitions et relevés d'observation. Bousculant les habitudes et les comforts, alliant l'élégance de ses procédures à leur validité, il n'a pas cessé de penser en poète, d'expérimenter en savant, de s'amuser en guerrier. « Le plaisir que procure le théâtre est sa seule justification à vrai dire indispensable et suffisante (...). On ne devrait même pas lui demander d'en-

seigner quoi que ce soit, sinon peut-être la manière de prendre du plaisir» (Brecht, *Petit Organon* 93).

Brecht fait théâtre de tous les théâtres qui ont précédé le sien. Il emprunte à Diderot autant qu'à Stanislavski, à Lessing autant qu'à Meyerhold, à Aristote autant qu'à l'acteur chinois Mei-Fei-Lang. Dans *La Vie de Galilée*, par exemple, il se souvient des *Œdipe* de Sophocle (la cécité de Galilée, le soutien de Virginia-Antigone), du *Roi Lear* de Shakespeare (la solitude du vieillard), de *Léonce et Léna* de Büchner (la petite cour de Florence) ou du *Faust* de Goethe (le marché passé avec le diable). Brecht, non seulement ne dissimule pas ses emprunts, il les revendique sans s'éprouver le moins du monde débiteur de qui ou de quoi que ce soit. Il assimile, réorganise, inverse les sens ou les tonalités. Il fréquente le cirque, le music-hall, le cabaret, le cinéma, les salles d'exposition et de concert, les arrière-salles où l'on commence à jouer du jazz. Il en assimile, réorganise, mixe, inverse, les influences et les techniques. Il écrit ses pièces comme Eisenstein monte ses films, par « attraction » d'images et d'idées. Il s'amuse avec Karl Valentin et Jonathan Swift. Il s'enchant de « naïvetés » du soldat Schweik et de son créateur le tchèque Hašek. Il fréquente les romans noirs de Chandler autant que la Bible traduite par Luther. Avec son scénographe, Caspar Neher, il n'emprunte pas moins à ses contemporains Otto Dix et Georges Grosz qu'à Breughel l'Ancien, à Jacques Callot et aux esquisses de Léonard de Vinci. Il demande aux musiciens Kurt Weil, Paul Dessau ou Hanns Eisler de composer pour son théâtre comme Alban Berg a procédé pour *Wozzeck* ou la *Lulu* de son ami Wedekind. Il adopte de l'écriture cinématographique, la liberté et les ellipses brutales d'espace et de narration; il garde de la geste romanesque l'amplitude des thèmes, la traversée du temps.

Le temps précisément : Galilée a quarante-six ans quand débute la pièce, soixante-quinze quand elle se termine. Il en va de même des autres protagonistes. Le sentiment de la durée se matérialise sur la scène, démultiplie le plaisir du jeu, donne à voir l'usure des corps, les illusions, les erreurs, la relativité des convictions et des comportements passés. Chacune des séquences propose ainsi en multipliant l'alternance des rythmes et la variété de leurs transitions de

rythme, une perception neuve de «l'éprouvé» du temps. Mais Brecht, même si depuis Shakespeare cela reste assez exceptionnel, ne montre pas que le travail du temps. Il en joue. Il télescope les chronologies, dilate ou condense les durées, fusionne des événements très éloignés les uns des autres. Chacun des quatorze tableaux de Galilée se passe simultanément en 1938 à Berlin, en 1947 à Los Angeles, en 1956 à Berlin-Est, en 2000 où on voudra, autant qu'à Venise ou à Florence entre 1609 et 1637. Le devenir de l'astrophysique, tel qu'il se présente à Galilée, interroge dans le même temps les devenirs de la physique atomique, de la biogénétique ou encore de l'informatique tels qu'ils se présentent aux savants aujourd'hui.

De la même façon, Brecht bouleverse les préceptes de la composition dramatique. Là où nous attendons la rencontre au sommet du pape et de Galilée, telle que l'avait agencée par exemple Schiller, nous n'avons droit qu'à la rencontre de Galilée et du petit moine. Là où nous espérons la comparution du savant devant le tribunal de l'Inquisition, à laquelle beaucoup d'autres n'auraient pas résisté, c'est seulement à l'attente infligée aux disciples que nous avons droit, cependant que la *vestition* du Pape face à l'inquisiteur soit devenue la représentation métaphorique du propre aveu et du propre reniement de Galilée. Toute la pièce est d'ailleurs hantée par les figures carnavalesques ou policières de la censure, du mensonge, de la mise sur écoute, de la trahison, et de la peur. Le Saint-Office romain, la Gestapo, le KGB, la Stasi ou le FBI entament très tôt autour de l'action une ronde silencieuse autant que funèbre. On est sous la potence. Tout ce qui reste à l'écrivain, c'est l'image de sa langue et la jubilation qu'il en tire : citations, poèmes intégrés, dialectes, jargons professionnels, périodes rhétoriques, retour à l'apparent négligé du quotidien, antiphrases, plaisanteries codées, répliques de diversion à entrées multiples, tout est bon, tout fait ventre. L'écriture volontairement composite, sédimentée en plusieurs couches de signification, révèle à chaque instant ses effets de montage et de polysémie. Pour n'en citer qu'un exemple, retenons le bref échange qui clôt la pièce.

Galilée demande : « Comment est la nuit ? »
« Claire », répond Virginia.

Nous entendons simultanément la reprise inversée du même dialogue au tableau IX, quand c'était Virginia qui interrogeait son père ; nous devinons que Virginia a compris depuis longtemps que la cécité de son père était pour une bonne part feinte, qu'elle ne l'empêchait pas d'écrire ses *Discorsi* dans la clarté de la nuit ; nous accédons enfin au sens ultime de l'œuvre : l'usage de la raison, la passion de la vérité, le courage de les pratiquer et de les dire, finiront, si profonde que soit la nuit, par en percer les ténèbres.

On n'en finirait pas de souligner l'invention, la complexité, l'allégresse invincible, bref la modernité de la pensée brechtienne. Elle infuse et féconde pour longtemps encore tout le théâtre contemporain. Celui du Living Theater (contre le cauchemar climatisé américain), du Campesino de Valdez (les grèves des travailleurs chicanos), du Bread and Puppet (durant la guerre du Vietnam), de Robert Wilson ou de Richard Foreman, autant que celui de Heiner Müller, de Peter Weiss ou d'Edward Bond. Le sait-on assez ? Et si on le sait, comment a-t-on pu tenter de liquider le vieux Brecht, pour cause de sénilité humaniste et d'académisme officiel ? Comment a-t-on pu prétendre ne s'intéresser qu'au jeune « Brecht », celui de *Baal* et celui de *La jungle des villes*, celui de *La Décision* et celui des fragments du *Commerce de pain* ? Comment a-t-on pu utiliser mai 68 et les années qui ont suivi ? Chaque génération a ses gardes rouges et ses chiens de garde, Brecht les a rencontrés. Il lui est même arrivé de les accompagner et ce n'est pas de son œuvre, ce qu'il faut préférer. Mais l'artiste, l'intellectuel, lorsqu'ils se compromettent dans l'action, lorsqu'ils prennent leur part des épreuves et des combats de tous, autrement bien sûr que par opportunité ou entraînement d'époque, ceux-là sont plus exposés que d'autres à l'erreur et à l'aveuglement. Cela ne mérite pas l'adhésion. Cela ne justifie pas non plus le reniement expéditif de ceux qui n'auront eu pour mérite que de « venir après eux ».

5 - L'affrontement de deux ciels, celui « virtuel » de Ptolémée, celui « réel » de Copernic et de Galilée, c'est ce dont notre scène, dans le dispositif de Rudy Sabounghi, fera le cadre et l'horizon de *La Vie de Galilée*, cependant que le sol sera comme une page arrachée à un carnet de notes et de croquis de Vinci ou de Galilée. Nous ne garderons de la musique d'Eisler que sa composition pour le tableau X des chanteurs de rue, Bernard Yannotta ayant composé la mélodie des poèmes de *l'éphémère* de Lorenzo de Médicis, et choisi l'ensemble des musiques de la post-renaissance italienne que l'on entend durant le bal. Pas de songs entre les tableaux. Ce n'est évidemment pas le génie de compositeur Hanns Eisler qui est ici en cause. Mais la projection silencieuse des trois indications scéniques (historique, épigrammatique, descriptive), qui ouvre chacun des tableaux, permet non seulement une plus grande célérité des changements, mais elle intègre à sa façon l'usage de nouvelles technologies au théâtre. Elle devrait alléger ainsi la représentation de certaines figures, jusque-là obligées, de la narration épique.

La représentation du Berliner, dans la mise en scène de Erich Engel qui avait succédé à Brecht, durait dit-on cinq heures et demi, tout autant d'ailleurs que celle, aujourd'hui encore très référentielle de Strehler au Piccolo en 1961. Ni les uns ni les autres n'avaient gardé pourtant les tableaux V (celui de la peste) et XV (celui du passage de frontière des *Discorsi*). Je n'ai pas résisté pour ma part à garder la première partie du tableau V. Elle fait trop bien apparaître ce qu'il entre de défi, d'instinct de grand joueur desperado chez Galilée; elle évoque trop bien tous ces petits matins de rafle, d'arrestation, d'exils, de wagons plombés, de familles dispersées qui ont ponctué l'histoire de notre siècle, pour ne pas être conservée. La question de la durée du spectacle restait préoccupante. A minuit, nos théâtres ferment. Mais cette contrainte peut-être une aubaine. Elle oblige, comme Laughton y invitait déjà *Galilée*, à préférer, quand il le faut, un gestus à une tirade, une ellipse à une réitération. Pour l'essentiel cependant, le texte de Brecht, dans la belle traduction qu'Eloi Recoing avait établie à la demande d'Antoine Vitez, et qu'il accepte de revoir avec nous, sera conservée.

De la même façon les difficultés que nous avons rencontrées pour bâtir une production aussi importante, pourrait *in fine* se révéler bénéfiques : la durée relativement courte des répétitions font qu'elles gagnent en intensité ce qu'elles perdent en confort d'élaboration (d'ailleurs parfois excessif sur nos scènes publiques). L'urgence et la nécessité ne sont pas de mauvais maîtres au théâtre. C'est ainsi également que seize acteurs joueront plus de cinquante personnages. Andrea et enfants, Virginia adolescente, seront interprétés par les mêmes acteurs qui auront à les représenter adultes. Un seul acteur pour plusieurs personnages, comme d'ailleurs dans d'autres occurrences, un seul personnage pour plusieurs acteurs est souvent une chance pour la représentation. Elle en préserve le « qui-vive », elle en réduit les somnolences ou les distractions de coulisses. Surtout elle accentue la part montrée et ludique du théâtre en train de se faire. Elle introduit le plaisir raffiné des variations sur l'autre et sur l'identique.

Avec Renato Bianchi pour les costumes et Cécile Kretschmar pour les visages et les coiffures, nous restons résolument dans l'Italie du XVI^{ème} à son début. Mais beaucoup d'autres éléments, dans le jeu, dans le traitement du texte et des situations, dans le surgissement de certains « anachronismes » d'objets ou de vêtements, préservent le jeu du hier et de l'aujourd'hui, de l'ailleurs et de l'ici dans la représentation. Et si Frank Thévenon ne baigne pas continuellement le plateau dans le même éclairage, celui, étale et cru du bloc opératoire, si cher à la tradition brechtienne, il se souvient au moins que la lumière ici aura souvent à venir du jour autant que de l'ombre, du ciel autant que de la terre, des étoiles autant que du bougeoir, et qu'il n'est pas de plus grande nécessité chaque fois que cela est possible, que de rendre clair, ce qui ne gagne rien à rester obscur ou caché. Clarté des sens, clarté des images et du jeu, clarté du regard. Clair de scène.

Jacques Lassalle
février 2000

Grand Théâtre
du 24 février au 9 avril 2000
mardi 19h30
du mercredi au samedi 20h
dimanche 15h - relâche lundi

Les mardis de la Colline
les mardis à 19h30 - tarif unique 110 F

dans le Petit Théâtre,
jusqu'au 9 avril 2000

DU MATIN A MINUIT

Texte **Georg Kaiser**
Mise en scène **Robert Cantarella**

Ces entreprises soutiennent le Théâtre National de la Colline
et ont adhéré à Colline Création :

EDF GDF Services Paris Aurore
CL2 Editions de l'Amandier
Paribas
Synthélabo