

**POUR
UN OUI
OU POUR
UN NON**

Texte

Nathalie Sarraute

Mise en scène

Jacques Lassalle

DU 10 SEPTEMBRE AU 31 OCTOBRE 1998 - PETIT THÉÂTRE

Texte **Nathalie Sarraute**
Mise en scène **Jacques Lassalle**

Assistant mise en scène **Dimitri Rataud**
Décor et costumes **Rudy Sabounghi**
Assistante scénographie **Nadia Lauro**
Lumière **Frank Thévenon**
Son **François Thuillard**

Musique *You must believe in Spring*, Bill Evans,
Eddy Gomez (bass), Elliot Zygmund (drum)

Avec
Véronique Alain F.
Jean-Damien Barbin H.1
Nicolas Bonnefoy H.3
Hugues Quester H.2

Directeur technique **Francis Charles**
Directeur technique adjoint **Daniel Touloumet**
Régisseur **Malika Pascale Ouadah**
Régisseurs son **Jean-Marie Bourdat, Annick Peres**
Chef électricien **André Racla**
Régisseur lumière **Romuald Lesne**
Électriciens **Ataï Vong, Jean-Michel Platon**
Chef machiniste **Jean-Pierre Croquet**
Machiniste **Guy La Posta**
Habilleuse **Sophie Seynaeve**
Secrétariat technique **Fatima Deboucha**

Réalisation du décor **Ateliers du Théâtre Vidy Lausanne E.T.E.**

Coproduction Théâtre National de la Colline/Théâtre Vidy Lausanne-
ETE/Compagnie pour Mémoire

Le texte de la pièce est paru chez Gallimard, coll. Blanche, 1982
et dans *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque
de la Pléiade, 1996.

Durée du spectacle
1h10



Une parole devant nous est « en travail ». Elle s'accouche en douceur ou au forceps suivant les cas. Puis à peine née, elle finit de s'expulser, se démène, s'épanche, se déploie, se démultiplie, s'invente d'indispensables partenaires, des créatures à son image, que tour à tour elle rudoie, caresse, mord puis abandonne. Elle advient, elle croît, elle prolifère, elle submerge. Cette parole écoutez-la bien, c'est la vôtre, la nôtre. Elle s'expulse de nous. Et elle rit, elle rit à pleurer, à perdre souffle, de tout le mal qu'elle se donne pour venir au jour et dire l'incorrigible angoisse, le farcesque tumulte, l'infini grouillement de nos pensées antérieures lorsqu'à partir d'un infime ébranlement, dessous dessus, dedans dehors, elles se retournent, s'invoquent, s'ouvrent sur le profond d'elles, comme des pistils de fleurs carnivores que surprendrait la lumière.

Mais toute pièce a un sujet, relève d'un genre, drame ou comédie, raconte une histoire. Qu'en est-il de *Pour un oui ou pour un non* ? Eh bien, puisqu'il faut répondre, disons que la question ici porte sur ce qui reste d'avenir à une longue amitié, après que l'un des deux amis ait dit à l'autre, au sujet d'une information personnelle dont celui-ci lui faisait part : "C'est bien, ça..."

Non pardon. Pas tout à fait ainsi... Il y avait entre "c'est bien" et "ça" un intervalle plus grand : "C'est biiien ... ça." Un accent mis sur "bien" ... un étirement : "Biiien ..." et un suspens avant que "ça" arrive...

Voilà qui est clair et promet d'être drôle. Drôle ? Oui, aussi.

Jacques Lassalle

Petit Théâtre

du 10 septembre au 31 octobre 1998

du mercredi au samedi 21h

mardi 19h

dimanche 16h - relâche lundi

Les mardis de la Colline

les mardis à 19h30 - tarif unique 110 F

Débat autour du spectacle *Pour un oui ou pour un non*,
en présence de Jacques Lassalle.

Mardi 6 octobre 1998, à l'issue de la représentation.

dans le Grand Théâtre,
du 24 septembre au 31 octobre

LE POISSON DES GRANDS FONDS

Texte

Marieluise Fleisser

Texte français

Sylvie Muller

Adaptation et mise en scène

Bérangère Bonvoisin

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'instant 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 espérance, 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 ».

Notes
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 1956, 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

(1)

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'enchanté des « 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.