



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Bertolt BRECHT

(Allemagne)

(1898-1956)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout " *Mère Courage*", pièce étudiée dans un dossier à part).**

Bonne lecture !

Né à Augsbourg, en Bavière, le 10 février 1898, dans une famille bourgeoise, il était le fils d'un employé dans une fabrique de papier qui en prit la direction en 1914, qui était catholique. Mais il fut élevé dans le protestantisme de sa mère. Il fut élève du «*Gymnasium*» d'Augsbourg dans la revue duquel, à l'âge de quinze ans, sous le pseudonyme de Bertold Eugen, il publia sa première pièce, '*La Bible*'. Puis il entreprit des études de philosophie puis de médecine à l'université de Munich, mais elles furent interrompues par la Première Guerre mondiale, quand il fut, en 1918, mobilisé comme infirmier dans un hôpital militaire à Augsbourg. Cette expérience confirma sa profonde haine de la guerre, lui inspira son très violent poème satirique '*La ballade du soldat mort*', et raviva sa sympathie et sa ferveur pour le socialisme. De cette époque datent sans doute ses premières ballades, dont '*La légende du soldat mort*', ainsi qu'une première version de '*Baal*'. Après la guerre, toujours entre Augsbourg et Munich, ce jeune homme, maigre et mal rasé, à la tenue négligée, qui s'exprimait en dialecte souabe, fréquenta le milieu théâtral, s'y liant notamment avec Karl Valentin, qui lui inspira peut-être certaines de ses pièces en un acte, et le milieu révolutionnaire. Il chanta ses poèmes dans les cabarets littéraires (dont celui de Karl Valentin) en s'accompagnant lui-même à la guitare. Il participa activement, à Munich, à la révolution de novembre 1918 qui délivra l'Allemagne du militarisme et de l'impérialisme et vit la formation du Parti communiste allemand. Fin janvier 1919, quelques jours à peine après l'écrasement de l'insurrection spartakiste à Berlin, il entreprit la rédaction d'une pièce qu'il acheva en six semaines :

“*Spartakus*”
(1919)

Drame

Un soldat qui revient de guerre retrouve sa fiancée engrossée par un autre, se fait jeter dehors par les riches parents de la demoiselle, fréquente les bistrotts et les rues du prolétariat, excite les travailleurs à la révolution et se met à leur tête pour prendre d'assaut le quartier des journaux. Arrivé à ce point, le manuscrit partait dans différentes directions. Plusieurs variantes étaient proposées. Dans l'une d'elles, tout à fait caractéristique, la jeune femme rejoint son soldat en plein combat, et celui-ci, maintenant qu'il l'a récupérée, laisse tomber la révolution, prend avec lui la jeune fille (bien qu'un peu «*abîmée*») et s'en va. Il en a jusque-là, la révolution, c'est bon pour les affamés ; maintenant il rentre chez lui, où un grand lit blanc est tout prêt

Commentaire

Alors que l'expressionnisme était très à la mode, la pièce était plutôt une ballade dramatique lancée d'un seul trait, sous une forme très peu littéraire. Les personnages y parlaient une langue hors des modes, sauvage, puissante, colorée, qui n'était pas puisée dans les livres mais tirée de la bouche du peuple.

“*Hans im Glück*”
(1919)

“*Jean la chance*”

Pièce de théâtre

Jean est un paysan simple et naïf, qui se laisse (bien) vivre dans sa ferme-auberge avec sa femme. Arrive un homme de la ville qui la séduit. Elle quitte Jean et lui laisse la ferme. Jean échange la ferme contre deux charrettes, une charrette contre l'amitié, la seconde contre un manège, le manège contre une oie, l'oie contre la compagnie des hommes... Il est finalement dépouillé de tout.

Commentaire

C'est un conte des frères Grimm du même titre qui inspira à Brecht cette pièce qui est très différente de ses autres pièces, car c'est un texte très poétique, où les personnages sont dessinés comme au trait. Dans le conte, Jean est un paysan qui a beaucoup travaillé et qui procède à une série d'échanges : il échange son lingot d'or contre un cheval, puis contre une vache, etc. ; il finit avec une pierre qu'il jette dans le puits et se libère ainsi de toute contrainte, de tout « poids », matériels. Chez Brecht, Jean, homme bon, naïf, simple, est un être solaire, lumineux, une figure de la résistance. Il est à la fois innocent et coupable : innocent de l'état du monde et coupable de ne pas pouvoir / vouloir le combattre. Jean, au cours de son errance, perd tout ' y trouve-t-il le bonheur? l'achèvement? la nudité originelle? son identité? la mort? Dans sa bonté simple, il est agi. Ce n'est pas du tout pessimiste. Il meurt, mais il n'a cédé sur rien. Il est simplement inapte à ce monde-là.

Sous la farce paysanne, on trouve donc une fable profonde et un héros qui annonçait les grandes figures à venir, de Galy Gay à Schweik. Brecht fait d'ailleurs se rapprocher les deux personnages, même s'ils sont comme des doubles inversés. Dans les deux cas, on voit que le monde ne permet pas d'être un homme bon et qu'il faut trouver en soi la force de se défendre contre la brutalité du monde. Jean la Chance peut être considéré comme le chaînon manquant qui permet de mieux comprendre l'œuvre de Brecht. Le conte initiatique hisse haut cette interrogation brechtienne : comment conserver la bonté dans un monde vénal, régi par le mensonge?

Le texte était resté inabouti, divisé en plusieurs manuscrits. Dans le manuscrit A, il y a presque tout jusqu'à la scène de la cave. Cette scène, telle quelle, était incompréhensible car non reliée avec le reste. Il y avait ensuite les manuscrits B (B1, B2, ..., B6) qui sont de petits bouts de textes, comme si Brecht avait voulu reprendre des scènes. Cela a servi pour écrire la fin. La mort de Jean n'est ni dans la version A, ni dans la version B. Mais des phrases éparses existantes ont permis de constituer la scène de la fin. « *Une masse noire dans l'herbe, comme un sac vide* », par exemple, a bien été écrit par Brecht, qui mettait cette phrase dans la bouche de la mère.

La maison d'édition L'Arche retrouva les manuscrits et les fit connaître à quelques personnes. Le Théâtre des Treize Vents, à Montpellier, a uni à la version A des fragments de B. Cet ensemble squelettique a été rapproché des autres pièces de Brecht grâce aux poèmes de Brecht de cette époque qui parlent aussi de Jean la Chance, traitent des mêmes thèmes que ceux qu'on trouve dans "*Jean la Chance*", poèmes mis en musique par Stephen Warbeck, de sorte que la soirée s'organise, comme les grandes oeuvres de Brecht, avec ces « songs » qui interrompent l'action pour lui donner un autre nerf, une autre émotion. Le texte a vraiment l'intelligence rusée et le coup de poing rageur des pièces connues du dramaturge allemand.

La pièce, qui n'avait jamais été montée, ni en France, ni à l'étranger, a ainsi été créée en 2006 par le Théâtre des Treize Vents qui a ensuite été invité au Berliner Ensemble, pour le cinquantième anniversaire de la mort de Brecht.

Brecht fut marqué par la disparition prématurée de Rosa Luxemburg et de Liebknecht. Tout en poursuivant ses études, il devint, en 1919, « *dramaturg* » au "*Kammerspiele*" de Munich, ce qui décida de son orientation future. Il vint à Berlin proposer sa deuxième pièce au metteur en scène Max Reinhardt :

"Baal"
(1920)

Drame

Baal, ivrogne, assassin, homme fou et libre, poète attaché à sa perte, est seul, irrémédiablement seul, même si Jeanne, Émilie, Sophie traversent sa vie, figures de passion et de dévotion, car il n'est

habité que par la douleur. Il n'a qu'un seul ami, Ekart, double, diable, frère, qui l'accompagne envers et contre tous.

Commentaire

Cette superbe pièce de Brecht, restée restée inachevée, était encore plus violente, plus sauvage, que "Spartakus", était tout à fait expressionniste. Le cœur bat, les genoux tremblent, l'amour s'y abîme. On y sent vibrer la peau du monde, le beau, le laid, le sale, le pur. Mais Max Reinhardt la refusa. Elle ne fut jouée qu'en 1923.

Cet échec humiliant fut cependant, pour Bertolt Brecht, jeune homme efflanqué à la casquette et au manteau de cuir rapé, l'occasion de faire connaissance avec le tourbillon de Berlin. Bien que fasciné par la capitale comme un jeune provincial pouvait l'être, il ne s'y sentait pas tout à fait à l'aise. Berlinois non de cœur, mais de raison, il était convaincu que les grandes cités étaient les foyers de tous les changements fondamentaux du siècle. Mais, mangeant à peine et logeant dans un réduit glacé, la vie misérable qu'il devait mener le fit complètement déchanter : « *Il n'y a pas d'air dans cette ville, en ce lieu on ne peut pas vivre.* » On le ramassa un jour en pleine rue, évanoui d'inanition. Au printemps 1922, il fut contraint de s'aliter. Des amis le firent conduire d'urgence à l'hôpital de la Charité.

Pourtant, la même année, il fut joué pour la première fois sur scène :

"Trommeln in der Nacht"

(1922)

"Tambours dans la nuit"

Comédie

Une noce est en préparation, la fiancée étant enceinte. C'est alors que surgit Kragler, celui que tout le monde croyait mort, un revenant surgi de sa captivité en Afrique, pour réclamer la main de celle qui lui était promise avant la guerre.

Commentaire

L'espace de la pièce ne cesse de s'élargir, passant de la scène-salle à manger au cabaret expressionniste, puis aux rues et à tout l'espace de Berlin. Alors les destins individuels des personnages se fondent dans un grand mouvement collectif, dans le flux et, bientôt, le reflux de l'Histoire. Le point sensible de la pièce est sa fin, dont Brecht n'a jamais pu se satisfaire, comme le montre sa préface de 1955, *"En révisant mes premières pièces"*. Il y allait du manque de perspectives, de la négativité improductive d'une prise de position, qui sans doute se refuse à la révolution, voudrait bien pactiser avec la condition bourgeoise, mais ne peut le faire qu'avec mauvaise conscience.

L'atmosphère est imprégnée d'une ironie lyrique, d'une vitesse énigmatique, d'une poésie et d'une étrangeté qui la rapprochent de *"Baal"* ou de *"Dans la jungle des villes"*, et qui doivent beaucoup au Rimbaud d'*"Une saison en enfer"*.

Lion Feuchtwanger à qui Brecht avait fait lire son manuscrit parvint à imposer sa mise en scène, mais le persuada de l'intituler *"Tambours dans la nuit"*. Elle allait être plusieurs fois réécrite et remaniée. Elle valut à Brecht le prestigieux prix Kleist.

En 1954, il la commenta ainsi : « *De mes premières pièces, la comédie "Tambours dans la nuit" est la plus à double tranchant. La rébellion contre une convention littéraire condamnable a failli conduire ici à la condamnation d'une grande rébellion sociale. La façon "normale", c'est-à-dire conventionnelle, de conduire la fable aurait, au soldat retour de la guerre qui se rallie à la révolution parce que sa*

petite amie s'est fiancée ailleurs, soit rendu soit définitivement refusé la jeune fille, mais, dans les deux cas, maintenu le soldat du côté de la révolution. Dans "Tambours dans la nuit", le soldat Kragler récupère sa petite amie, quoique "abîmée", et tourne le dos à la révolution. De toutes les variantes possibles, celle-ci paraît vraiment la plus sordide, d'autant plus que, de surcroît, un assentiment de l'écrivain de théâtre peut être entrevu. Je vois aujourd'hui que mon esprit de contradiction (je résiste au désir d'intercaler ici le mot "juvénile", étant donné que j'espère l'avoir à disposition, aujourd'hui encore, intégralement) m'a amené à la limite de l'absurde. »

"Im Dickicht der Städte"

(1922)

"Dans la jungle des villes"

Drame

À Chicago, Shlink, riche Malais négociant en bois, provoque au combat Georges Garga, petit employé de librairie, jeune homme décidé à devenir un adulte. Dans le match confus qui les met aux prises, sa fragilité ne cesse d'être sensible, bien qu'il soit le nouveau conquérant, alors que Shlink est le représentant condamné d'une époque révolue.

Commentaire

Écrite, de l'aveu même de Brecht, sous des influences hétéroclites (Rimbaud, Schiller, des spectacles forains et sportifs), c'est une œuvre expérimentale dont le thème est la lutte contre l'idéalisme qui oriente notre comportement à tous dans la société actuelle. On y trouve lyrisme, délire et démesure. Chaque geste porte, chaque réplique est une action. L'opposition est saisissante entre un Shlink impassible et un Garga aux mouvements saccadés, tantôt sûr de lui, tantôt faible et ne sachant plus trop où il va

En novembre 1923, le putsch de Hitler échoua. Brecht figurait sur la liste des personnes à emprisonner en cas de réussite, car il était devenu célèbre .

En 1924, il devint "dramaturg" au "Deutsches Theater" de Max Reinhardt, à Berlin.

On y mit en scène ses pièces ou ses adaptations où il prenait progressivement un recul par rapport aux conventions expressionnistes du théâtre d'avant-garde de son époque :

"Leben Eduards des Zweiten von England"

(1924)

"La vie d'Édouard II d'Angleterre"

Drame

Édouard II, roi d'Angleterre (1307-1327), n'a de passion que pour son favori, Galveston, un Français que son père avait banni. Son premier acte souverain à la mort de son père est de rapatrier son amant, malgré son épouse, l'aimante Isabelle de France. On constate l'ampleur de cet amour, sa subversion et l'hostilité à laquelle il doit se heurter. Faible, trop soumis à ses désirs et à ceux de son favori, il est incapable de gouverner convenablement. Il ignore les menaces de ses pairs et du puissant Mortimer, s'indigne de leur rébellion, sans prendre conscience de sa propre responsabilité et de la guerre que fomentent l'aristocratie contre lui. Il sape ainsi les fondements de son propre pouvoir. Contre Édouard se liguent enfin son frère, le pacifique comte de Kent, l'orgueilleux Mortimer et l'amoureuse Isabelle qui mettront fin au chaos qui secouait tout le pays. Mettant à profit cette

tendance morbide, ils le contraignent à abdiquer en faveur de son fils. Le roi déchu est assassiné dans sa prison.

Commentaire

C'est une adaptation du drame historique de Marlowe, "*The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, king of England*" (1592) qui est un drame de l'impuissance et de la misère humaine.

"Mann ist Mann"

(1926)

"Homme pour homme"

Drame

Livreur d'une petite épicerie, Galy Gay sort de chez lui un matin pour aller acheter du poisson. Croisant trois soldats, il se trouve embrigadé sous l'uniforme d'une grande armée de colonisation, parce qu'il manquait précisément quelqu'un sur les listes ce jour-là.

Commentaire

N'importe quel homme peut-il donc en remplacer un autre? Même et surtout lorsqu'il n'est que de la chair à canon? Comment se tenir debout et penser par soi-même alors qu'on se trouve pris dans un engrenage dépersonnalisant? Que vaut un individu face à la masse anonyme des soldats pris dans l'engrenage de la machine militaire? Qu'est-ce qu'un être humain? Ces questions longtemps travaillèrent Bertolt Brecht, qui y répondit de façon contrastée, logique et passionnante, avec aussi un humour corrosif, dans cette farce tragique ou parodie dramatique.

Elle se déroule dans un Orient de rêve, un monde à transformations où les identités les mieux tranchées s'inversent au gré de simples changements atmosphériques, où l'imaginaire le plus débridé se mêle à la réalité crue et comique d'une humanité où personne ne semble irremplaçable. Brecht qui voulait que le jeu théâtral procure du plaisir a doté cette pièce-manifeste, où sont posés les fondements du théâtre épique, d'une belle part de mystère et de métamorphoses savoureuses.

Homme paisible qui ne sait pas dire non, Galy Gay suit toujours celui qui lui fait miroiter la meilleure affaire, le berne ou le trompe le mieux. Sous la pression du contexte et des gens auxquels il est exposé, il devient interchangeable, son individualité s'éteint. Les conséquences de son aveuglement offriraient sans doute un spectacle franchement comique, s'il était possible de ne pas voir que ce ballot si bien roulé a quelque chose qui nous ressemble. Il se trouve manipulé, démonté, puis reconstruit comme sur une chaîne de montage. On assiste à la mort de «l'homme de caractère» et du libre-arbitre.

Pour Brecht, «*le problème de la pièce est la mauvaise collectivité (la bande) et son pouvoir de séduction*». Il dénonça la manipulation de l'être humain, en particulier dans l'armée, machine bien huilée à laquelle l'individu est assujéti, étant dépouillé de toutes ses particularités par la discipline militaire et la logique qui l'accompagne, transformé en machine de combat. Il développa une réflexion sur l'identité et la valeur d'un être humain en période de guerre. Il démontra l'absurdité des guerres qui ne profitent qu'à ceux qui savent en exploiter les possibilités d'affaires. Il fustigea la standardisation de la pensée, l'abrutissement collectif, la perte de l'identité et des points de vue personnels.

"Die Kleinbürgerhochzeit"

(1926)

"La noce chez les petits-bourgeois"

Drame en un acte

Sont réunies autour de la table du banquet deux générations (la troisième est en route, mais personne n'est censé le savoir) et toutes les variétés de l'état-civil, du veuf jusqu'à la fille à marier en passant par le vieux couple et l'ami célibataire. À mesure que la soirée avance, ses participants renoncent peu à peu à ce qui leur reste de bonnes manières et en profitent pour se dire leurs quatre vérités : tandis que le père cherche à tout prix à placer ses anecdotes, la meilleure amie de la mariée multiplie les allusions blessantes, et les autres convives ne valent guère mieux. Autour d'eux et sous leur poids, les meubles dont le marié était si fier pour les avoir construits de ses propres mains se déginglissent les uns après les autres - et la pièce s'achève après le départ des derniers invités sur le craquement bruyant du lit conjugal qui s'effondre à son tour.

Commentaire

D'après le témoignage d'un ami de Brecht qui le fréquentait à Augsbourg, il aurait composé dès l'automne 1919 une pièce intitulée *"La noce"*. Mais elle ne sortit de ses tiroirs qu'en 1926, à l'occasion de sa création à Francfort. Une correction manuscrite de Brecht, remontant probablement à la deuxième moitié des années 20, compléta son titre, qui fut désormais *"La noce chez les petits-bourgeois"*. Le texte, que Brecht n'a semble-t-il jamais révisé par la suite, ne fit l'objet d'une première publication, posthume, qu'en 1961.

D'emblée, nous savons que va se déployer devant nous l'histoire d'une catastrophe. À peine le rideau est-il levé que nous comprenons les règles du jeu et pressentons qu'elles seront bafouées. Car ce jeu étriqué est celui de la prétention, de la convention et des apparences. Et il se joue dans un monde intemporel et sans issue, réduit aux quelques pièces d'un appartement qui ne pourra même pas être visité, l'action ne quittant à aucun moment le salon qui sombre grotesquement sous nos yeux. Aucune date, aucune allusion à un monde plus vaste, à un événement qui serait marquant. Tout au plus peut-on relever, de la part du plus jeune invité, une tentative de lancer la conversation sur une pièce de théâtre contemporaine, mais il s'agit de *"Baal"*, comme si les malheureux convives, en cherchant à s'évader hors de leur huis clos brechtien pour rejoindre leur temps, ne pouvaient que retomber sur une autre oeuvre de Brecht et donc battre en retraite avec horreur.

De toute façon cette tentative d'évasion était vouée à l'échec. Car nul ne sait comment, de quoi, à qui parler. Le père est un raseur, l'amie une langue de vipère, et si son mari est atteint de « *marasme* », le jeune homme n'a que trop bonne mémoire pour réciter des platitudes de circonstance, tandis que l'ami ne chante que trop bien une chanson très mal choisie... Avec une sécheresse et une brièveté toute clinique, *"La noce"* constitue ainsi comme un petit catalogue de différentes formes pathologiques de discours creux ou aliéné.

Les plats (qui à défaut des invités alimentent au moins leur conversation) rythment d'abord la marche vers le désastre, puis laissent la place aux meubles qui se fracassent l'un après l'autre, tandis que les convives, sous l'empire de l'alcool, se laissent chacun glisser sur sa propre pente fatale qui conduit au silence ou à l'injure. Certaines étapes de la soirée font partie d'un programme que les participants s'évertuent à respecter et qu'ils énoncent soigneusement comme pour combler le vide. On peut y voir, déjà, une sorte d'effet de distanciation à l'état sauvage, non encore théorisé : maintenant c'est le gâteau, maintenant il faut faire un discours, maintenant on danse... Ces étapes se multiplient, leur succession s'accélère jusqu'à devenir secrètement oppressante. D'autres sont involontaires, maladresses, malentendus et malfaçons qui parasitent et sabotent le déroulement de la cérémonie, semant le trouble et la discorde. Ces deux lignes, celle du menu et celle des imprévus, finissent par se rejoindre dans les ténèbres des coulisses, où résonne soudain, tel un accord final et dérisoire, le fracas indéchiffrable (réussite in extremis ou suprême ratage?) du lit matrimonial qui se brise.

"La noce" est l'une des comédies de Brecht les plus souvent jouées grâce à une efficacité et une vitesse impressionnantes, un style burlesque, prosaïque, direct, quotidien, une progression inexorable du crescendo comique, une simplicité d'épure dont la puissance critique a souvent

autorisé une lecture politique, une sûreté de trait dans la caricature qui ne va pourtant jamais jusqu'à priver tout à fait les personnages d'une chance, même infime, d'être aimés.

Bertolt Brecht, devenu assistant d'Erwin Piscator avec lequel il fit l'expérience du «*théâtre politique*», soucieux de comprendre les mécanismes socio-économiques qui régissent le monde contemporain, commença à lire l'oeuvre de Marx qu'il ne connaissait pas, mais dans laquelle il vit «un immense réservoir d'idées pour son théâtre» (Jean-Pierre Amette). La montée du nazisme précipita son repositionnement artistique par rapport à l'expressionnisme de ses débuts : son théâtre «*épique*», en germe dès les premières oeuvres, prit alors une forme explicite.

Par ailleurs, étant amateur de femmes, il remarqua Frieda Bloom, chanteuse de cabaret encore adolescente qui devint sa maîtresse, mais qui se rendit vite compte qu'elle ne pouvait recevoir de lui que ce qu'il voulait bien lui donner. Elle fut l'une de ces femmes qu'il sut contrôler, qui se mirent à son service et qui passèrent leur vie dans son ombre. Il rencontra ensuite la comédienne Helen Weigel qu'il épousa en 1928 et qui allait rester sa compagne tout au long d'une vie où il se permit nombre de maîtresses. La même année, Elisabeth Hauptmann devint sa maîtresse et son «*nègre*».

La même année encore, :

“Aufstieg und Fall des Stadt Mahoganny”

(1928)

“Grandeur et décadence de la ville de Mahoganny”

Opéra en vingt tableaux avec musique de Kurt Weill

Mahogany est une cité fabuleuse, une nouvelle Jérusalem fondée par des bandits, dans l'Ouest américain. C'est une ville de plaisirs où les criminels et les rejetés sociaux affluent, où les naïfs sont dépouillés de leur argent, la victime exemplaire étant Jimmy Mahoney, un fougueux bûcheron d'Alaska pour qui la débauche devient naturelle. Puisque c'est le paradis et que la Bible est ridiculisée, il s'adonne aux plaisirs, boit du whisky qu'il ne peut payer, s'offre Jenny, la prostituée. Mais le citoyen modèle doit payer pour les lacunes du système : son châtement est une mort rapide sur la chaise électrique et une longue leçon où il propose une autre ville où l'argent n'aurait plus cours.

Commentaire

Brecht et Kurt Weill avaient voulu en finir avec l'incroyable légèreté en vogue à l'Opéra de Leipzig. Leur pièce est une charge contre l'opéra en tant que divertissement bourgeois. C'est une charge aussi contre l'Amérique capitaliste où Brecht n'était pas encore allé, ayant cependant dévoré des piles de journaux à sensations. Marxiste nouvellement converti, il prouve que l'argent est la source du mal. Sa magie, avec celles de l'alcool, du sexe, s'avère, en dernière analyse, totalement impuissante à mettre en échec l'isolement et le désespoir de l'être humain à l'époque contemporaine. C'est un appel aux valeurs humaines fondamentales de partage, de foi, de gratuité des gestes. L'action se déroule dans l'Ouest américain, mais c'est en fait l'atmosphère de la franchement décadente Berlin qu'y perçut le public, la bonne société bourgeoise qui faisait de l'opéra son divertissement favori, et qui fut stupéfiée devant cette dénonciation, la salle ayant été, le soir de la première, qui n'eut lieu qu'en 1930, le cadre du plus grand scandale de l'histoire du théâtre allemand. Les nazis, d'ailleurs, ne s'y trompèrent pas : ils organisèrent des opérations de commando pour faire cesser les représentations.

“Die dreigroschenoper”

(1928)

“L'opéra de quat'sous”

Opéra sur une musique de Kurt Weill

À Soho, dans les bas-fonds de Londres, une lutte de pouvoir oppose deux « *hommes d'affaires* », Jonathan Jeremiah Peachum, directeur de l'entreprise " *L'ami du mendiant* " qui est en fait un receleur, et un dangereux criminel, Macheath, dit Mackie le Surineur, qui frappe, tue, viole, s'enrichit et suscite une admiration craintive, ce fort bel homme étant recherché par les femmes. Peachum s'aperçoit un jour que Polly, sa fille unique, a découché. Le lendemain, elle fait comprendre à ses parents qu'elle a épousé Mackie. Brown, chef suprême de la police et vieil ami de Mackie, était présent au mariage. Ce malheur est sans aucun doute le prélude à beaucoup d'autres...

Peachum veut faire pendre Mackie en le dénonçant à la police. Celui-ci, prévenu par Polly que Brown ne pourra plus rien pour lui, s'enfuit, mais s'arrête chez les putains, car c'est son jour... « *Plus d'un grand génie s'est perdu chez les filles.* » En effet, son ancienne amie et gagne-pain, Jenny-des-Lupanars, le trahit.

Dans la prison d'Old Bailey, Brown est effondré à l'idée de n'avoir pu éviter l'arrestation de son ami d'enfance. Seul dans sa cellule, Mackie se lamente ; pourtant il n'est pas abandonné de tous : voici ses femmes : Lucy, la propre fille de Brown, et Polly, l'épouse en titre. L'affrontement est terrible. Contraint de choisir entre les deux furies, Mackie sacrifie Polly. Lucy, reconnaissante, ouvre la cellule et l'oiseau s'envole.

Quand Peachum apprend la fuite de son gendre et ennemi, il décide de faire pression sur Brown : il prépare pour la cérémonie du couronnement de la Reine le rassemblement de tout ce que Londres compte de miséreux, de ratés et d'éclopés. La police de Brown n'osera pas matraquer six cents infirmes ! Aussi Mackie est-il capturé, et quand il réintègre sa cellule, personne ne veut plus le sauver. Déjà la foule se rue au spectacle de la pendaison, abandonnant le défilé de la reine. Mackie, comprenant enfin que face aux grandes puissances d'argent son activité artisanale est condamnée, se rend à l'évidence et s'apprête à mourir. Cette fin serait sans doute trop triste, aussi, Peachum propose-t-il un final plus attrayant : « *Afin que vous voyiez, à l'Opéra du moins, la pitié l'emporter sur le droit, et parce que nous vous voulons du bien, voici qu'arrive le héraut du Roi ! Il ne sera pas dit que "L'opéra de quat'sous" n'est pas du grand opéra ! Hélas, souvent, les messagers du Roi ne se dérangent pas. Gardez-vous bien de condamner le vice avant que cesse l'inégalité, lutez plutôt contre les injustices pour qu'à la fin règne l'humanité.* »

Commentaire

Brecht avait remanié "*The beggar's opera*" ("*L'opéra des gueux*") de John Gray qui date de 1728, sans renouveler l'intrigue, mais en utilisant de nouvelles techniques de scène (la forme des « *schlager* », ces pièces avec refrains dont les Berlinoises étaient alors friands), en déployant une violence destructive née d'une authentique indignation, une certaine désinvolture anarchique et romantique, la poésie à la fois cruelle et pleine d'humour, très proche de Villon, des « *songs* » originaux qui parsèment le déroulement. Mieux adaptée aux situations actuelles, la pièce en acquit une portée qui dépasse celle de la pièce primitive. Sur le thème de la lutte des classes, cette épopée lyrique et cynique des bas-fonds prétendait projeter dans le monde des mendiants l'arrogance, l'hypocrisie, l'exploitation tyrannique, la veulerie, en un mot toutes les tares propres à la société bourgeoise, faisait une satire féroce d'une société corrompue, donnait une explication socialiste aux maux du monde moderne. La connivence des criminels avec les gardiens patentés de la loi et de l'ordre public, élevée à la hauteur d'un postulat et présente à travers toute la pièce, semblait à première vue peu faite pour susciter l'enthousiasme d'un public bourgeois. Des banderoles déployées sur la scène l'avertissaient qu'il ne s'agissait pas d'une séduisante imagerie. Mais, si la musique de Kurt Weill, qui recourut à des rythmes et à des instruments populaires, ajoute encore au mordant de l'œuvre, les « *songs* » en argot berlinois, avec leur allure de rengaine triste qui ne prend jamais rien vraiment au tragique, atténuèrent les plus cruelles critiques, leur donnaient le charme ambigu de ce qui pourrait être dangereux, mais reste juste en deçà. Le public, composé de petits-bourgeois, d'ouvriers et d'étudiants qu'habituellement on tentait d'endormir avec un univers d'amoureux et de

soubrettes, aima les crudités du texte, y trouva aussi l'écho de scandales récents qui avaient ébranlé leur ville, mais nul ne se sentit visé.

Cet opéra sans faste et sans falbalas, où les héros sont des gueux, où les musiciens et les comédiens semblent des artistes pauvres, itinérants, étrangers au lieu, était vraiment de «*quat'sous*», pouvant se jouer dans une cour, un gymnase ou un entrepôt. Certains de ses personnages sont devenus des mythes.

Bien qu'écrit postérieurement à '*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*', '*L'opéra de quat'sous*' fut monté en 1928, créé le 31 août, sur la scène du Théâtre "*Am Schiffbauerdam*", remporta un triomphe, fut un des plus grands succès théâtraux de la république de Weimar et permit à Brecht, consacré comme auteur de renom, de gagner beaucoup d'argent. Son nom fut alors connu un peu partout en Europe.

Mais ce succès reposait sur un malentendu et c'est peut-être la raison pour laquelle, renonçant aux impulsions, aux formes et même au vocabulaire romantiques, il allait s'engager ensuite dans la voie austère des pièces didactiques.

Connu en France sous l'ancien titre d'*"Opéra de quat'sous"*, le remaniement de Brecht a acquis, grâce au cinéma, une nouvelle et très vaste audience. Il en fit faire, sous le titre "*La bosse*", une transposition à l'écran par G.W. Pabst, avec Rudolf Forster et Carola Neher (1931). Cependant, comme le cinéaste avait modifié le scénario à sa façon, Brecht lui intenta un procès qu'il perdit. Pourtant, Pabst avait adroitement intégré la satire à l'ambiance expressionniste. Il tourna en même temps une version française (avec Albert Préjean et Florelle) plus proche d'un climat de fantaisie crapuleuse mais également remarquable.

"Abenteuer des braven Soldaten Schweik"

"Les aventures du brave soldat Schweik"

(1928)

Comédie

Un Tchèque apparemment naïf mais empreint du bon sens populaire, étant mobilisé dans l'armée austro-hongroise, révèle par son comportement et ses remarques l'absurdité du système social, administratif, militaire, etc., qui l'opprime et l'aliène.

Commentaire

Cette épopée héroï-comique, mise en scène avec la collaboration de Piscator, était une adaptation du roman du Tchèque Jaroslav Hasek. Schweik est un bouffon, un héros malgré lui, pris dans la tourmente. Comme il est champion de la résistance passive, antimilitariste, nous ne saurons jamais si son irrespect, son insolence, sont le fait de son intelligence ou de son idiotie. Il provoque les censeurs et les tyrans avec une immense drôlerie. Cette tragédie de la bêtise humaine, dans un esprit mêlé de pathétique, d'humour et d'un espoir vague, dénonça l'absurdité d'une Histoire où l'être humain n'a plus sa place, l'impossibilité de la naïveté à notre époque.

"Lehrstücke"

(1929)

"Pièces didactiques"

Pièces en un acte

“Das Badener Lehrstück vom Einverständnis” “Pièce didactique de Baden-Baden”

Drame

Commentaire

C'est la dernière version d'une courte pièce didactique sur le premier vol de Lindbergh au-dessus de l'océan Atlantique, écrite en 1928-29. Construite à la façon d'un oratorio, sur une musique de Hindemith, avec chœur et récitant, la pièce se présente comme un montage de brèves séquences. C'est une sorte de mise en jugement de l'aviateur que l'on suppose tombé et blessé avec trois de ses camarades au cours d'un vol. Il réclame du chœur un secours que celui-ci ne veut ni ne peut lui apporter. Le procès se développe jusqu'à la sentence définitive, rompu çà et là par des sketches, enquêtes et examens qui viennent enrichir le débat, comme on apporte au dossier d'une affaire des pièces à conviction que les jurés auront à utiliser pour le mieux.

Une autre démonstration fait l'objet des deux courts «opéras scolaires» parallèles, inspirés d'un nô japonais. Une épidémie ayant éclaté dans leur ville, un professeur et ses élèves vont chercher du secours. L'un des plus jeunes, dont la mère elle-même est malade, épuisé, ne peut plus avancer. Le professeur et les étudiants se concertent et décident de l'abandonner là ; ils consultent malgré tout l'enfant :

“Der Jasager” “Celui qui dit oui”

Drame

L'enfant répond selon l'usage et prie les étudiants de le jeter dans la vallée, car il a peur de mourir seul. Avec une sorte d'affreuse tendresse, les étudiants le prennent dans leurs bras pour le jeter au bas de la montagne.

“Der Neinsager” “Celui qui dit non”

Drame

La situation et le récit sont identiques jusqu'au moment où le garçon, interrogé et dont on attend une réponse conforme à l'usage prescrit, se rebiffe. Et tous décident de retourner d'où ils viennent.

Commentaire sur “Pièces didactiques”

Dans toutes les pièces, il s'agit pour l'homme d'établir un accord, une relation juste de lui à lui-même, de lui aux autres et au monde. Le «*Neinsager*», le garçon qui dit non à l'usage établi, est en accord, en relation juste avec le monde. L'aviateur échappait à cet accord par l'orgueil, le «*Jasager*» par l'obéissance aveugle à une tradition périmée.

“*Der Brotladen*”

(1929)

“*Le commerce de pain*”

Drame

Le patron d'une boulangerie a expulsé une mère de famille misérable. En plus, il lui a collé sur le dos un tas de bois qu'elle avait eu le tort de commander pour lui et qu'elle ne peut revendre. Les chômeurs, qui devaient débiter ce bois, se retournent contre la pauvre femme, avant d'être incités à piller la boulangerie par un adolescent, qui est vendeur de journaux et qui se fait tuer par la police.

Commentaire

Brecht laissa inachevée cette fable d'une grande beauté. Dans une conclusion rapide, il indiqua que son personnage, le seul qui, tout au long de la pièce, ait conscience de l'injustice du système, s'est fait tuer inutilement : c'est le prolétariat tout entier qui doit lutter contre l'injustice, contre l'exploitation capitaliste (bien que ce ne soit pas le capitalisme industriel qui est attaqué ici, mais le monde féroce des petits possédants). Il n'empêche que ce jeune est donné en exemple, car s'il fera dire à son Galilée : «*Malheur aux peuples qui ont besoin de héros*», c'est pourtant par les héros, par les martyrs, que, comme dans le théâtre classique, la vérité que n'ont pas perçue à temps les autres hommes se fait jour.

Le spectacle est censé être joué par des comédiens amateurs, des ouvriers, avoir un caractère improvisé.

“*Die Ausgahme und die Regel*”

(1931)

“*L'exception et la règle*”

Drame

Le marchand Karl Longmann, seul dans une immensité de sable avec son guide et son porteur qu'il traite cruellement, subit la pression conjuguée de la peur et de la mauvaise conscience (car, à la manière dont il les traite, ses deux employés ont tout lieu de lui en vouloir). Il finit, après avoir renvoyé son guide, par abattre le porteur, prenant la gourde que celui-ci lui tend pour une pierre destinée à l'assommer.

La seconde partie décrit le procès du marchand où une logique implacable aboutit à son acquittement. Le comportement pacifique du porteur apparaît comme une anomalie. «*L'accusé a donc agi en état de légitime défense : peu importe qu'il ait été réellement menacé ou qu'il se soit cru menacé. Dans la situation où il se trouvait, il devait se croire menacé. L'accusé est donc acquitté.*»

Commentaire

“*L'exception et la règle*” est une pièce-matrice du théâtre de Brecht. Comme peut le laisser deviner son titre, elle appartient à la série des “*pièces didactiques*” (“*Lehrstücke*”) qu’il a écrites à la fin des années vingt. Elle en est sans doute la plus aboutie et la moins sèche.

S’il utilisa les mêmes procédés (localisation exotique, scènes courtes, adresses au public), il s’éloigna en effet du schématisme un peu raide des pièces précédentes, plus conçues comme des sortes d’exercices dialectiques que comme des œuvres à part entière. Ainsi son protagoniste principal n’est plus décrit par sa simple fonction sociale comme dans les autres “*Lehrstücke*” : il a un nom et une véritable épaisseur psychologique. On assiste au délitement progressif de sa psyché, qui donne toute sa tension dramatique à la pièce.

La seconde partie se contente de rabattre froidement sur ce que l’on vient de voir la lecture qu’en fait la société capitaliste et son incarnation judiciaire. Aucun pathos dans ces scènes de prétoire. Dans le cours du raisonnement, l’insécurité vécue subjectivement par le marchand a pris la place de l’insécurité réelle.

La pièce de Brecht est donc d’une incroyable actualité : il a analysé magistralement le mécanisme de la haine de classe, de la haine raciale et de l’injustice qui semble inhérentes à l’humain, qui sont parmi les choses les plus cruelles qu’il ait à affronter et qui est une grande cause de désespoir. L’oppression économique conduit inmanquablement à la répression physique. Cette pièce réputée mineure montre bien son intelligence dialectique et dramatique.

La pièce a été publiée pour la première fois en 1937, étant créée en langue hébraïque en Palestine, à Givat Chaim en mai 1938 par Alfred Wolf, un émigrant allemand. La représentation eut lieu à l’extérieur sur une pelouse, le décor était une couche de sable dans laquelle était planté un écriteau où l’on pouvait lire «Dune de sable».

Elle a été créée en français en octobre 1949 au Théâtre de Poche à Paris par Jean-Marie Serreau, qui, la même année, la joua en Allemagne dans la zone française d’occupation. Certains gouverneurs français l’interdirent dans leur district.

“*Die Massnahme*”

(1930)

“*La décision*”

Drame

Quatre agitateurs déguisés en Chinois, envoyés en mission clandestine à Moukden pour enseigner l’ABC du communisme et répandre la révolution mondiale, sont obligés de supprimer leur cinquième camarade, un jeune militant trop sensible et indiscipliné. De retour après leur mission accomplie, ils racontent comment ils en sont venus à prendre cette terrible décision.

Commentaire

Brecht prit la Révolution comme sujet principal au moment où celle-ci écrivait l’Histoire russe et l’Histoire chinoise. Le contexte des procès de Moscou et la chasse aux sorcières laissaient peu de latitude à une œuvre si dialectique.

À notre époque où tous proclament la fin des grandes idéologies, se pose toujours la question : Peut-on sacrifier un individu pour le bien d’un millier d’autres? Faut-il faire la Révolution avec sa tête ou avec son cœur? Peut-on encore croire en la possibilité d’une révolution?

“*Die Mutter*”

(1931)

“La mère”

Drame

Une femme du peuple, Pélagie Vlassova, hostile à l'action révolutionnaire de son fils, jeune communiste, reprend le flambeau après sa mort.

Commentaire

Brecht adapta très librement le roman de Gorki, “La mère” (1906), à partir d'une adaptation dramatique déjà existante. Le parcours de la mère est celui d'un apprentissage à l'envers, où le savoir est transmis de la génération montante à l'ancienne. Brecht prenait parti contre la campagne de diffamation de l'Union Soviétique, alimentée par les nazis, menée par les communistes de gauche en 1931, à la radio par exemple, et dont Gorki lui-même était victime.

La pièce fut créée le 17 janvier 1932 à Berlin, au “Komödienhaus”, avec une musique de Hanns Eisler. Les représentations furent à plusieurs reprises interrompues par la police et bientôt réduites à une simple lecture publique de la pièce, avec Helen Weigel dans le rôle principal.

“**Die heilige Johanna der Schlachthöffe**”

(1932)

“*Sainte Jeanne des abattoirs*”

Drame

Dans les abattoirs de Chicago, dans les années trente, Jeanne Dark, paysanne d'un milieu aisé qui s'est retrouvée à l'Armée du salut, veut, avec sa candeur et sa bonne foi, offrir son aide, soulager la misère matérielle, servir de conciliatrice entre les ouvriers en grève et Pierpont Mauler, le roi des abattoirs. On lui confie la mission de remettre une lettre aux meneurs, elle se trouve plongée au coeur du conflit, croyant ce que lui disent les uns et l'autre. La femme de Luckerniddle, l'ouvrier déchiqueté par les machines à broyer le bétail, lui réplique : «*Ne dites donc pas de telles sottises ! Vous ne comprenez rien à rien ! Vous n'êtes pas restée longtemps ici, dans le froid..*» Tantôt, elle se réfugie dans l'enfance contre la cruauté du monde, tantôt elle est déterminée à faire tomber Pierpont Mauler de son socle et, le lendemain, se présentant à lui comme une jeune communiant, il en est sincèrement ému : «*Ce n'est pas par la violence qu'on combat désordre et confusion*». Tout son drame vient du fait qu'elle commence à ressentir, sinon l'inutilité du moins la fragilité de sa bonté. mais elle ne renonce pas pour autant à son combat et elle meurt transformée.

Commentaire

Après Schiller et George Bernard Shaw, Brecht donnait à son tour sa vision de Jeanne d'Arc dans cette étrange pièce, à la fois rébarbative et inspirée, qui a été longtemps réputée injouable, qui fut sa première grande pièce révolutionnaire. Réaction à une situation économique alarmante, elle est d'un marxisme pur et dur, sa métaphore visant à décrire le mécanisme de l'exploitation capitaliste, la bonne vieille lutte des classes. L'héroïne est une jeune fille illuminée, tantôt une enfant qui ne comprend pas ce qui lui arrive, tantôt une vieille femme qui porte en elle toute la mémoire du monde et qui, révoltée, oppose, à la cruauté des gens d'en haut et d'en bas, sa bonté d'âme et sa foi en l'être humain. Mais elle ressent douloureusement leur inutilité et son idéalisme se heurte au mur du matérialisme. La pièce est quelque peu datée parce que le capitalisme sauvage a, depuis les années trente, été contenu par la montée du syndicalisme.

En 1932, Bertolt Brecht et Helen Weigel séjournèrent à Moscou où ils furent soumis à une surveillance policière. Adversaires du nazisme, ils quittèrent l'Allemagne le 28 février 1933 en raison de l'arrivée au pouvoir de Hitler et d'autant plus qu'Helen Weigel était juive. Son œuvre, le meilleur de sa production ayant été réuni dans une série de volumes portant le titre général de "*Versuche*" ("*Recherches*"), fut interdite et brûlée.

Ils séjournèrent d'abord au sud du Danemark (où il connut Ruth Berlau, une Suédoise qui était l'épouse d'un riche industriel de Copenhague mais avait fondé un théâtre ouvrier communiste) puis en Suède, en Finlande (où le trio Brecht-Helen Weigel-Ruth Berlau fut accueilli par Hella Wuolijoki). Comme si «le nazisme était la circonstance qu'il attendait pour donner la mesure de son intelligence» (Jean-Pierre Amette), Brecht, qui avait été déchu de sa nationalité, le combattit par ses manifestes, ses poèmes et ses pièces :

“Die Rundköpfe und die Spitzköpfe”

(1933)

“Têtes rondes et têtes pointues”

Drame

À la suite d'une crise de surproduction, l'État de Jahoo est menacé d'une révolte de paysans. Le vice-roi fait appel au sauveur Iberin, qui a l'idée géniale de diviser la population en deux catégories : «*les têtes rondes*» qui sont l'élite et «*les têtes pointues*» qui sont la racaille. «*Les têtes rondes*» portent au pouvoir une bande de gangsters qui suppriment «*les têtes pointues*». La pièce est dominée par la haute et rude figure du paysan Callas qui avait mis sa foi dans l'ordre nouveau et s'aperçoit que la nouvelle idéologie ne fait que renforcer la vieille lutte entre possédants et exploités.

Commentaire

Cette parabole fut écrite en 1933, au début de l'exil de l'auteur, et créée à Copenhague en 1936. Sous la fantaisie des lieux et des noms, c'est toute l'actualité fasciste de 1933 qui reparait : Hitler, ses S.S., l'antisémitisme, les discours à la radio, la résistance communiste, l'ennemi héréditaire.

En 1937, Brecht, venant de Copenhague, passa quelques mois à Paris où il monta un court drame inspiré par les événements d'Espagne :

“Die Gewehre der Frau Carrar”

(1937)

“Les fusils de la mère Carrar”

Drame

La mère Carrar refuse obstinément de livrer les fusils qu'elle possède aux mains des républicains, dont fait partie son fils. Éclairée enfin sur le sens de la lutte, elle y consentira.

“Mutter Courage und Ihre Kinder”

(1937)
"Mère Courage et ses enfants"

Drame en deux tableaux

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

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

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

Pour une analyse, voir "BRECHT - "Mère Courage"

"Furcht und Elend des Dritten Reiches"

(1938)

"Grand' peur et misère du IIIe Reich"

Drame en vingt-quatre scènes

Petits-bourgeois, artisans, ouvriers, intellectuels sur qui pèsent une même angoisse, une misère semblable, et qui s'ignorent les uns les autres, dressent à leur insu le plus impitoyable réquisitoire contre le fascisme.

Commentaire

Ces vingt-quatre scènes de la vie hitlérienne furent écrites entre 1935 et 1937. C'est une sorte de "Comédie humaine" en raccourci, chaque tableau gardant son autonomie dans l'unité de l'ensemble. C'est un travail de cinéaste qui rappelle l'art des meilleurs créateurs du néo-réalisme italien : la caméra, qui sait trouver l'angle juste, fixe un visage, puis l'autre, passe de la boulangerie à l'usine, puis à l'intérieur bourgeois où s'affole, devant des malles ouvertes, la «*femme juive*».

"Leben des Galilei"

(1938)

"La vie de Galilée"

Drame

En 1609, Galilée est professeur de mathématiques à Padoue, dans la république de Venise, et il y poursuit la démonstration «*expérimentale*» du nouveau système du monde établi par Copernic. Il sait qu'il ouvre ainsi une «*ère nouvelle*». Pourtant, lui qui, pendant plus de vingt ans, a enseigné le système de Ptolémée tout en le sachant faux, car il ne pouvait rien prouver, est mécontent ; son métier de professeur le nourrit mal. Or il aime la bonne chère : c'est un homme de jouissance. Le

pape le définira ainsi plus tard : *«Parmi les hommes que j'ai rencontrés, c'est celui qui savoure le plus de joies. Il pense sensuellement. Il ne peut refuser ni un vin vieux, ni une idée nouvelle»*. Bousculant ce qui, jusqu'à lui, était inébranlable, intouchable, sacré, affirmant par les preuves, les expérimentations, les calculs, il exhale les forces de la vie. Il est une force, non seulement dans son oeuvre de savant, mais aussi dans sa tâche quotidienne d'individu ; il vit en *«homme total»*, vibrant de cette conviction : *«On ne sait expérimenter que si l'on sait goûter au vin de Sicile»*. Des comportements en apparence antithétiques sont mis sur le même plan : la jubilation émanant du travail avec son équipe (Andréa, Federzoni, Sagredo) et du plaisir de l'expérience (par exemple, celle des corps flottants), de la découverte, est du même ordre que celle éprouvée lors de la dégustation d'un vin de Sicile.

Il a donc besoin d'argent pour vivre, pour faire vivre sa famille, et pour continuer à travailler, pour s'abandonner pleinement à la jouissance de la pensée. Il sollicite donc auprès du grand-duc de Florence une place de mathématicien à sa cour, par une lettre très humble, faisant fi de toute morale, de toute dignité : *«Il me faut des loisirs. Et de quoi faire bouillir la marmite. Et, dans cet emploi, je n'aurais pas à entonner à des élèves le système de Ptolémée, mais j'aurais le temps de perfectionner mes preuves.»* Quittant la république de Venise pour Florence, il commet sa première erreur : il met la science à la merci des princes et de l'Église. En 1616, celle-ci intervient en effet : ses hommes de science ont confirmé les découvertes de Galilée, mais l'Inquisition les condamne comme *«insensées, absurdes et hérétiques»*, sans entrer dans les détails *«des travaux des astronomes du Collegium Romanum qui en avaient vérifié l'exactitude»*. Galilée se tait donc pendant huit années. Il sait que l'Église a nié que le soleil fût au centre de l'univers pour que *«la Chaire de Saint-Pierre puisse être au centre de la Terre. C'est de cela qu'il s'agit... Il ne s'agit pas des planètes, il s'agit des paysans de Campanie»*. Mais il n'en reste pas moins à Florence. Lorsque le cardinal Barberini qui l'avait soutenu autrefois est sur le point de devenir pape, il *«rouvre le cirque de la terre autour du soleil»*. Pas plus qu'il n'avait tenu compte, jadis, de l'avertissement de son ami Sagredo, il ne prête attention aux paroles de son ancien élève, le noble Ludovic : *«Maître Galilée, si même le pape mourait, quel que doive être son successeur, et si grand puisse être son amour des sciences, il devra pourtant tenir compte de l'immense vénération que lui portent les grandes familles du pays.»* Parallèlement, Galilée ne se laisse pas détourner une seconde de ses travaux par l'évanouissement de sa fille, Virginia, dont les fiançailles avec Ludovic viennent d'être rompues par sa faute. Plus que jamais, il s'abandonne à la passion du savoir, au plaisir de la recherche, sans s'inquiéter d'autre chose que de la propagation de ses idées parmi le peuple notamment. Et lorsque, en 1633, avant d'être convoqué à Rome par l'Inquisition, il rencontre dans l'antichambre du grand-duc de Florence le fondateur Matti qui l'assure du soutien du peuple et l'adjure de quitter Florence, il le repousse et ne veut pas l'entendre : *«J'ai écrit un livre sur la mécanique de l'univers, c'est tout. Ce qu'on en fait ou ce qu'on n'en fait pas, cela ne me regarde pas»*. Dès lors, les dés sont jetés. Galilée est *«seul»* devant l'inquisition. Le nouveau pape ne le défend pas longtemps. Devant les *«instruments»* de torture, Galilée se rétracte, faisant le désespoir de ses disciples qui attendaient de lui qu'il dise non, car *«tout est gagné quand un seul se dresse et dit non»*, et la satisfaction de sa pieuse fille, Virginia.

De 1633 à 1642, prisonnier de l'Inquisition dans une maison de campagne près de Florence, gardé à vue par sa fille, à demi aveugle, Galilée rédige les *«Discours»*, dont chaque page sitôt terminée lui est enlevée, et fait quotidiennement acte de soumission à l'Église. Aurait-il tout abdiqué, aurait-il définitivement trahi la raison? Une visite de son ancien disciple, Andrea Sarti, nous détrompe sans le disculper : une autre version des *«Discours»* existe ; il l'a recopiée secrètement nuit après nuit ; Andrea va pouvoir l'emporter avec lui et la diffuser au-delà de la frontière italienne.

Commentaire

Cette pièce longue, argumentée et démonstrative, exaltée, exaltante, est un éloge du gai savoir dans lequel affleurent des questionnements et des inquiétudes contemporains ; une parabole politique ; et peut-être aussi un portrait que Brecht, inventif et roublard, donne de lui-même.

La pièce est fondée sur le vrai Galilée, le personnage historique (1564-1642). Son écriture s'étira sur dix-sept années, passant par trois versions, le personnage évoluant de l'une à l'autre :

- la «*version danoise*» (“*La Terre tourne*”) date de 1938 : elle fut créée au Schauspielhaus de Zurich en 1943 dans une mise en scène de Léonard Steckel qui fut aussi le créateur du rôle ; Galilée est alors un lutteur qui s’oppose aux pouvoirs en place, comme l’était Brecht lui-même qui, pour mieux le combattre, fuyait un pays où montait le nazisme

- la «*version américaine*» (“*Galileo Galilei*”) date de 1947 : elle fut écrite à Los Angeles, en langue anglaise et en collaboration avec le comédien Charles Laughton, premier interprète marquant du rôle de Galilée pour les représentations du Coronet Theater à Los Angeles ; elle fut mise en scène à New York en 1947, par Joseph Losey ;

- la «*version berlinoise*» (“*La vie de Galilée*”) date de 1955 : elle fut réécrite par Brecht à partir du texte anglais (curieuse entreprise !) ; il en a commencé la mise en scène avec Ernst Busch dans le rôle principal ; à la mort de Brecht, c’est Erik Engel qui a pris le relais ; les héritiers du dramaturge n’autorisent aux metteurs en scène et aux traducteurs que celle-ci.

Cette troisième version est particulièrement complexe et ambiguë : elle porte en elle les traces des deux versions précédentes, qu’elle amplifie et affine. Surtout, Hiroshima a bouleversé la valorisation du savant qui devient un lâche, un faussaire, un renégat qui subit sans broncher la loi de l’Église et s’enfonce dans la goinfrerie. Madame Sarti est sa gouvernante, mais les passages du vouvoiement au tutoiement laissent le loisir d’imaginer entre eux quelque idylle lointaine et même, si l’on a beaucoup d’imagination, d’attribuer à Galilée la paternité d’Andrea. Galilée est un abominable castrateur à l’égard de sa fille, Virginia, mais ne manque cependant pas, pour elle, d’affection. Quant à Priuli, il est à la fois un ami de Galilée (il est le premier à l’avertir des tracasseries du pouvoir) et un de ses représentants. Il n’est pas déplacé de parler ici de morale.

Au bout du compte se pose la question : Galilée est-il un héros positif ou négatif ? Brecht affirmant d’ailleurs : «*Malheur aux peuples qui ont besoin de héros*». Quel sens donner à son abjuration ? A-t-il eu raison ? A-t-il triomphé par la ruse ? Sa rétractation, toute sa vie ont-elles été guidées par un «*plan*» juste ? Non, car s’il a «*enseigné la science*», il a «*nié la vérité*». Le débat n’est pas de savoir si Galilée a eu raison ou non de se rétracter. Peut-être ne pouvait-il faire autrement. Son «*crime*» remonte plus haut : il est d’avoir séparé la science du monde, du peuple : il est de ne pas avoir mené de front les deux batailles de la science : «*la bataille pour la mensuration du ciel*», sans doute, mais aussi celle «*pour le pain de la mère de famille*». Devant Andrea, il s’en accuse dans une admirable autocritique : «*L’homme de science que j’étais avait une possibilité unique. En mon temps, l’astronomie atteignait la place du marché. Dans ces circonstances très particulières, la résistance d’un homme aurait provoqué de profonds ébranlements. Aurais-je résisté, les naturalistes auraient pu développer quelque chose comme le serment hippocratique des médecins, le vœu de consacrer exclusivement leur science au bien de l’humanité... Quelques années durant, j’ai été aussi fort que les autorités. Et j’ai livré mon savoir aux puissants pour qu’ils s’en servent, pour qu’ils ne s’en servent pas, pour qu’ils s’en servent mal uniquement d’après ce qui servait leurs buts. J’ai trahi ma profession : un homme qui fait ce que j’ai fait ne peut plus être toléré dans les rangs des hommes de science.*»

Plus tard, Brecht commenta ainsi “*Galileo Galilei*” : «*Le crime de Galilée peut être considéré comme le “péché originel” de la science moderne. De cette astronomie nouvelle, à laquelle une classe nouvelle, la bourgeoisie, s’intéressait vivement comme à un renfort apporté aux mouvements sociaux révolutionnaires de l’époque, Galilée fit une science particulière étroitement délimitée qui, bien sûr, grâce à sa “pureté”, c’est-à-dire son indifférence au mode de production, put se développer dans un climat de relative sécurité.*»

Il reste qu’il proclama haut et fort sa foi et sa confiance en la raison face à l’obscurantisme. Face aux pouvoirs, il fut un esprit fondamentalement subversif : il annonça au monde que «*tout bouge*» ; dans le même mouvement que la Terre et les planètes, les hiérarchies ont la fortune changeante, les pouvoirs ne sont plus désormais «*en place*». Mouvements et déplacements incessants sont générateurs d’angoisse et, surtout, ils dérangent les pouvoirs.

D’autre part, Brecht sut lier la réalité et la poésie lyrique et cosmique.

Dans sa mise en scène, Alain Batifoulier conçut un plateau nu, délimité par un cyclorama évoquant le cosmos. Cet espace, «*degré zéro du décor*», proposait surtout deux motifs opposés. L’atelier de Galilée, radeau perdu de la Science, réunissait les objets du savant : le tour à polir les lentilles, un

astrolabe, un télescope, une balance, des livres, des établis. À l'inverse, des panneaux couleur terre de Sienna figuraient les lieux de pouvoir, là où Galilée est opprimé, contraint, forcé.

“Der gute Mensch von Sezuan”

(1939)

“La bonne âme du Se-Chouan”

Drame

En une Chine de fantaisie, trois des dieux suprêmes ont été envoyés en mission sur terre pour y trouver quelque homme de bien, afin de prouver que la race n'en est pas éteinte. Après bien des recherches, ils tombent enfin sur la seule bonne âme de la ville de Se-Tchouan : c'est la petite prostituée Shen-Te qui est droite, nette, loyale, qui obéit à son cœur, qui affirme sa bonne volonté sans ostentation ni humilité. Ils regagnent le ciel, lui laissant un millier de dollars et lui recommandant de persévérer dans la bonté, d'être bonne, d'une bonté totale et aveugle. Pour Shen-Te devenue riche, les difficultés commencent. Chacun autour d'elle tente d'exploiter au maximum sa bonté. Les pauvres dont elle a pitié sont les premiers à la tromper, à la piller, à l'acculer à la faillite. Shen-Te, en désespoir de cause, s'invente un cousin, Shui-Ta, homme dur, réaliste et calculateur, chargé pour un temps de la défendre contre sa propre bonté, qui reprend d'une main ce qu'elle a donné de l'autre. Ce Shui-Ta n'est autre que Shen-Te déguisée et méconnaissable sous un masque, écartelée, prise au piège de la nécessité, et obligée de renoncer à soi pour continuer d'exister.

Mais Shen-Te tombe amoureuse d'un aviateur pauvre et sans emploi. Elle l'épouse, malgré Shui-Ta qui reconnaît en l'aviateur un arriviste sans scrupules. Puis elle renonce à lui, et se découvre enceinte. Dès lors, décidée à tout prix à défendre son enfant, elle installe Shui-Ta en permanence chez elle. Il devient un roi du tabac et s'enrichit en exploitant tout et tous. Mais la disparition de Shen-Te paraît suspecte à ses amis, qui traînent Shui-Ta au tribunal. Shen-Te, ayant reconnu les trois dieux en la personne des juges, se démasque et révèle sa supercherie. Satisfaits d'avoir retrouvé leur « *bonne âme* », les dieux remontent au ciel, sourds au désespoir de Shen-Te et se contentant de répondre à ses questions angoissées : « *Sois bonne et tout ira bien.* »

Commentaire

Brecht a toujours été séduit par la civilisation chinoise. Sourire et courtoisie, humour et lucidité, ces qualités trouvent leur parfait épanouissement dans la sagesse profondément humaine des disciples de Confucius. Il y a quelque chose de cette sagesse en Brecht lui-même. On en trouve le reflet dans le style des pièces de l'exil, qui a gagné une savante limpidité.

La pièce révèle un métier d'une rare sûreté. La construction est souple sans être lâche, les interventions poétiques et chantées étant distribuées à travers la pièce selon un rythme particulièrement heureux. Rien de plus concret que les personnages de cette allégorie. La tonalité dominante est cependant poétique, une poésie limpide, faite de tendresse et de compassion, qui n'exclut ni l'humour ni l'acuité critique du regard. Le personnage de Shen-Te est unique dans le théâtre de Brecht. Certes, les prostituées n'y manquent pas ; le personnage exerça sans nul doute sur l'auteur une sorte d'attrait romantique, mais il lui apparaît surtout comme révélateur de l'état d'aliénation auquel un système social oppresseur condamne ceux qu'il utilise. Shen-Te n'est pas de cette race-là. Sa condition de prostituée est un simple défi au choix habituel et aux lois de la morale. Elle n'a ni le cynisme ni la dureté de ses sœurs. Elle ne sait qu'en prendre le masque, afin d'éviter de sombrer tout entière dans une indispensable méchanceté. Et si elle accepte de ne plus présenter au monde que l'envers d'elle-même, c'est uniquement pour l'amour et le salut de l'enfant qu'elle porte. Si l'amour, qui est l'impossible liberté, livre les héros de Brecht, faibles et désarmés, à toutes les trahisures d'un monde soumis à l'argent, l'amour maternel, lui, est ferment de révolte. Courageux, il sait aussi la ruse, il se fait une arme de la pourriture elle-même, et il s'installe dans la lutte non seulement pour protéger, mais pour que l'enfant qui est chose neuve ait un jour la jouissance d'un

monde neuf. Shen-Te témoigne de la difficulté, de la douleur de l'impossibilité de vivre dans ce monde tel qu'il est. Shen-Te deviendra-t-elle Shui-Ta ou, restant elle-même, sombrera-t-elle dans la misère? L'"Épilogue", récité par un des acteurs à l'adresse du public, ne fait qu'indiquer l'issue, la seule issue possible :

*«Le vrai chemin qui mène hors du malheur
C'est à vous-même de le découvrir.»*

La pièce est une moralité qui pose la question : est-il possible de vivre sa bonté dans le monde tel qu'il est? Il n'y aura pas de réponse : le drame s'achève sur un appel au secours et une invitation faite au public à trouver lui-même la solution : dans un monde mauvais, la bonté est un leurre. La pièce a été créée en 1943 à Zurich.

“Das Verhör des Lucullus”

(1939)

“Le procès de Lucullus”

Opéra

Le grand général romain Lucullus, qui conquiert l'Orient, est mort. Il franchit la porte du Royaume des Ombres, persuadé d'y être accueilli en héros. Mais on y ignore absolument les notions d'enfer et de paradis. Chaque nouvel arrivant est interrogé par un tribunal des morts, chaque cas est discuté par des jurés qui furent autrefois paysan, maître d'école, marchand de poisson, boulanger, courtisane..., qui se demandent s'il est digne de l'immortalité ; en quoi a-t-il été utile à l'humanité. Plus connu pour sa luxure que pour ses exploits militaires, Lucullus évitera-t-il la condamnation à l'errance? Tous l'accusent, pas un ne se lève pour le défendre, sauf le cuisinier, qui tient dans sa main un petit plan de cerisier.

Commentaire

Dans le Royaume des Ombres, c'est Lucullus qui fait le premier geste, c'est le peuple qui a le dernier mot... Ce qui est mis en jugement dans *“Le procès de Lucullus”*, c'est le sens de l'Histoire et de la politique. Brecht affirmait avec un humour cynique que là où il y a un héros, il n'y a plus d'homme ; que les victimes des guerres le sont bien plus encore de leur absence de discernement politique. *“Le procès de Lucullus”* fut initialement, en 1939, une pièce radiophonique. C'est grâce à la musique de Paul Dessau qu'elle devint par la suite un opéra.

“Herr Puntila und sein Knecht Matti”

(1941)

“Maître Puntila et son valet Matti”

Drame

Puntila, le type même du capitaliste, devient humain, manifeste sa bonté et accepte les revendications de ses ouvriers quand il est ivre, mais redevient un odieux tyran quand il est à jeun. Matti, son valet, doit être à la fois servile et habile pour conserver son emploi autant que son honneur, c'est-à-dire sa classe. Dans ce duel, l'habileté des joueurs est telle que le spectateur en arrive à ne plus savoir qui manipule qui. À la fin de la pièce, dans un court épilogue désenchanté qui a lieu au petit matin, au lendemain d'une énième cuite de Puntila, Matti, las de vivre en guettant les moments de bonté, quitte son maître volontairement mais mélancoliquement aussi.

Commentaire

Écrite en Finlande en 1940, révisée en compagnie de Charlie Chaplin, la pièce fut créée à Zurich en 1948 puis au "Berliner Ensemble" le 12 décembre 1949. Cette oeuvre truculente est la plus comique de Brecht : l'idéologie, en l'occurrence le déculottage d'un propriétaire, le thème de la lutte des classes y est présenté quasiment comme une farce mêlée de ballades chantées. Il y a du Molière là-dessous : Puntila, le terrible maître qui tombe dans les pièges de l'autoritarisme, peut être vu comme un autre Arnolphe, Matti, le valet souple et intelligent, comme un autre Scapin. Mais la sympathie du spectateur n'est pas forcément sollicitée par tel personnage plutôt que par tel autre inaugure ainsi le genre du « *Volkstück* », le théâtre populaire, qui allie, dans un certain style élisabéthain, réalisme et poésie. C'est une des pièces de Brecht les plus jouées.

En 1941, ayant obtenu son visa pour les États-Unis, Bertolt Brecht traversa l'Union soviétique pour, de Vladivostok, gagner Los Angeles. Il s'établit à Santa Monica. Il signa un contrat avec la Warner Bros..

On lui demanda de collaborer à un film sur l'histoire du jazz ; mais sa suggestion de la lier à l'histoire des Noirs en Amérique ne fut pas retenue. Les producteurs du film obligèrent le réalisateur à « *couper le plus possible de nègres, et à introduire au contraire des éléments du genre un garçon rencontre une fille* », nota Brecht dans son journal.

Il collabora aussi à l'écriture d'un film de Fritz Lang, mais ne parvint pas vraiment à gagner sa vie comme scénariste à Hollywood.

Il fréquenta Charlie Chaplin, Groucho Marx, et d'autres émigrés allemands (Arnold Schönberg, Thomas Mann, Walter Adorno, Erwin Piscator, Fritz Lang, Anna Seghers, etc.) qui étaient surveillés par le FBI.

"Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"

(1941)

"La résistible ascension d'Arturo Ui"

Drame en prose et en vers

À Chicago, l'abondance faisant place au dénuement, le Trust des choux-fleurs est au bord de la faillite. Cinq de ses dirigeants, réunis en conseil d'administration, se mettent à la recherche d'une subvention. Ils adressent leur requête au vieil Hindsborough, modeste cantinier mais conseiller municipal intègre, qui refuse d'abord puis finit par accepter, devenant lui-même membre du Trust, faisant voter la subvention, acceptant une maison de campagne.

Dans le même temps, des tueurs au chômage sont rassemblés autour de leur chef, Arturo Ui, en vue d'organiser le racket de la protection du chou-fleur par le chantage et des assassinats. Arturo Ui, apprenant les dessous de l'affaire de la subvention, au cours d'une entrevue orageuse, assiège Hindsborough afin d'obtenir sa caution. Rien ne fait fléchir le vieux conseiller municipal qui est persuadé qu'on n'osera pas ouvrir une enquête. Mais ce sont ses amis eux-mêmes qui exigent son ouverture afin de le laver de tout soupçon ! Les deux témoins principaux sont assassinés. L'enquêteur a parfaitement compris, et Hindsborough, sauvé du déshonneur et du châtime, est contraint de confier ses intérêts à Arturo Ui.

Celui-ci, dûment cautionné par le Trust, présente aux détaillants de légumes de Chicago le plan de « *protection payante* » qu'il a conçu. Comme ils n'ont pas l'air convaincus, Gori, homme de main de M. Ui, met le feu aux entrepôts de Hook, l'un des détaillants.

Au cours du procès, c'est un chômeur drogué, arrivé la veille à Chicago, qui est accusé, tandis que Gori fait valoir d'irréfutables alibis.

Hindsborough, pris de remords, se confesse longuement dans son testament. Gobbola, acolyte d'Arturo, en rédige un autre qu'il n'y a plus qu'à substituer au document authentique. Cette opération faisant espérer de larges profits, des dissensions surgissent au sein de la bande, notamment entre

Roma, chef des tueurs, et Gobbola-Gori, au sujet du testament d'Hindsborough ; les deux partis se disputent l'approbation du patron qui reste indifférent. Dès lors, le sort de Roma est fixé : il est abattu par surprise par Gobbola, et ses hommes mitraillés.

Ui ne sort de son apathie que lorsque Gori lui présente Mrs Dollfoot, la femme du patron des légumiers de Cicero, ville faubourg de Chicago, car il envisage d'élargir le champ de ses activités et veut s'y emparer du Trust des légumes.

M. Ignace Dollfoot, sous l'influence de sa femme, promet de mettre fin à ses attaques contre Ui, mais à condition que le commerce des choux-fleurs s'effectue sans effusion de sang. Cette condition n'est pas pour plaire à Arturo : Dollfoot subit le sort de Roma. Puis, cyniquement, Ui offre à la veuve son alliance et sa protection. Il demande la réunion des marchands de légumes de Cicero pour leur annoncer l'adhésion du magasin en gros de Mrs Dollfoot au Trust du Chou-Fleur ; celle-ci engage ses détaillants à mettre leur foi en M. Arturo Ui, mais ils ne se laissent guère influencer ; il leur faut une démonstration de force pour qu'ils cèdent et votent «Oui». Arturo remercie : rien ne l'empêchera de faire son chemin selon sa vocation ! rien ne l'arrêtera, ni à Cicero, ni à Chicago, ni ailleurs !

Commentaire

On ne peut dissocier cette pièce de cette première allégorie du nazisme que fut "*Têtes rondes et Têtes pointues*". Dans les deux cas, alors que l'hitlérisme a pris à l'imprévu les intellectuels allemands, Brecht en fit, dès le début, une analyse clairvoyante, et démontra comment la bourgeoisie a recours à «*l'homme providentiel*» pour éviter la révolution et éluder les causes matérielles de la lutte des classes. Le fascisme ne peut être combattu qu'en tant que capitalisme, en tant que le capitalisme le plus dépouillé, le plus oppressif et le plus fallacieux. Dès lors, à quoi sert de dire la vérité sur le fascisme si l'on ne dit rien contre le capitalisme qui le produit? Face aux «*surhommes*», il ne reste plus au peuple qu'à survivre et à ruser.

Brecht était en Finlande, fuyant les armées de son propre pays et combattant le nazisme avec ses armes, quand il écrivit "*La résistible ascension d'Arturo Ui*" qu'il présenta comme «*une tentative d'expliquer l'ascension de Hitler au monde capitaliste en la transposant dans un milieu qui lui est familier*». L'histoire de Hitler apparaît donc en filigrane dans la pièce. Et il faut connaître cette histoire pour mieux comprendre "*La résistible ascension d'Arturo Ui*".

La crise mondiale de 1929-1932 affecta particulièrement l'Allemagne. Au point culminant de la crise, les hobereaux des provinces de l'Est tentèrent d'extorquer des crédits à l'État. Le succès se fit attendre.

Pour intéresser à leurs difficultés le Président Hindenburg, les hobereaux lui firent présent d'un domaine. Ils obtinrent enfin les crédits demandés. Dans le cours de l'automne 1932, le parti d'Adolphe Hitler et les S.A. étaient à la veille d'une banqueroute et menacés de dissolution.

En janvier 1933, le Président Hindenburg refusa une fois de plus le poste de chancelier. Cependant, il fut lui-même impliqué dans le scandale de l'aide aux propriétaires des régions de l'Est. Lui aussi avait détourné dans cette affaire des fonds de l'État.

L'aggravation continue de la crise porta de plus en plus les masses ouvrières à l'agitation révolutionnaire. Le grand capital, qui accordait à Hitler de gros appuis financiers, contraignit le Président Hindenburg à le nommer Chancelier. Le 30 janvier 1933, Hindenburg remit le pouvoir à Hitler. L'enquête sur le scandale de l'aide aux propriétaires des régions de l'Est fut abandonnée. La terreur s'abattit brutalement sur les mouvements de gauche. En février 1933, le Reichstag fut incendié. Hitler accusa les communistes.

Dans le grand procès des incendiaires du Reichstag, la Haute-Cour de Leipzig condamna à mort un chômeur préalablement drogué. Les véritables incendiaires ne furent jamais inquiétés. Dès lors, la justice allemande était au service de Hitler.

Après la prise du pouvoir, éclatèrent dans le camp des nazis d'impitoyables conflits : Röhm, ami de Hitler et chef des S.A. voulait la prépondérance sur l'armée qui était commandée par Göring. La nuit du 30 juin 1934, «*la nuit des longs couteaux*», Röhm et ses S.A. furent éliminés dans un hôtel où celui-ci l'attendait pour déclencher avec lui un coup d'État contre Hindenburg et Göring.

Hitler prépara l'occupation de l'Autriche et, en 1934, sous la pression de Hitler, le Chancelier autrichien, Engelbert Dollfuss, consentit à mettre fin aux attaques de la presse autrichienne contre l'Allemagne nazie.

Hitler le fit assassiner en juillet 1934. Inlassablement, les nazis continuèrent leurs efforts pour gagner des sympathies en Autriche.

Le 11 mars 1938, Hitler entra en Autriche et inaugura ainsi la série de ses forfaits en Europe. Il envahira successivement la Tchécoslovaquie, la Pologne, le Danemark, la Norvège, la Hollande, la Belgique, le Luxembourg, la France, la Yougoslavie, la Grèce et l'Union Soviétique.

Le parallèle ne paraît jamais gratuit ou arbitraire. Les grandes étapes de la montée d'Hitler sont rapportées avec justesse et correctement résumées. On peut à la rigueur contester certains détails de l'interprétation que fait Brecht de l'histoire de l'Allemagne. La parabole des gangsters corrige heureusement ce que le récit historique aurait pu avoir de sec ou de trop appuyé, car le didactisme de Brecht est toujours présent mais ainsi moins voyant. Il met en scène le comportement de l'homme de la rue face à ces événements.

À propos de sa pièce, Brecht a écrit : *« Il faut écraser les grands criminels politiques ; et les écraser sous le ridicule. Car ils ne sont surtout pas de grands criminels politiques, mais les auteurs de grands crimes politiques, ce qui est autre chose... Ne pas craindre la vérité plate, pourvu qu'elle soit vraie ! Pas plus que l'échec de ses entreprises ne fait d'Hitler un imbécile, leur étendue ne fait de lui un grand homme. Dans leurs entreprises les classes dirigeantes de l'État moderne utilisent le plus souvent des hommes tout à fait moyens. Même dans le domaine essentiel de l'exploitation économique, des dons spéciaux ne sont pas nécessaires... Quant aux tâches politiques, ils s'en déchargent sur des gens souvent encore plus bêtes qu'eux... Ils produisent l'illusion de la grandeur par l'étendue de leurs entreprises, alors que justement cette étendue les dispense de mérites particuliers, puisqu'elle signifie précisément la mise en oeuvre d'une masse énorme de gens intelligents, si bien que les crises et les guerres constituent les foires-expositions des ressources intellectuelles de toute la population... Ce n'est naturellement point par son Code civil que Napoléon a fasciné la pauvre imagination de ces Allemands, mais par ses millions de victimes. À ces conquérants, les taches de sang vont bien au teint, comme à d'autres les taches de rousseur. Ce respect des tueurs, il faut le détruire. La logique de tous les jours ne doit pas se laisser intimider lorsqu'elle visite les siècles passés ; ce que nous estimons valable dans les petites choses, il faut que nous le rendions valable dans les grandes. Le petit gremlin ne doit pas, lorsque les dirigeants lui permettent de devenir un gremlin en gros, occuper une place à part, non seulement dans la gremlinerie, mais encore dans notre vision de l'Histoire. "Arturo Ui" est une parabole dramatique, écrite avec le dessein de détruire le traditionnel et néfaste respect qu'inspirent de grands tueurs. Elle se meut intentionnellement dans un cercle étroit, au niveau de l'État, de l'industrie et de la petite bourgeoisie. Cela suffisait à mon dessein. La pièce n'entend pas donner un tableau d'ensemble de la situation historique des années trente, il en sortirait une oeuvre atteinte de gigantisme, qui manquerait son but. »*

En tête de la pièce figurait cet appel :

*« Vous, apprenez à voir, au lieu de regarder
Bêtement. Agissez au lieu de bavarder,
Voilà ce qui a failli dominer une fois le monde.
Les peuples ont fini par en avoir raison.
Mais nul ne doit chanter victoire hors de saison :
Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde. »*

Cependant, la pièce ne fut créée au "Berliner Ensemble" qu'en 1959.

Si la pièce dénonçait Adolf Hitler et le nazisme, la démonstration qu'elle opère pourrait aussi convenir à Staline d'autant plus qu'il fut dans sa première vie, en Géorgie, un bandit qui fut, à Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), le roi du hold-up pour renflouer les caisses des bolcheviks, n'hésitant jamais à sacrifier des innocents pour arracher leur magot à des Cosaques (en 1907, un braquage qu'il organisa fit quarante cadavres).

Cette pièce en prose et en vers peut être jouée comme une fête cruelle, comme un cérémonial, en insistant sur son côté spectaculaire, Brecht lui-même ayant parlé de « *grand style élisabéthain* » car il

voyait en Arturo Ui une sorte de Richard III, voulant des paroxysmes de gesticulations, de hurlements.

En 1942, Brecht et Lion Feuchtwanger, qui vivaient tous les deux en Californie, collaborèrent pour une troisième pièce, à partir de ce que le romancier avait vu lors de la défaite de l'armée française en 1940 :

“Die Gesichte des Simone Machard”

(1942)

“Les visions de Simone Machard”

Drame en quatre actes

Au début de la Seconde Guerre mondiale, Simone Machard est une adolescente française de onze ans, qui est servante dans l'hôtel de Henri Soupeau. Il amasse des provisions pour ses riches clients plutôt que de les partager avec les gens du village. Ayant lu un livre consacré à Jeanne d'Arc, elle l'incite, alors que les Allemands sont dangereusement proches, à convaincre Soupeau et sa vieille mère à partager leurs provisions, ce qu'il fait pour éviter le pillage, et à se servir de leur camion pour transporter des réfugiés. Mais elle est renvoyée. Dans un rêve, elle est faite chevalier par le roi de France mais privée de son épée. Quand les Allemands arrivent, Madame Soupeau leur livre l'essence de l'hôtel pour leurs tanks. Simone, aiguillonnée par un ange (qui représente clairement son bien-aimé frère, André, soldat qui est sur le front), fait exploser le réservoir. Plutôt que de la punir pour un acte politique, les autorités décident de le considérer comme le geste irresponsable d'une enfant et l'envoient dans un asile d'aliénés dirigé par de brutales religieuses. Mais les villageois ne sont pas dupes. Répondant à l'exemple de Simone, ils incendient l'école plutôt que de permettre qu'elle soit utilisée pour loger les soldats allemands.

Commentaire

C'était une nouvelle approche de Jeanne d'Arc qui est souvent laissée de côté par les spécialistes parce que non achevée et d'un patriotisme inhabituel chez Brecht. En fait, la pièce traduisait sa douleur d'exilé, la situation surréaliste d'un réfugié vivant à Hollywood, le pays du faux-semblant, la sympathie d'un juif allemand pour les ennemis de ses concitoyens, la capacité de l'art d'inspirer des actes courageux, le pouvoir inimaginable des visions qu'il est difficile de rendre au théâtre, de faire jouer aux comédiens à la fois les gens du village et les personnages dans les visions de Simone inspirées par Jeanne d'Arc.

Dans cette pièce «française», Brecht s'efforça d'atteindre à la coloration et au découpage de l'image d'Épinal.

Lion Feuchtwanger écrivit une «novélisation» de la pièce qui fut vendue aux studios MGM mais ne fut jamais filmée.

“Schweyk im zweiten Weltkrieg”

(1943)

“Schweik dans la Seconde Guerre mondiale”

Drame

À Prague qui subit la force d'occupation allemande, Schweik, dans son café habituel, “Le calice”, exerce son activité de marchand de chiens. Il prend un emploi à la Gestapo, mais abat le chien favori de son chef et le sert à son ami, Baloun. En réparation, il est alors contraint de s'engager dans la

Wehrmacht. Il va ainsi jusqu'aux champs de bataille de Stalingrad où il rencontre un Hitler qui projette et met en œuvre l'attaque contre l'Union soviétique, mais subit la défaite.

Commentaire

C'était une adaptation et une suite du roman de Jaroslav Hasek, "*Les aventures du brave soldat Chveik*" (1912) où ce Tchèque apparemment naïf mais empreint du bon sens populaire, étant mobilisé dans l'armée austro-hongroise, révèle par son comportement et ses remarques l'absurdité du système social, administratif, militaire, etc., qui l'opprime et l'aliène.

Cette épopée héroï-comique met en scène un bouffon, un héros malgré lui, pris dans la tourmente. Comme il est champion de la résistance passive, antimilitariste, nous ne saurons jamais si son irrespect, son insolence, sont le fait de son intelligence ou de son idiotie. Il provoque les censeurs et les tyrans avec une immense drôlerie. Le roman, tragédie de la bêtise humaine, dans un esprit mêlé de pathétique, d'humour et d'un espoir vague, dénonça l'absurdité d'une Histoire où l'être humain n'a plus sa place, l'impossibilité de la naïveté à notre époque. Devenu un monument de la littérature tchèque, il a fait considérer Hasek comme l'équivalent populaire de son compatriote Franz Kafka.

Ce nouveau Schweik, sur une musique de Eisler, est une œuvre singulière qui met en scène des personnages populaires et des grands de ce monde, et qui flirte avec la forme de l'opérette. Cette grande fescue burlesque montre des personnages grotesques, dans des situations clownesques. C'est un univers proche de "*L'opéra de quat'sous*", proche du cirque.

"*Der kaukasische Kreiderkreis*"

(1945)

"*Le cercle de craie caucasien*"

Drame

Le prologue se déroule en U.R.S.S.. Deux kolkhozes voisins, l'un partisan des vieilles méthodes de culture, l'autre proposant des plans modernes d'irrigation, revendiquent une même parcelle de terre. À qui doit-elle revenir? Et sur quelle base se fonder pour rétablir selon la justice l'un ou l'autre dans ses droits? Telle est la question que pose le prologue. Elle met en cause la propriété, la justice et, à travers elles, toute la société. Le juge accorde la vallée au plus moderne. Les kolkhoziens vainqueurs jouent alors une adaptation de la pièce chinoise "*Le cercle de craie*", dont le thème est celui de l'enfant réclamé par deux mères.

La pièce se divise en deux récits parallèles, dont les héros distincts ne se rejoignent qu'à la scène finale pour le test du cercle de craie, sorte de jugement de Salomon. L'enfant contesté est placé à l'intérieur d'un cercle de craie et chacune des deux mères doit le tirer à elle. La vraie mère renonce à son enfant plutôt que de le voir coupé en deux, laisse sa rivale l'emporter, mais se voit attribuer l'enfant. Le premier récit concerne l'enfant noble du gouverneur de Grusinia abandonné par sa mère lors d'une révolution de palais et recueilli par la fille de cuisine, Grusha. Le second est l'histoire du juge Azdack, coquin, menteur et ivrogne, que les troubles civils ont porté sur le trône du juge et qui y rend des sentences extravagantes. Mais ce fou shakespearien est moins fou qu'il n'y paraît : il sait profiter de la corruption des temps pour gratter quelques bénéfices supplémentaires et châtie durement les exploiters en donnant raison aux humbles.

Commentaire

Cette œuvre est souvent rapprochée de "*La bonne âme de Se-Tchouan*" bien que les deux pièces aient été écrites à six ans de distance. Si la première se situe en Chine, la seconde se déroule au Caucase, mais est en fait tirée du très ancien "*Cercle de craie*" chinois de Li-Sing-tao, adapté par Klabund.

Le récitant et le chœur interviennent continuellement dans l'action qu'ils commentent, précisent ou annoncent en musique. Il arrive même au chœur de décrire l'action tandis que l'acteur se contente de mimer. Ainsi Grusha, la fille de cuisine, soumise à la «*terrible tentation de la bonté*» devant l'enfant abandonné, hésite, revient, s'arrête, attend, et finit par sauver l'enfant. C'est au récitant qu'il incombe d'exprimer ce subtil débat intérieur, et il le fait au passé, «*historisant* » ainsi l'événement qu'il dépouille et élargit, tandis que Grusha en accomplit les gestes. Jamais sans doute le procédé n'a été utilisé aussi hardiment, aussi visiblement que dans cette scène. Le récitant se charge parfois, entre deux répliques, d'exprimer l'inexprimable, de transposer musicalement un silence chargé d'émotion. Ainsi l'émotion est présente mais, traduite dans un autre registre, elle ne pèse pas sur le spectateur, elle l'empêche de s'engluer dans une facile identification affective avec les personnages.

Le personnage de Grusha peut se comparer à celui de Shen-Te dans «*La bonne âme*», analogue par cette délicatesse et cet humour fait de pudeur et de bonté que Brecht appelle la «*gentillesse* », mais d'où toute mièvrerie est exclue. La gentillesse, c'est la forme quotidienne de la bonté entre les humains, elle va de soi, elle est naturelle et agréable, c'est la méchanceté qui est difficile. Mais Grusha ne s'en tient pas à l'angoisse désolée et aux questions sans réponse de Shen-Te. Elle ne se contente pas de se défendre, elle attaque, elle lutte, elle a gain de cause.

Quant à Azdack, il est l'un des personnages les plus brillants, les plus hardis, les plus originaux du théâtre de Brecht.

Le langage lyrique lui-même est plus assourdi qu'autrefois, plus secret, il a la saveur complexe du fruit très mûr. Comme «*La bonne âme de Se-Tchouan*», «*Le cercle de craie caucasien*» est une moralité. L'ouvrage pose un problème de droit, le résout à l'aide d'une vieille parabole et indique les principes d'une justice véritable. C'est sans doute la pièce la plus fermement optimiste du théâtre de Brecht, la seule peut-être. L'issue en est heureuse ; elle conclut cependant en fait à l'impossibilité de la justice dans une société corrompue. Si Grusha récupère l'enfant qui est davantage le sien que si elle l'avait mis au monde, si la justice, en somme, est pour une fois juste, c'est uniquement grâce au bienfaisant hasard qui a porté le truand Azdack sur le siège du juge. La leçon qu'on peut en tirer n'en demeure pas moins valable, elle permet de répondre à la question posée dans le prologue :

«*Les choses doivent aller à ceux qui leur sont bons
Ainsi : les enfants aux femmes maternelles, pour qu'ils prospèrent [...]
Et la vallée à ceux qui l'irriguent afin qu'elle produise des fruits.*»

La pièce a été créée à Berlin en 1954.

Le 8 mai 1945, Bertolt Brecht nota : «*L'Allemagne nazie capitule sans conditions. À six heures du matin, le président [il parlait de Truman] prononce à la radio une allocution. Écoutant, je contemple le jardin californien en fleurs.*» De retour en Europe et venant du terrain d'aviation du Bourget, il traversa Paris et constata : «*Paris sordide, appauvri, un immense marché noir.*»

En octobre 1947, la terrible Commission d'enquête du Congrès sur les activités anti-américaines, dirigée par le sénateur McCarthy, lui fit subir, en tant que sympathisant communiste, un interrogatoire resté célèbre. Peu après, il quitta les États-Unis, et lui, qui avait souffert de son exil de quinze ans loin de l'univers berlinois, fut de retour en Europe mais sans nationalité, sans papiers. Les Alliés lui ayant refusé le droit d'entrer dans les zones d'Allemagne sous contrôle occidental, il s'installa d'abord en Suisse où il rencontra Benno Besson qui allait devenir son fidèle collaborateur, séjourna quelques mois à Zurich. Puis, le 22 octobre 1948, il put se rendre à Berlin, dans le secteur oriental, où il se fixa à l'automne 1949. L'État lui donna la possibilité de fonder une troupe avec Hélène Weigel, le «*Berliner Ensemble*», et de mettre en scène des pièces au «*Deutsches Theater*», par lesquelles il exprima ses prises de position socialistes. Il monta ainsi «*Mère Courage et ses enfants*», «*Puntila et son valet Matti*», «*La mère*», «*Le procès de Lucullus*», «*Le cercle de craie caucasien*»). Animateur de troupe, il fut aussi pédagogue. Sa réputation internationale ne cessa de croître et le «*Berliner Ensemble*» devint un centre de pèlerinage pour beaucoup d'amateurs de théâtre du monde. La gloire lui vint, il fut consacré artiste officiel du régime, doté d'un vaste appartement, Chausseestrasse, dont les fenêtres

donnent sur le cimetière où repose Hegel. En 1954, le “*Berliner Ensemble*” emménagea dans l'immeuble reconstruit du “*Theater am Schiffbauerdamm*”.

Pourtant, même s'il se proposait d'insuffler l'esprit révolutionnaire, les autorités de la République Démocratique Allemande se méfiaient de ce créateur désinvolte et aux moeurs bourgeoises certainement perverti par son exil américain, se demandaient s'il adhérerait vraiment au marxisme et à la dictature du prolétariat, s'inquiétaient de le voir intéressé par la Chine de Mao et soupçonneux à l'égard des procès de Moscou, surveillaient ses lectures et ses relations, croyaient déceler dans son théâtre une dérive esthétique et formaliste, alors que ses textes théoriques et ses spectacles le démentaient totalement :

“*Bearbeitung der Antigone*”

(1947)

“*Antigone*”

Tragédie

Dans la plaine, aux portes de Thèbes, le cadavre de Polynice, fils d'Œdipe achève de pourrir. Il a pris les armes contre son propre frère, Étéocle ; il a voulu reconquérir Thèbes ; il s'est comporté en rebelle envers sa patrie. Aussi Créon a-t-il donné l'ordre de laisser son cadavre sans sépulture. La sœur de Polynice, Antigone, passe outre à l'interdiction : elle répand de la poussière sur le cadavre pour éviter le sacrilège. On la fait prisonnière ; elle est amenée devant le roi. Pourquoi a-t-elle agi ainsi? Parce que Polynice est son frère, parce que l'ordre de Créon viole le droit familial garanti par les dieux, parce que les querelles politiques des vivants doivent se taire au seuil de la mort. Créon lui oppose la raison d'État et la condamne à être enterrée vivante. Hémon, le fils de Créon, intervient en faveur de sa fiancée. Un violent dialogue s'ensuit avec son père : Créon ne viole pas seulement le droit familial mais les droits de la Cité ; le peuple entier le désapprouve. Créon maintient sa décision. Mais, après l'intervention du devin Tirésias qui lui prédit les pires châtiments s'il persévère dans son erreur, il prend peur et revient sur ses ordres. Dans la tombe d'Antigone, ouverte en hâte, il aperçoit le cadavre de son fils, Hémon. La pièce se clôt sur le cortège funèbre des deux fiancés.

Commentaire

La pièce est une adaptation de la traduction, par Hölderlin, de la pièce de Sophocle. Brecht voulut que ce soit «*la première Antigone qui parle du présent sans faire d'hellénisme esthétique et petit-bourgeois, qui pose la question : Comment enterrer nos fils allemands*».

“*Das kleine Organon für das Theater*”

(1948)

“*Petit organon pour le théâtre*”

Traité

Dans ces soixante-dix-sept paragraphes, Brecht définit sa conception du théâtre. Il opposait :

la forme dramatique du théâtre

et la forme épique du théâtre

L'action est incarnée.

L'action est racontée.

Le public est mêlé à cette action.

Le spectateur demeure spectateur.

L'action consume l'activité du spectateur.

L'action éveille l'activité du spectateur.

L'action rend possible des sentiments.

L'action oblige le spectateur à des décisions.

L'action communique des événements.

L'action communique des connaissances.

Le spectateur est au milieu de l'action.
Le théâtre utilise la suggestion.
Les sentiments sont montrés.
L'être humain est censé connu.
L'être humain est immuable.
La curiosité porte sur la solution.
Chaque scène est fonction de l'autre.
Les événements sont linéaires.
La nature ne fait pas de saut.
Le monde reste tel qu'il est.
L'être humain a des instincts.
La pensée conditionne l'être.

Le spectateur est opposé à l'action.
Le théâtre utilise des arguments.
Les sentiments sont expliqués..
L'être humain est objet d'étude.
L'être humain est changeant et changeable.
La curiosité porte sur l'évolution.
Chaque scène vaut pour elle-même.
Les événements sont en courbe.
La nature fait des sauts.
Le monde évolue.
L'être humain a des motifs.
La société conditionne la pensée.

Brecht voulait rompre avec l'illusion théâtrale en favorisant le caractère démonstratif du jeu de l'acteur, en recourant à la parabole ou à l'allégorie, à la musique et à la chanson (grâce à la collaboration de compositeurs comme Kurt Weill ou Hans Eisler). Il voulait amener le spectateur à adopter un point de vue critique sur la pièce et sur le personnage auquel il ne peut plus s'identifier, le pousser à la réflexion. Ses pièces étaient donc ouvertement didactiques : par l'usage de panneaux avec des maximes, des apartés en direction du public pour commenter la pièce, des intermèdes chantés, etc.. Il appliqua ce processus, qu'il baptisa «*distanciation*» («*Verfremdungseffekt*»), dans son «*théâtre de l'ère scientifique*», «*théâtre épique ou dialectique*», qui étant un appel à la raison plus qu'au sentiment, doit hâter chez le spectateur la naissance d'une prise de conscience qui le conduira à l'action politique immédiate.

La distanciation a beaucoup influencé les metteurs en scène français, avec plus ou moins de bonheur.

“Die Tage der Commune”
(1949)

“Les jours de la Commune”

Drame

Brecht met en scène l'insurrection populaire que connut Paris de mars à mai 1871 en négligeant tout héros individuel pour suivre plutôt une couturière, une institutrice, un ouvrier et sa mère, un séminariste et son frère qui est boulanger, tous groupés dans un café de Montmartre ; mais aussi des personnages historiques, des membres du Conseil de la Commune et leurs ennemis, Thiers et Bismarck. On voit les gens de la rue résister à la tentative de Thiers de désarmer la garde nationale, le Conseil de la Commune prendre le pouvoir à l'Hôtel de Ville, la foule danser et discuter dans les rues, le gouverneur de la Banque de France chercher à préserver son indépendance, Bismarck presser la ville de se laisser «pacifier», des gens du peuple dresser une barricade sur laquelle ils se battent et meurent, les bourgeois et aristocrates observer à bonne distance et féliciter Thiers au nom de la France.

Commentaire

Brecht effectua des recherches poussées pour rédiger sa pièce, qui est basée aussi sur “*Nederlaget : Et skuespill om Pariser-kommunen*” (1937) par le Norvégien Nordahl Grieg, et qui est sa pièce historique la plus sérieuse et la plus ambitieuse.

On y voit une masse de gens abattus essayant d'apprendre à s'organiser et à se gouverner, à conduire la révolution qu'ils ont faite. La Commune de Paris est considérée comme la première révolution des prolétaires, comme la première révolution socialiste. La pièce est conforme à la

conception que Lénine se faisait de la Commune : une tentative pour faire triompher la révolution par l'action de la classe ouvrière.

Dans cette autre pièce «française», Brecht s'efforça aussi d'atteindre à la coloration et au découpage de l'image d'Épinal.

‘*Bearbeitung des Coriolanus von Shakespeare*’

(1953)

“*Coriolan*”

Tragédie

Ivre de ses victoires, le brillant général Coriolan se veut consul mais refuse de respecter les rites démocratiques. Il est banni par les tribuns de la plèbe qui, influençable, versatile, accorde et refuse son vote, au gré de ses émotions. Ayant le coeur vindicatif, il décide de s’allier aux pires ennemis de Rome, les Volsques. C’est à quelques milles de la ville que sa mère, Volumnie, courageuse et désintéressée, parvient à le fléchir en s’agenouillant devant lui. Par ce geste sublime, elle brise son orgueil et le rend à sa patrie.

Commentaire

La pièce, adaptée de Shakespeare, Brecht la considérant comme l’une de ses œuvres les plus grandioses, pose la question des rapports du tyran et de la cité avec une clarté effroyable et une violence rageuse. À notre époque, on voit, dans l’aventure de ce général qui a sauvé la cité, auquel les tribuns du peuple refusent le consulat et qui, du coup, pactise avec les ennemis de Rome, une justification du coup d’État, voire du fascisme !

‘*Der zerbrochne Krug*’

(1954)

“*La cruche cassée*”

Drame

À Huisum, un village des Pays-Bas, le juge Adam s'est introduit de nuit dans la chambre de la jeune Ève. Surpris par le fiancé de celle-ci, il casse une cruche en s'enfuyant par la fenêtre. Le lendemain, la mère de la jeune fille vient porter plainte devant celui qu'elle ignore être le coupable. Tel Oedipe, Adam est ainsi obligé d'instruire son propre procès. Or, ce jour-là justement, un conseiller est venu de la ville pour l'inspecter. Nous assistons aux efforts désespérés du juge pour détourner de lui les soupçons.

Commentaire

C’était une adaptation de la pièce de Heinrich von Kleist dont le sujet, chez Brecht, est devenu le racisme, la terrifiante vague d’antisémitisme qui commençait de sévir dans l’Allemagne livrée pieds et poings liés à Hitler).

“Turandot oder der Kongress der Weisswäscher”

(1954)

“Turandot, ou le congrès des blanchisseurs”

Drame

Dans une Chine médiévale imaginaire, la cruelle Princesse Turandot dont la beauté est légendaire attire à Pékin de nombreux prétendants lesquels doivent se soumettre à une terrible épreuve : s'ils élucident les trois énigmes qu'elle leur propose, ils obtiendront sa main ainsi que le trône de Chine ; s'ils échouent, c'est la décapitation qui les attend.

Au moment où l'exécution du prince de Perse est imminente, le Prince Inconnu arrive à Pékin et retrouve par hasard son père, roi de Tartarie déchu en exil et devenu aveugle, ainsi que sa jeune guide, Liú, qui aime le prince en secret depuis qu'un jour il lui a souri, à elle, une esclave.

Le Prince Inconnu condamne fermement la barbarie de la Princesse mais, lorsque celle-ci apparaît, sublime, impassible, pour ordonner d'un geste la mise à mort, il tombe amoureux d'elle et se précipite, au mépris des imprécations de son père et des larmes de Liú, pour frapper de trois coups le gong qui le déclare candidat aux énigmes.

Commentaire

C'était la version de Brecht d'une histoire chinoise classique. Il en a fait une satire de l'intelligentsia sous la République de Weimar, de la bureaucratie nazie, etc.. Il semble s'être bien amusé autour d'un sujet qui le troublait profondément. La fable frôle la farce. Le burlesque s'agite sous les chapeaux des Tuis, pauvres bouffons coupés de la vie, au service des institutions et du pouvoir, qui pratiquent l'art de la flatterie, la grandiloquence, l'auto-encensement, les justifications théoriques et tordues, le marchandage et le commerce de la pensée et du savoir, quelquefois même la prostitution pure et simple de leurs idées et de leurs capacités intellectuelles.

“Don Juan”

(1953)

Comédie

Commentaire

C'était une adaptation de la pièce de Molière que Bertolt Brecht, assisté de ses collaborateurs, Élisabeth Hauptmann et Benno Besson, entreprit à la suite de la résurrection réussie par Louis Jovet en 1947, qu'il fit représenter en 1953-54 par le “*Berliner Ensemble*”. Il voulait à la fois ôter à don Juan le prestige du héros tragique dont la tradition romantique l'avait entouré et renforcer les effets comiques de la pièce afin de détruire la séduction du grand seigneur libertin qui altérait chez Molière la portée critique de la pièce. La fascination qu'exerce Don Juan vient du fait que cet aristocrate réussit à cacher sa nature de parasite social sans envergure réelle.

“Pauken und trompeten”
(1955)
“Tambours et trompettes”

Comédie

Les gens d'un bourg acceptent avec bonhomie les ruses et les fourberies que les recruteurs utilisent pour forcer les paysans anglais à devenir les défenseurs de leur pays.

Commentaire

C'était l'adaptation de “*The recruiting officer*”, pièce de George Farquhar (1706) qui était une comédie villageoise avec intrigue romanesque. Le traitement marxiste que lui fit subir Brecht la rendit insupportable aux gens de bien (s).

La pièce fut jouée au “*Berliner Ensemble*” dans une mise en scène de Bruno Besson.

En juin 1953, lors de la révolte de Berlin-Est, Brecht manifesta son allégeance envers le parti communiste unifié d'Allemagne. Stalinien « *par ruse* », il soutint la dictature communiste et quand, le 17 juin 1953, les ouvriers de RDA se révoltèrent en masse pour protester contre la médiocrité de leur niveau de vie, la majoration massive des objectifs de travail et le mauvais fonctionnement des infrastructures, il fit savoir le jour même, dans une lettre à Walter Ulbricht, qu'il appuyait les mesures du gouvernement et approuvait l'intervention des troupes soviétiques. Il alla jusqu'à déclarer cyniquement : « *Si le peuple pense mal, changeons le peuple !* » Mais il ironisa : « *Le comité central est très mécontent du peuple. Il ne lui reste plus qu'à le dissoudre et à en nommer un autre !* »

Devenu une figure quasi-officielle du régime de la RDA, il obtint le prix Staline international pour la paix en 1955, fut nommé délégué au Congrès mondial de la paix et accompagna le “*Berliner Ensemble*” lors de sa tournée triomphale à Paris.

Alors qu'il travaillait à une mise en scène de “*La vie de Galilée*”, il mourut d'un infarctus dans la nuit du 14 août 1956. Il fut inhumé dans le cimetière de la Dorotheenstadt, qu'il pouvait voir de sa fenêtre, sur un emplacement qu'il avait lui-même choisi, non loin de la tombe de Hegel.

Helen Weigel dirigea le “*Berliner Ensemble*” jusqu'en 1971.

Écrivain engagé, contemporain des trente années les plus sombres peut-être de toute l'histoire de l'Allemagne, il en a fortement éprouvé l'amertume et la désillusion, et a composé, avec des poèmes (en Allemagne il est connu autant comme poète que comme dramaturge, ce qui n'est pas le cas en France), deux romans, un grand nombre de nouvelles et même quelques scénarios de films, une oeuvre dramatique immense qui fait de lui l'un des plus importants hommes de théâtre du XXe siècle. Dans son oeuvre court une quasi obsession de la bonté impossible dans un monde « méchant » qui conduit à cette schizophrénie imposée : nous qui voulons être bons, nous devons être durs pour combattre la dureté, « *Nous qui avons tellement voulu construire un monde amical, n'avons pas pu être amicaux* » a-t-il regretté.

Mais le metteur en scène Antoine Vitez a pu dire qu'il l'aimait « parce qu'il n'est pas ce qu'il a l'air d'être, parce qu'il n'est pas ce qu'il croyait être. » Ce paradoxe a été bien dégagé par Martin Esslin : « Il voulut être un écrivain populaire, aussi facile à comprendre que les comiques des foires, mais plus il s'efforçait d'être simple, plus son oeuvre devenait complexe, de sorte que seuls les intellectuels pouvaient l'apprécier ; il voulut servir la cause de la révolution, mais il était considéré avec suspicion par ses porte-drapeau attirés qui le traitaient de formaliste et le frappaient d'ostracisme, le jugeant susceptible d'exercer une influence dangereuse et de répandre des idées défaitistes ; il voulut éveiller les facultés critiques de son auditoire, mais il ne réussit qu'à émouvoir jusqu'aux larmes ; il voulut que son théâtre fût un laboratoire de transformations sociales, la preuve éclatante que le monde et l'humanité pouvaient être modifiés, mais il lui fallut bien constater que ses pièces renforçaient la foi de

son public dans les vertus permanentes d'une nature humaine immuable ; il vit ses traîtres acclamés comme des héros et ses héros pris pour des traîtres. Il chercha à répandre la froide lumière de la clarté logique et il créa un somptueux tissu d'ambiguïté poétique. Il avait en horreur la seule idée de la beauté et il créa de la beauté. Tel est pourtant le paradoxe du processus créateur que, si Brecht avait atteint ses buts, il n'aurait été qu'un plat et ennuyeux propagandiste du parti. Il échoua et devint l'un des écrivains les plus déconcertants, les plus vivement discutés, mais aussi l'un des plus grands de son époque.» (*Bertolt Brecht ou Les pièges de l'engagement*).

Au sein de la compagnie théâtrale qu'il forma avec sa femme, en vue de la représentation de ses propres oeuvres, il put à son gré faire la synthèse de ses multiples activités d'auteur, de régisseur et d'éducateur.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)