



André Durand présente

‘ ‘Mère Courage et ses enfants’ ’
“Mutter Courage und Ihre Kinder”

(1938)

drame en deux tableaux de Bertolt BRECHT

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 2)

l'intérêt littéraire (page 7)

l'intérêt documentaire (page 14)

l'intérêt psychologique (page 18)

l'intérêt philosophique (page 23)

l'intérêt du spectacle (page 27)

Bonne lecture !

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.

Analyse

Intérêt de l'action

Originalité : Avec une admirable désinvolture, Brecht prenait ses sujets dans toutes les cultures, dans toutes les époques. Ce fut le cas aussi pour "*Mère Courage*". En 1937, conscient des inévitables dangers de guerre qui pèsent sur le monde, il est allé chercher les sujets et les personnages de l'un de ses drames les plus violemment actuels dans les récits d'un romancier picaresque du XVI^e siècle, Grimmelshausen.

Courage, la Vagabonde est, à l'époque de la guerre de Trente Ans, une «*grande friponne*» qui raconte avoir endossé l'uniforme de reître pour sauver son honneur, fut la femme d'un capitaine puis celle d'un lieutenant, se vante d'avoir eu tous les vices et d'avoir appartenu «*à une armée entière pour faire un riche butin*» ; puis elle est devenue vivandière et elle s'étend complaisamment sur les rapines et même sur les crimes dont elle s'est rendue coupable. À la fin de sa vie aventureuse, elle se fait adopter par une tribu de bohémiens et elle périt sur un bûcher avec ses nouveaux compagnons.

Selon le critique Robert Lévesque, Brecht se serait aussi inspiré du poète finlandais de tangué suédoise du XIX^e siècle, Runeberg.

Déroulement : L'action est divisée en douze tableaux dont chacun est présenté par une narration.

Tableau 1: «*Printemps 1624. En Dalécarlie, le grand capitaine Oxenstierna recrute des troupes pour la campagne de Pologne. À la cantinière Anna Fierling, connue sous le nom de «Mère Courage», on enlève son fils*». Elle rencontre un recruteur et un caporal à la recherche de nouvelles recrues ; avec eux, et ses enfants, elle joue au jeu des croix qui nous fait pressentir ce que sera le destin de ses enfants : sur des billets mis au fond du casque du caporal, elle a tracé des petites croix ; elle les présente à Ellif et à Petitsuisse, au caporal et à Catherine; tous tirent une croix noire (car elle en a mis une sur chaque carte), symbole de leur mort prochaine, «*Soyez prudents*», leur dit-elle, mais cette leçon de prudence, elle ne la suivra pas : l'attrait du commerce, des bénéfices à réaliser, la perdra, lui arrachera l'un après l'autre ses enfants. Tout de suite, c'est Ellif qu'elle perd, malgré son désaccord, à force de marchandages, pour un verre de plus vendu au recruteur qui réussira à l'enrôler. Quand la vente est conclue, il est trop tard : le fils, lui, est conscrit. La leçon est annoncée par le caporal : «*Tu voudrais bien profiter de la guerre mais sans y laisser de plumes, hein?... Tu profites de la guerre. Il faudra bien lui payer son salaire*». La suite n'est plus que le déroulement de cette proposition.

Tableau 2 : «*Elle retrouve son fils. Heureuse vente d'un chapon et grands jours pour le fils audacieux*». L'action se déroule dans deux lieux séparés : d'une part, la roulotte de Mère Courage, qui vend le chapon ; d'autre part, la tente du capitaine qui félicite Ellif.

Tableau 3 : «Trois ans plus tard, Mère Courage se trouve en captivité. Sa fille pourra être sauvée, mais son fils honnête va mourir». En fait, le tableau se divise en trois unités de temps (séparées à la mise en scène par des noirs) :

- d'abord, on constate que Mère Courage est accompagnée d'un aumônier et d'une prostituée, Yvette, qui se réjouit de l'arrivée de nouvelles troupes, et Mère Courage rriet en garde sa fille contre une telle conduite ;

- ensuite, scène terrible, inhumaine, révoltante, Mère Courage perd Petitsuisse ; il est devenu trésorier de son régiment et l'ennemi qui l'a capturé et qui veut s'emparer de la caisse, exige une rançon de deux cents florins pour sa mise en liberté. Mais Mère Courage hésite à tout risquer pour lui, tente de sauver sa roulotte et son négoce dans une négociation trop longue, et il est fusillé, le bruit des tambours et des fusils le lui apprenant.

- enfin, tandis qu'Yvette revient accompagnée d'un vieux colonel, Mère Courage ne se tire elle-même du danger qu'en feignant de ne pas reconnaître le cadavre de Petitsuisse qui sera jeté à la fosse commune.

Tableau 4 : C'est «le tableau de la Justice et du Compromis», Mère Courage venant porter plainte chez le capitaine contre des dommages causés par des soldats dans sa voiture. Elle attend en même temps qu'un jeune soldat : il veut tuer le capitaine qui lui a pris sa prime, mais il obéit à l'ordre de s'asseoir. Mère Courage se moque de sa capitulation en chantant la «Chanson de la grande capitulation», mais, la chanson terminée, elle renonce elle-même à sa réclamation.

Tableau 5 : Elle refuse de donner ses chemises pour qu'on en fasse de la charpie destinée à panser les blessés.

Tableau 6 : Alors qu'ont lieu les funérailles du général impérial Tilly, se déroulent des discussions sur les héros et la durée de la guerre. L'aumônier déplore que ses talents soient inemployés, et Catherine, la muette, reçoit les chaussures rouges d'Yvette. De beaux moments de tendresse unissent Mère Courage et Catherine. Mais, en envoyant sa fille à la ville acheter des vêtements à bas prix, Mère Courage fait, indirectement, son malheur car, surprise par des soldats, elle est défigurée pour le restant de ses jours et, de ce fait, comme morte au monde.

Tableau 7 : C'est le sommet de la carrière commerciale de Mère Courage.

Tableau 8 : «La paix menace de ruiner le commerce de Mère Courage. Son fils, audacieux, accomplit un exploit de trop et trouve une fin honteuse». La rumeur de la paix l'inquiète car c'est la ruine pour elle. Elle fait alors face à un grave dilemme : doit-elle ou non suivre les conseils de l'aumônier et acheter de la marchandise en quantité, au risque de ne pouvoir l'écouler si s'installe la paix que Catherine, elle, attend depuis longtemps comme une délivrance. Le calcul de Mère Courage est horrible puisqu'elle achète des stocks en espérant que la paix soit lointaine. Mais, pour le plus grand bien du commerce, la paix ne sera que de courte durée. Eilif, devenu héros de la guerre, est fusillé pour s'être livré au pillage pendant une trêve.

Tableau 9 : «Les affaires vont mal, si bien qu'il ne reste plus qu'à mendier». Le cuisinier reçoit une lettre d'Utrecht et Mère Courage pourrait aller avec lui y tenir une auberge.. Mais, comme il ne veut pas de Catherine, elle y renonce et le chasse, car seuls comptent pour elle son commerce et ses enfants.

Tableau 10 : «Ce qu'elle perd en errant sur les routes».

Tableau 11 : «À Halle, Mère Courag perd sa fille et continue seule.» Elle provoque la mort de Catherine dans ce tableau dont le pathétique détonne sur la platitude du reste de la pièce mais est parfaitement contrôlé : elle est partie faire des affaires à Halle que les troupes impériales s'apprêtent à attaquer par surprise. Catherine sort pour la première fois de son attitude passive et muette (au sens

propre et figuré) et, dans un effort ultime, faisant preuve, elle, du courage attribué à sa mère, monte sur la carriole et bat du tambour pour avertir la ville endormie.. Les soldats la tuent, mais le coup de feu a donné l'alerte. La ville est sauvée et, avec elle, les enfants qui auraient tous périés dans le combat et le pillage.

Tableau 12 : En revenant de la ville, Mère Courage trouve Catherine étendue sur le sol. Elle s'accroupit près d'elle, mais elle laisse à des paysans le soin de l'enterrer : «*Il est temps de retourner à mes affaires... J'espère que j'arriverai à tirer la roulotte toute seule. Ça ira, il n'y a plus grand-chose là-dedans*». Et, à un régiment qui passe, elle fait signe : «*Attendez-moi, je pars avec vous !*» (et le metteur en scène André Brassard a bien marqué son endurcissement en lui faisant porter un casque).

L'action est donc fragmentée, chaque tableau étant, selon la conception du théâtre que se faisait Brecht, traité comme une unité, qui vient pour lui-même (sans être fonction du précédent), ménage une tension, Mais ils s'organisent selon une alternance car ils n'ont pas tous la même longueur (Brassard en a sauté d'eux qui n'étaient qu'intercalaires) ni la même intensité, cette chronique étant tantôt épique et tantôt familière, tantôt sévère et tantôt comique (l'aumônier et le cuisinier, Yvette et son colonel), tantôt cynique et tantôt bouleversante.

Les tableaux les plus importants montrent les étapes de la perte de ses enfants : au tableau 1, perte provisoire d'Eilif ; au tableau 3, mort de Petitsuisse ; au tableau 6, mort de Catherine au monde puisqu'elle est défigurée ; au tableau 8, perte définitive d'Eilif ; au tableau 11, mort de Catherine. Une constante est à relever : à ces cinq moments où il arrive quelque chose de grave à ses enfants, Mère Courage est absente pour «affaires» (au tableau 1: elle négocie la vente d'une boucle de ceinturon tandis que le recruteur emmène Eilif ; au tableau 3 : elle est partie acheter un drapeau catholique quand Petitsuisse se fait arrêter ; au tableau 6 : elle a envoyé Catherine chercher des marchandises en lui donnant l'ordre de bien les défendre ; au tableau 8 : elle va à la ville «*avant que les prix ne baissent*» et on emmène Eilif prisonnier ; au tableau 11 : elle est allée à Halle pour acheter «*parce beaucoup s'enfuient et liquident à vil prix*»). Ces absences de Mère Courage, dont la durée va en augmentant, rythment le déroulement et produisent l'image finale : elle n'est plus Mère, elle n'est plus que Courage, la vivandière.

Les tableaux les moins importants sont en général plus courts et davantage centrés sur Mère Courage, en tant que commerçante ou sur la question de la façon de «*mener ses affaires dans ce monde*» : au tableau 2, elle montre son habileté ; au tableau 3, elle achète des munitions ; au tableau 4, elle préfère la capitulation (pour pouvoir continuer son commerce) ; au tableau 5, elle refuse de donner ses chemises ; le tableau 7, qui est court, marque le sommet de sa carrière commerciale ; aux tableaux 8 et 9, elle ne peut se défaire de son univers ; au tableau 10, on apprend ce qu'elle perd en errant sur les routes ; au tableau 12, elle continue seule. Ces scènes servent à situer plus précisément Mère Courage dans son activité mercantile, elles lui donnent aussi l'occasion d'exprimer sa vision du monde en tant que commerçante : il se partage entre «*les faibles*» et «*les peu malins*», d'une part, et «*les malins*», ceux qui s'en tirent toujours.

De plus ou moins grands laps de temps (trois ans à un an) peuvent séparer un tableau du suivant : entre 2 et 8 on ne voit pas Eilif pendant six ans ; Yvette et le cuisinier se retrouvent également après six ans. L'ensemble s'étend sur douze ans.

À l'intérieur des tableaux des changements de ton sont provoqués par

- le passage de l'action à des développements qui se placent à un moment où elle est au point mort (au tableau 3 : autour d'un verre de schnaps, autour de la table ; au tableau 6 : Mère Courage fait son inventaire, tandis que l'aumônier et le secrétaire jouent aux dames, l'action, l'enterrement de Tilly, est extérieure, mais elle est commentée et elle ne reprend qu'après ces échanges de propos : c'est l'attaque des catholiques ; au tableau 6 : le retour de Catherine mutilée). Ces développements sont : au tableau 2, un dialogue entre Mère Courage et le cuisinier ; au tableau 3, une conversation sur la

politique de Gustave-Adolphe, sur la notion de défaite ; au tableau 6, des propos de Mère Courage. sur les grands de ce monde et ceux de l'aumônier sur la guerre ;

- le passage du dialogue à la chanson aux «songs», qui tranchent sur le texte environnant par leur facture ainsi que par leur contenu (le résumé du point de vue d'un personnage, une sorte de confidence, de profession de foi, par lesquels le personnage nous éclaire sur la nature et ses rapports avec le monde) qui s'oppose à l'action : le Chant de Mère Courage au tableau 1 est démenti par la perte d'Ellif ; le chant de la fin du tableau 6 est démenti par celui du tableau 7 ; le chant du tableau 8 (la guerre a besoin de troupes fraîches) vient après la mort d'Ellif ; la berceuse est démentie par tout ce qui s'est passé ; le Chant de la Fraternalisation, chanté par Yvette, enseigne que, sur le plan amoureux, le meilleur moyen de ne pas entrer en conflit avec la force, c'est d'aimer dans les camps des protestants comme dans les camps des catholiques ; le Chant de Salomon, qui affirme que les vertus ne servent à rien en ce monde, entre en conflit avec l'action telle qu'elle s'est déroulée ; le «song» final (l'espoir d'un miracle) détonne avec l'état d'abaissement, d'usure, où se trouvent les personnages, contraste rendu encore plus saisissant par la reprise du refrain du tableau 1 («*Le printemps vient*»).

Les «songs» sont à peu près également répartis, un par tableau, en général au début ou à la fin. Ils constituent une convention semblable à celle du monologue du théâtre classique qui a le même rôle : une modification de la décision (dans le cas surtout de la «*chanson de la grande capitulation*»).

Cette fragmentation de l'action et du temps explique que certains critiques aient pu voir, dans «*Mère Courage*», une chronique invertébrée, une pièce interminable et ennuyeuse. Pour d'autres, c'est un des plus grands succès de ces quarante dernières années, «*une des grandes pièces de la dramaturgie du XXe siècle*» (Robert Lévesque), une des plus grandes pièces du théâtre mondial. Pourquoi ces appréciations différentes ?

C'est que les critiques traditionalistes comparent la pièce aux pièces classiques, tragédies ou drames conventionnels. Or elle est tout à fait différente d'une tragédie ou d'un drame conventionnel, car elle ne présente pas un conflit.

Différence avec une tragédie : La tragédie est la représentation du malheur d'un personnage illustre à une fatalité supérieure qui passe par une crise comprenant exposition, nœud et dénouement. Or Mère Courage n'est pas une personne illustre, appartient au peuple ; elle n'est pas une victime de la fatalité, ni d'une fatalité métaphysique, ni même une fatalité sociale ou politique (la guerre considérée comme un cataclysme qui fondrait sur elle et auquel elle n'aurait pas de part) : elle est responsable de sa propre fatalité, elle opte pour la guerre et son profit, elle sait pourquoi elle le fait, elle vit de la guerre, se perd par l'argent qui signifie la guerre. À la violence sacrée s'oppose, chez Brecht, l'action imprévisible de l'ordre social qui façonne la vie des personnages et les jette dans l'infortune ou le bonheur. Enfin, si, dans «*Mère Courage*», il y a tension dès le début (et pas seulement au dénouement) avec la prédiction qu'elle a elle-même fabriquée de toutes pièces et qui ensuite s'accomplit, il n'y a pas de conflit au sens classique ; il n'y a pas d'évolution du personnage car, alors que le héros tragique est conscient de ce qui lui arrive, Anna Fierling et ceux qui l'entourent n'ont pas conscience des contradictions qui les habitent : ils les vivent.

Différence avec un drame conventionnel : Comme dans un drame, on trouve, dans «*Mère Courage*», des éléments comiques : le ridicule de l'aumônier coupant du bois ou faisant la cour à Mère Courage ; Yvette et son colonel, le cuisinier. Mais le drame se caractérise aussi par la présence du pathétique. Or la première version de «*Mère Courage*», jouée à Zurich, provoqua la sympathie des spectateurs demeurés esclaves des réactions habituelles, émus jusqu'aux larmes par les souffrances d'une pauvre femme, d'une Mater Dolorosa, qui, après avoir perdu ses trois enfants, poursuivait héroïquement sa lutte courageuse et refusait de céder, qui était l'incarnation des vertus éternelles du peuple. Brecht, furieux, récrivit la pièce pour accentuer le côté méprisable du personnage, pour rendre l'interprétation moins chaleureuse et moins maternelle, pour proposer une méthode capable de

produire le changement mais qu'il n'indique pas : c'est au spectateur qu'il appartient de juger, de trouver la solution.

Genre : La pièce est une chronique dramatique en douze tableaux, une grande fresque, qui suit la trajectoire d'un personnage à travers le temps et l'espace (on pourrait parler d'une «road play», comme on dit un «road movie», car elle se passe sur la route, dans les camps, sur les places devant les fermes et les maisons, en plein air, d'où l'importance du temps qu'il fait : le vent (tableau 1), la pluie (tableau 6), la neige et le gel (tableau 9), sur le modèle de celles de Shakespeare ou des oeuvres picaresques.

Surtout, la pièce appartient bien au «*théâtre épique*» tel que l'a défini Brecht pour combattre la récupération par Hitler des rites sacrificiels de la tragédie qui exploitent des émotions collectives malignes. Le «*théâtre épique doit être un instrument de connaissance des rapports sociaux en assignant au spectacle un rôle didactique*», tenant en effet pour supérieur le plaisir de comprendre et refusant à l'art d'être une activité d'évasion, une illusion. Pour lui, le théâtre de pur reflet, de simple imitation («*mimesis*», chez Aristote), «*la forme dramatique du théâtre*» est improductif parce qu'il ne permet pas de découvrir les forces qui déterminent les opinions et les comportements des membres d'une société. En montrant sur scène des phénomènes sociaux complexes, en montrant les contradictions des personnages, en en faisant le procès, Brecht souhaite que le spectateur reste actif qu'il porte un regard neuf sur la société.

Fortement défini en de nombreux textes théoriques, comme le «*Petit organon pour le théâtre*» (1948) et illustré avec éclat par les réalisations du «*Berliner Ensemble*», ce système dramatique, qui est non-aristotélicien, fait appel à la raison plus qu'au sentiment, Il s'agit moins de développer des actions, une intrigue, que de raconter une histoire, de faire un récit, de juxtaposer des épisodes, de montrer des conditions, l'intérêt n'étant pas seulement dans la fable mais dans le fait de la raconter, le sens se dégageant de la succession des épisodes et non d'une scène clé. Par un souci constant de «*distanciation*» (le «*Verfremdungseffekt*» qui pourrait mieux se traduire par «*effet d'étrangeté*», par «*effet de dépaysement*»), le théâtre de l'ère scientifique doit, selon Brecht, obliquer le spectateur à délivrer le réel de la croûte protectrice du «*familier*», hâter chez lui la naissance d'une prise de conscience qui le conduira à l'action politique immédiate.

La distanciation est d'abord distance entre l'auteur et l'histoire racontée : elle réside d'abord dans l'écriture et la construction de la pièce. Brecht ne prétend plus montrer une action à l'enchaînement inéluctable, un conflit au sens classique du terme, mais présenter un récit dans un montage de tableaux détachables dont le contenu est annoncé par une narration qui désamorce la simple curiosité, qui sont autonomes, traités à part, considérés chacun comme une unité qui a son rythme et son sens, successifs à l'intérieur du récit, qui, à chaque fois, mettent en relief un geste fondamental et qui sont interrompus par des développements ou par des chants, (les neuf «*songs*» sur une musique de Paul Dessau). De ce fait, la pièce embrasse des volumes de temps plus larges. L'histoire présente des arguments, les sentiments se traduisent par des jugements. Les personnages compromis dans une société, n'ont pas un caractère immuable

La distanciation est aussi distance entre l'histoire et la représentation : pour Brecht, la scène est un laboratoire où comédiens et spectateurs expérimentent des gestes sociaux et leurs processus contradictoires. Il s'agit pour lui de combattre l'illusion théâtrale. La scénographie interpelle le spectateur pour l'empêcher de partir dans ses rêves en ne présentant que des décors suggérés (un petit rideau à mi-hauteur, tiré sur un fil de fer), en laissant visibles les sources de lumière, en employant des éclairages francs, en montrant des panneaux-titres ou des projections qui, analogues aux cartons du cinéma muet, déchiffrent ou commentent les tableaux. Les chansons viennent rompre l'illusion, la musique, qui n'est pas du tout une musique d'opérette, un accompagnement, devant créer une rupture, apportant une explication qui conteste même parfois ce qui a été dit dans la pièce. La mise en scène peut d'ailleurs créer encore d'autres distanciations que celles prévues par le texte de Brecht. Ainsi, à la N.C.T., en 1983, Jean-Luc Bastien voulait qu'une compagnie de théâtre, en 1983, vienne raconter l'histoire et qu'à tout moment elle arrête l'action dramatique pour bien préciser les propos de l'auteur. Le comédien ne peut. se laisser porter par l'histoire ; il ne se perd pas dans son personnage, ne l'incarne pas, c'est comme s'il disait préalablement au public : «Je suis comédien, je

joue tel personnage » ; il ne cache pas qu'il a un avantage sur le personnage, qu'il en sait plus que lui et qu'il en fait un usage critique, qu'il est comme un témoin qui peut donner deux interprétations des mêmes faits ; il ne s'agit pas pour lui de vivre les malheurs, il s'agit de les montrer et de montrer qu'il les montre. Le jeu doit avoir un caractère démonstratif : *«Comme le comédien ne s'identifie pas avec le personnage, il peut adopter à son égard un point de vue déterminé, laisser percer l'opinion qu'il a de lui et inciter le spectateur qui, lui non plus n'a pas été invité à s'installer, à porter sur le personnage un regard critique»*. (Brecht, *“Écrits sur le théâtre”*), Cela exige des comédiens, qui demeurent pour les spectateurs des comédiens, à la fois de l'intelligence, de l'étude, du jugement et de l'art. Pour la comédienne québécoise Marie Tiffo, *«Il ne s'agit pas de décrocher pour décrocher dans le jeu mais d'être en retenue, en fuyant toute grandiloquence, pour laisser le personnage prendre vie et, en même temps, le jouer comme s'il était en train de se construire sous nos yeux.»*

La distanciation est aussi distance entre la représentation et le spectateur : Brecht veut que le spectateur soit *«éveillé au réel dans la douleur, bouleversé, scandalisé»* ; il s'agit de l'empêcher de s'identifier au personnage (Brecht lui permet cependant de s'identifier à Catherine), de se contenter d'éprouver de l'empathie, de la terreur et de la pitié, d'atteindre la catharsis et de se laisser aller au sentiment d'impuissance et à la résignation plus ou moins cynique qui l'accompagne. Brecht éveille son activité, le garde sur le qui-vive, lui fait adopter une attitude d'étonnement en face du déroulement de l'action et des choix, en situation, des personnages, fait de lui un observateur critique, lui laisse le soin de comprendre, de construire le sens de la pièce et de démonter le mécanisme de l'illusion, de tirer ses conclusions personnelles sur le destin de Mère Courage, de juger ses actes, les changements que la société lui fait subir. Le spectateur devient un acteur lui-même quand la pièce finit.

Dans cette tâche profondément politique, le théâtre ne s'en tient plus à provoquer l'indignation, il propose une méthode capable de produire le changement. Or Brecht voulait imposer son théâtre politique à une époque où le style de jeu en vigueur était encore très déclamatoire et grandiloquent. Et, paradoxalement, la distanciation tendait donc à un style de jeu plus direct, d'où l'émotion n'est pas exclue. Car il ne s'agit pas d'un théâtre sec et vide d'émotion. Mère Courage n'est pas une équation sur deux jambes et la pièce n'est pas non plus un théorème d'une froide logique : c'est là toute la force de la dramaturgie épique que de soumettre à l'observation des personnages aussi vivants et attachants que critiquables.

Intérêt littéraire

Un auteur de pièce de théâtre réaliste n'a pas, à proprement parler de style : il a ou doit avoir ceux de ses différents personnages et, dans cette pièce qui tient en longs débats, Brecht multiplie bien les niveaux de langage, le passage de l'un à l'autre participant aussi à la distanciation.

Ainsi, l'aumônier domine le verbe, se caractérise par son langage fleuri, quelque peu ridicule : *«Vous êtes le vampire des champs de bataille»* - *«Un seul de mes sermons galvanise tous les hommes d'un régiment à tel point qu'ils ne voient plus, dans l'armée ennemie qu'un troupeau d'agneaux bêlants»*, Pour Mère Courage, le langage est l'instrument de travail, une arme au service de sa *«roublardise»* : elle emberlificote tout le monde. Ses réparties sont souvent simplistes mais justes. Elle est habile à manier la langue populaire recourant à ses dictons (*«Pour manger avec le diable il faut une longue cuiller»*), à ses proverbes, à ses lieux communs. Elle s'exprime avec beaucoup de verve dans ses conversations avec le cuisinier et l'aumônier. Dans ses transactions commerciales, elle est capable de discuter en utilisant toutes les ruses d'une interminable logique. Avec le recruteur, elle fait preuve d'éloquence, une éloquence du dimanche.

Brecht passe pour un maître de l'allemand, ses ennemis même rendant hommage à l'usage qu'il sait en faire. Dans *“Mère Courage”*, il mêle à l'allemand contemporain :

- l'allemand archaïque (tournures grammaticales et vocabulaire empruntés à l'allemand du XVIIe siècle), la langue de Luther que parle, bien entendu, l'aumônier ;

- l'allemand dialectal (qui évoque pour un public allemand le brassage des populations : Mère Courage parle un dialecte bavarois, le cuisinier un dialecte néerlandais).
Ainsi, Mère Courage est-elle tantôt un personnage historique, tantôt une femme d'aujourd'hui.

De plus, Brecht varie les tons :

- il est tantôt populaire (simple, lapidaire, comique [le nom de Schweizerkass], parfois vert),
- il est tantôt subversif (subtil, démystificateur) pratiquant :
 - la pointe, l'esprit (tableau 1: jeu de mots sur «posséder») ;
 - l'ironie («*Le fils audacieux de Mère Courage accomplit un exploit de trop et trouve une fin honteuse*»), le faux plaidoyer qui consiste à développer une position qu'on ne partage pas jusque dans ses conséquences les plus extrêmes, afin d'en faire éclater l'absurdité (dans le tableau 1, la conversation du recruteur et du caporal qui commencent à se disqualifier en donnant l'exemple de la malhonnêteté puis se plaignent de la disparition du sentiment de l'honneur chez ceux qu'ils veulent enrôler ; leur éloge de la guerre est fondé sur une critique de la paix qui en fait ressortir toutes les vertus ; c'est aussi le procédé de Mère Courage, quand elle défend la politique du roi de Suède, quand elle déplore la mort de Tilly - la mise à l'envers des formules : la guerre de religion est définie essentiellement comme une guerre - la défaite du roi peut représenter une victoire de ses sujets - les vertus des simples gens ne résultent pas d'une élévation morale mais d'un besoin de défense.
- il est aussi poétique : en fait, Brecht est un poète avant tout sans être romantique. Il se sert du concret mais le distancie. La chronique est ponctuée de douze poèmes formés de vers, avec des rimes, un refrain, une division en strophes, mis en musique et chantés :
 - la chanson de Mère Courage (tableaux 1, 7, 8, 12 : «*Le printemps vient, debout chrétiens...*»
;
 - «*la chanson de la femme et du soldat*» (par Ellif, 22-23) ;
 - «*la chanson de la fraternisation*» (26-27) ;
 - «*le chant des heures*» (38-39) ;
 - «*la chanson de la grande capitulation*» (47-49) ;
 - une chanson de soldat (54) ;
 - la chanson célébrant la guerre (60) ;
 - la chanson célébrant Mère Courage (71) ;
 - «*la balade des vertus*» sur le modèle de Villon ;
 - la berceuse chantée par la fermière (78) ;
 - la berceuse chantée par Mère Courage (85).

Mais, «*Mutter Courage und Ihre Kinder*», étant une pièce écrite en allemand, la poésie de Brecht supporte mal la traduction parce qu'elle a, contrairement à la poésie allemande habituelle qui est quelque peu hiératique, un caractère direct grâce à l'emploi audacieux d'expressions usées, insérées dans un contexte moderne. À la traduction, cette simplicité devient platitude ou banalité, et un mot ordinaire, subtilement employé dans l'original, prend figure de lieu commun.

Se pose donc le problème de la traduction d'autant plus que la langue est fondamentalement populaire. De toute façon, l'allemand littéraire est une langue artificielle et les pièces de théâtre allemandes sont écrites en dialecte. C'est d'autant plus le cas de «*Mère Courage*» qui nous montre le peuple, nous donne la vision plébéienne de la guerre, de la vie. Selon Gilbert Turp, auteur de la traduction québécoise qui a été utilisée pour la mise en scène donnée à la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1983, l'effet du contraste entre les deux sortes d'allemand serait escamoté dans la version française. Pour Marie Tiffo, le texte de Geneviève Serreau et Bruno Besson comporte «*bien des aspects parigots et même des choix douteux sur le plan du sens*» qu'aurait décelés le metteur en scène, André Brassard. Aussi le texte a-t-il été québécoisé :

Tableau 1 :

- Le recruteur : «*Comment c'qu'on pourrait ben mettre une compagnie sur pied icitte? Chef, je pense que je vas aller me suicider. D'ici le douze, faut que j'aye quatre escouades de prêtes pour le feld-*

maréchal, pis les gens icitte sont tellement malins que j'en dors pus la nuit. À un moment d'nné, j'en pogne un, l'examine sur toutes les coutures, je fais assemblant de pas remarquer sa poitrine de poulet pis ses varices, je réussis à le saouler, ça prend pas goût de tinette qu'y signe. Pendant que je finis de payer le schnaps, y se lève debout, je le suis jusqu'à porte parce que je sens qu'y a un quèque chose qui marche pas. Ça y est, je le savais, le vl'à disparu, comme un pou quand tu te grattes. Non, rien, point de parole, point de confiance ni de foi, point d'honneur. Icitte, j'ai perdu confiance en l'humanité, chef. Le sens de l'honneur s'en va chez le yable.»

- L'adjutant : *«On voit ben que ça fait ben longtemps qu'y ont point eu de guerre, eux autres. Je me demande d'où viendrait la morale.. La paix, c'est juste du trouble. Y a rien que la guerre pour mettre de l'ordre. L'humanité pousse comme de la farrdoche en temps de paix. Les gens pis les bêtes sont gaspillés pour rien, tout le monde s'en sacre. Les gens, que c'est qui veulent? La tranche de fromage sur le pain blanc pis la tranche de lard sur le fromage. La ville, icitte, a combien de jeunes gars solides pis de bons jouals? Y a pas personne qui le sait, y a jamais eu de recensement. Chus-t-allé dans une couple de places où c'qu'y a pas eu de guerre depuis peut-être ben soixante-dix ans, ben les gens avaient même pas de noms, y se connaissaient point eux autres mêmes. C'est juste où c'qu'y a une guerre que les listes pis les registres sont en ordre, les souliers dans des ballots, le blé d'Inde dans des sacs, pis les gens, pis les bêtes identifiés, numérotés pis embarqués comme y faut ; parce que, c'est évident : sans ordre, point de guerre.»*

- Le recruteur : *«C'est tellement vrai, ça».*

- L'adjutant : *«Comme toutes les bonnes choses, la guerre itou est dure à partir. Mais quand elle fleurit, elle lâche pus; pis là, le monde ont même la chienne de retomber en paix, comme des joueurs de dés ont la chienne de finir la partie parce qu'y ont calculé toute c'qu'y perdraient. Mais, en premier, c'est de la guerre qu'y ont la chienne. C'est nouveau pour eux autres.»*

- Le recruteur : *«Coute, une charrette s'en vient. Deux femmes pis deux gars solides. Arrête la vieille, chef. Si on ramasse rien icitte, moi je continue pus à geler dans c'te maudit vent d'avril-là, ça, je te le dis.»*

- - aux cris que pousse Catherine quand le recruteur emmène Eilif, Mère Courage s'afflige : *«Tu peux pas rien dire».*

(On entend de la musique à bouche. Tirée par deux jeunes gars, une charrette avec toiture avance. Mère Courage et sa fille, Kattrin, y sont installées.)

- Mère Courage : *«Bonjour à matin, mon adjudant !»*

- L'adjutant (bloquant le passage) : *«Bonjour à vous autres ! Qui c'est qu'vous êtes?»* - Mère Courage : *«Négociants».* (Elle chante.)

*«Capitain's, faites taire les tambours
Et laissez vos soldats s'assir.
La mèr' courage a des chaussures
Qui les feront bien mieux courir.
Vers la bouch'rie, s'ils doiv'nt marcher
Portant leurs poux pour tout bagage,
En traînant canons et attelages.
Y veul'nt au moins des bons souliers.*

*Le printemps vient, réveill', Chrétien !
La neige fond, les morts au trou.
Et c'qu'y'est point mort encor : eh bien !
Continuera, mêm' sur les g'noux.*

*Capitain's, vos hommes marchent
Sans saucisson vers la tuerie.
Laissez le vin de la Courage
Soigner leur corps et leur esprit.
Le ventre vide, en temps de guerre,*

*Mon capitaine, ce n'est point sain.
À ma faveur, épuise leur faim
Avant de les rendre à l'enfer.»*

- L'adjudant : «*Un instant, les crottés ! À qui vous êtes affectés?*»
- Eilif : «*Deuxième régiment finlandais.*»
- L'adjudant : «*Où qui sont vos papiers?*»
- Mère Courage : «*Papiers?*»
- Fondue suisse : «*Ben : c'est la mère Courage.*»
- L'adjudant : «*Jamais entendu parler. Comment ça que tu t'appelles? Courage?*»
- Mère Courage : «*Je m'appelle Courage parce que j'ai eu peur de la ruine, mon adjudant, assez pour traverser Riga en plein bombardement avec cinquante pains de minage dans charrette. En train de moisir, c'était urgent, j'avais point le choix.*»
- L'adjudant : «*Point de niaiseries. Toi, tes papiers !*»
- Mère Courage (Elle descend de la charrette avec une liasse de papiers sortis d'une boîte en fer blanc.) : «*Toute ma paperasse ça, adjudant. Ici là, un livre de messe au complet, de Altoetting, pour envelopper mes cornichons. Ici, une carte de la Moravie, Dieu sait si je vas jamais y aller, c'est bon pour le chat, ça. Pis ici, y est attesté que mon joual a point la fièvre aphteuse ; malheureusement, y nous est mort, y avait coûté quinze florins, mais pas à moi, Dieu merci. C'tu assez de papiers?*»
- L'adjudant : «*Essaye point de m'enfirouaper avec tes p'tites passes! Ou je te fais avaler ton offense. T'es supposée avoir une licence, tu le sais-tu?*»
- Mère Courage : «*Eille ! parlez-moi comme du monde vous là ! Pis allez point dire devant mes enfants qui ont pas encore le nombril sec que je veux vous faire une p'tite passe. On n'est point ici pour parler de ces choses-là là. Je veux rien savoir de vous, moi, pantoute.*»...

Tableau 2 :

- Le feld-maréchal : «*Chante-nous la ! (Il hurle) Ça s'en vient, le manger?*»
- Eilif : «*Ça s'intitule : la chanson de la femme et des soldats.*» (Il chante tout en dansant une danse de guerre avec son sabre.)

*«L'arme à feu fait feu et le poignard poignarde,
Tu gèl's si tombes à l'eau car l'eau t'y garde.
Que f'rez-vous contr' la glace ? Rien, n'approchez pas
Disait la femme à des soldats.
Mais le soldat bardé de fer et d'armes
Entendit tambour et se prit à rire :
C'est point marcher un peu qui va nuire !
On descend vers le Sud, on remont' vers le Nord
Et nos couteaux prolong'nt nos propres corps.
Dir'nt les soldats à cette femme.*

*Ah, que de regrets pour qui craint la sagesse
Et, des plus vieux, n'écout' point les conseils !
Ah, montez point trop haut ! C'est là qu'on se blesse !
Disait la femme à ces soldats.
Et le soldat, le couteau dans l'étui,
Lui rit en pleine face en suivant ses pareils.
Que peut bien un peu d'eau contre lui?
Quand la lune brillera sur les toits,
On s'ra de retour, crains point pour nos âmes.
Dir'nt les soldats à cette femme.»*

- Mère Courage (Elle chante, de la cuisine, en marquant le tempo avec une cuillère battant une assiette) :

*«Vous voilà en fumée et pourtant sans chaleur
Et vos exploits ne nous réchauffent pas.
Ah, la fumée meurt vite ! Dieu vous garde en son coeur !
Disait la femme à ces soldats.»*

- Eilif (qui s'est rendu et étreint sa mère) : *«Ah ben ! comme ça, on se revoit. Où c'qu'y sont les autres?»*

Tableau 3 : Yvette chante "le chant de la fraternisation"

*«Je v'nais just' d'avoir dix-sept
Quand chez nous l'enn'mi vint.
Même au lit gardait sa baïonnette
Mais m'tendait gentiment sa main.
Après prièr's de Mai,
Venaient les nuits de Mai.
Son régiment prit ses quartiers.
Comm' de coutum' tambours battaient
Pis dins buissons, l'enn'mi nous j'tait
Pis on fraternisait.*

*L'ennemi était partout.
L'cuisinier 'tait chez nous.
Je l'haïssais le jour,
La nuit, je l'aimais sans détour.
Après prièr's de Mai,
Viennent les nuits de Mai.
Son régiment reste en quartier.
Comm' de coutum', tambours battaient
Pis dins buissons, l'enn'mi nous j'tait
Pis on fraternisait.*

*L'amour que je ressentais,
C'tait ma bénédiction.
Mon peuple lui, comprit jamais
Et m'accusa de trahison.
Par un matin de brume,
Comm' mon châtiment.
Il retourna au régiment.
Les tambours batt'nt comm' de coutume.
Pis l'ennemi, mon ennemi
Écrasa mon pays.*

J'y ai couru après jusqu'ici, folle que j'étais ; mais, je l'ai jamais retrouvé, ça fait cinq ans de t'ça». (Elle s'en va en titubant derrière la charrette.)

- Mère Courage : *«Laisse point traîner ton chapeau.»*

- Yvette : *«Peut ben le garder qui veut !»*

- Mère Courage : *«Que ça te serve de leçon, Katrin ! Commence-moi jamais à te tenir avec des soldats. L'amour, ça tombe du ciel, pis raide, ie t'avertis.»*

- L'aumônier : *«Des martyrs comme celui-là, quand quelqu'un disparaît, c'est point nouveau dans l'histoire de la religion. Ça me rappelle la Passion de Notre-Seigneur, le Sauveur. Y a une vieille complainte là-dessus. (Il chante le chant des heures.)*

À première heur' du jour d'hui,

*Le Seigneur fut conduit,
Pareil à un assassin,
Chez Pilat' le païen.*

*Innocent le trouva,
Sans raison de le tuer
Et pour s'en débarrasser,
Chez Hérod' l'envoya.*

*À trois heur's, le fils de Dieu
Fut battu, flagellé.
Et sa tête, couronnée
D'épines jusqu'aux yeux.*

*Méprisé et insulté,
Déjà ensanglanté.
Et la croix qui va le tuer,
Lui-même, il l'a portée.*

*Il fut tout nu à six heures
Et cloué à sa croix
Sur laquell' son sang coula.
Priez pour ses douleurs.*

*Les spectateurs à l'entour
Lui crachaient au visage.
Le soleil fut prit de rage
Et détourna le jour.*

*À neuf heur's, les yeux au Ciel
Il crie : Pèr' m'abandonne?
Et, pour sa soif, on lui donne
Une épong' plein' de fiel.»*

- à un autre endroit : «j'ai goût à rien» - «flairer ta crotte» ;

Tableau 6 :

- Un soldat (Il chante) :

*«Un schnaps, patronne, envoye !
Un soldat, ç' a point d'temps.
Faut qu'y s'batt' pour son emp'reur !*

*Tes seins, p'tit' fille, envoye !
Un soldat, ç' a point d'temps.
Faut qu'y marche su'a Moravie.
Lâch' tout, ami, envoye !
Un soldat, ç' a point d'temps.
Faut tu vienn' pendant qu'y recrutent.*

*Bénis curé, envoye !
Un soldat, ç' a point d'temps.
Faut qu'y meure pour son emp'reur.»*

Tableau 7 : Mère Courage au sommet de sa carrière commerciale

- Mère Courage : *«Je me laisserai point gâcher ma guerre par vous autres. Y paraît qu'elle élimine les faibles mais c'est pareil en temps de paix. En seulement, la guerre nourrit mieux son monde.»* (Elle chante.)

*«Si t'es point capabl' de prendr' la guerre,
Tu s'ras jamais côté victoire.
La guerr', c'est ben bon pour les affaires.
On fait d'l'argent su' l'désespoir.*

*Pis à quoi ça servirait de nous arrêter?
Ceux qui s'arrêtent crèvent les premiers.*

*Un tel veut ce qu'un tel autre a.
Sauf que tout ça, c'est point donné.
Y creuse un tunnel pour le voler
Mais c'est sa tombe qu'il creuse.*

*J'ai vu tout' sort' de gens, tous pressés
D'avoir maison paisiblement.
Six pieds sous terre, y doiv'nt se d'mander
Pourquoi c'que ça pressait tell'ment.»*

Tableau 9 :

- Le cuisinier : *«Très cher messire, serviteurs et gens de maison ! Nous vous proposons le chant de Salomon, Jules César et autres grands esprits à qui ça a rien donné. Comme ça. vous verrez que nous autres itou, ça nous a rien donné d'être du ben bon monde, à part de la misère, surtout en hiver, de même.»* (Il chante.)

*«Vovez le sage Salomon
On sait c'qu'il est dev'nu.
Pour lui, l'obscur était clarté.
Il a maudit l'heur' de sa venue
Et vu oue toute 'tait vanité.
Si grand, si sag', fut Salomon !
Or il n'était point encor nuit,
Le monde apprit la triste suite.
C'est la sagess' qui l'aura emporté !
Enviez ceux-là qui en sont libres !*

*Voyez le courageux César !
On sait c'qu'il est dev'nu.
Égal à un Dieu, il trônait
Et il fut tué à coups de poignard
Au moment d'atteindr' les sommets.
Si fort son cri : toi 'tou mon fils !
Or il n'était point encor nuit,
Le monde apprit la triste suite.
C'est le courag' qui l'aura emporté !
Enviez ceux-là qui en sont libres !*

*Vous connaissez l'honnêt' Socrate
Qui disait toujours vrai :*

*Ah non ! remercié jamais ne fut.
Tous les méchants haut-placés lui en voulaient
Et lui fir'nt boir' la ciguë.
Tell'ment honnêt', ce grand fils du peuple !
Or il n'était point encor nuit,
Le monde apprit la triste suite.
L'honnêteté, oui, l'aura emporté !
Enviez ceux-là qui en sont libres !*

*Le bon Saint-Martin, qui aimait la Vierge,
Support' point la misère.
Il vit un pauvr' couché dans neige
Et partagea avec lui sa p'tit' couverture.
Tous deux fur'nt r'trouvés morts de frette.
C't'homm'-là avait point les pieds sur terre !
Or il n'était point encor nuit,
Le monde apprit la triste suite.
La générosité l'a emporté !
Enviez ceux-là qui en sont libres !*

*Voyez, nous qui somm's du bon monde
S'lon les dix command'ments.
Ça nous donne rien, quasiment.
Vous qu'êt's autour du poêl', du feu,
Soulagez-nous dans notr' misère !
On prie pourtant, on croit en Dieu !
Or il ne fait point encor nuit,
Le monde en apprendra la suite.
C'est la foi qui nous aura emporté !
Enviez ceux-là qui en sont quittes !»*

Pour Robert Lévesque, cette traduction est en soi bonne : elle respecte les changements de tons, de niveaux, que Brecht a insérés pour jouer sur le contraste entre des éléments classiques et des éléments modernes. Et elle les rend bien dans une langue d'ici et de maintenant où l'on conserve des morceaux d'une langue ancienne. Mais ce recours au québécois a le tort de donner un côté humoristique à la représentation.

Intérêt documentaire

“*Mère Courage*” donne un tableau de la Guerre de Trente Ans, période que Brecht a choisie parce qu'elle fut celle d'un affrontement idéologique radical symbolique de celui que l'Europe connaissait de nouveau dans les années trente. Il accorda une place prépondérante au tableau historique. Cependant, la pièce n'est pas historique, est même aux antipodes du drame historique, mais évoque un arrière-plan historique..

Des traits du XVIIe siècle sont reproduits . La réalité matérielle joue un rôle important dans la pièce. Dans sa mise en scène, Brecht reconstituait, avec un naturalisme minutieux, la misère et la grisaille du temps, insistait sur de sordides détails financiers que d'autres créateurs plus délicats auraient escamotés :

- d'abord avec. la roulotte, qui, pour lui, est un chariot dont la bâche d'abord neuve pâlit, se déchire ; elle est très polyvalente : c'est tantôt un véhicule en marche, tantôt une maison (où Catherine se cache) et un magasin où des transactions sont constamment effectuées. Mère Courage vend du pain, du schnaps, de la toile, des guenilles, des boucles de ceinturon (celle que veut le caporal) ;

- ensuite grâce aux objets significatifs, authentiques et usuels à la fois, plus ou moins nombreux sur la scène selon les fluctuations de la richesse :

au tableau 1, Mère Courage tient une cruche à la main, dans l'autre des godillots ; le caporal veut une boucle de ceinturon ; elle porte une sacoche qui rappelle sans cesse la nature mercantile de ses activités et elle manie des pièces de monnaie ;

au tableau 3, la corde à linge, la roulotte, qui est abondamment garnie de toutes sortes de marchandises, le gros canon ; le sac de balles qu'elle marchande ; la hache que l'aumônier manie avec maladresse et qui rappelle sa formation spirituelle, son mépris pour le travail manuel ;

au tableau 7, elle porte «*un collier de thalers d'argent*» qui montre bien l'attrait que l'argent exerce sur elle ;

au tableau 11, l'échelle par laquelle Catherine monte sur le toit de la roulotte et qu'elle tire ;

à la fin, il faisait mordre à Hélène Weigel une pièce de monnaie pour vérifier si elle était authentique ; le tambour est significatif de la puérilité de Catherine

- enfin grâce aux costumes, qui sont révélateurs de la situation du personnage : au Rideau-Vert, Barbeau s'est montré soucieux de l'authenticité de la reconstitution historique : le morion du caporal, sous lequel il porte une calotte de cuir, le vêtement ecclésiastique de l'aumônier (barbiche, col blanc avec deux rubans, huppelande noire), le sac en bandoulière du cuisinier, les vêtements de cuir fendus, la poitrine découverte d'Eilif quand il est devenu militaire ; au tableau 3, à côté de la roulotte, le tonneau sur lequel est posé une bouteille de grès, le chaudron que tient Catherine, le chapeau que répare Yvette, sa robe rouge, les bottines rouges qu'essaie Catherine, la grande toilette dans laquelle réapparaît Yvette avec un colonel vieux et même gaga qui porte perruque, chapeau, grande cape noire sur justaucorps et culotte à canons de dentelle, qui tient une canne ; au tableau 4, le secrétaire du commandant porte une dalmatique verte et un bonnet de fourrure ; au tableau 6, Catherine porte un foulard vert et un panier, l'aumônier une calotte et un grand manteau à bords de fourrure ; au tableau 8, Yvette, veuve en noir, manie une grande canne à pommeau d'argent. Les costumes marquent aussi le passage des saisons : au tableau 9, la veste de mouton élimée portée par Mère Courage, la sorte d'étole de fourrure du cuisinier, enfin le casque sur la tête de Mère Courage à la fin.

La pièce se déroule dans un temps historique précis : la guerre de Trente Ans, des dates étant presque toujours indiquées dans la narration qui précède chaque tableau. Mais, ces dates allant de 1624 à 1636, la guerre est noyée dans la pièce puisqu'on n'en voit ni le début (1618) ni la fin (1648).

La guerre de Trente Ans fut la première guerre européenne, et c'est bien pour montrer cette implication de nombreux pays que Brecht a imaginé une famille disparate et non simplement la diversité ethnique de l'Allemagne. Mère Courage vient de Bamberg en Bavière, mais Eilif s'appelle Nojocki, «*son père a toujours affirmé qu'il s'appelait Kojocki ou Mojocki*» (10) ; un autre des hommes qu'a eus Anna Fierling était un Français ; le père de Petitsuisse était, comme son nom l'indique, un Suisse mais il s'appelle Fejos parce qu'alors elle était avec un Hongrois ; quant à Catherine, elle s'appelle Haupt et est «*à moitié allemande*» (11).

Cette guerre a éclaté dans une Allemagne divisée en de nombreux États, dominés par un empereur qui était élu mais toujours choisi dans la famille des Habsbourg qui étaient les ducs d'Autriche et les rois d'Espagne. Mais la rébellion politique des princes allemands contre l'empereur avait surtout un motif religieux : l'opposition entre les protestants et les catholiques (qu'ils appelaient avec mépris «*papistes*»), les princes du Nord de l'Allemagne étant protestants, l'empereur d'Allemagne étant catholique.

Il faut rappeler que la Réforme du catholicisme par Luther s'était répandue au XVI^e siècle dans de nombreux États du Nord de l'Allemagne dont les princes, outre leurs convictions, y voyaient un moyen de manifester leur indépendance contre l'empereur catholique, Charles Quint, un moyen de protester contre lui, d'où leur nom de «*protestants*». Il dut, par la paix d'Augsbourg, en 1555, reconnaître l'existence des deux religions puisque les deux tiers du Saint Empire étaient protestants. Le protestantisme s'étendit encore à la Suisse, à l'Allemagne du Sud, à l'Alsace, aux Pays-Bas, au Danemark, à la Suède, à la Norvège, à l'Angleterre, à l'Écosse. Les princes allemands protestants formèrent avec certaines villes impériales l'Union évangélique contre laquelle se forma une Sainte

Ligue catholique. Le conflit reprit à la suite de l'interdiction du culte protestant à Prague et de la défenestration de représentants de l'empereur Mathias II (1618). L'avènement de Ferdinand II, dont l'intransigeance religieuse et l'ambition politique étaient connues, ne fit qu'aggraver les choses. La Bohême se révolta, le déposa pour nommer à sa place un protestant, l'électeur palatin Frédéric V qui fut battu à La Montagne-Blanche (1620) par les forces de la Sainte-Ligue catholique, commandée par Tilly et Maximilien de Bavière, et qui dut se réfugier dans les Provinces-Unies.

Le conflit prit une ampleur européenne du fait de l'intervention des grandes puissances étrangères et eut un caractère particulièrement cruel et dévastateur pour l'Allemagne parce que la guerre fut menée par des chefs (comme le «*grand capitaine*» d'Eilif qui lui-même n'est qu'un homme de main, un mercenaire, qui n'obtient que les miettes du gâteau qu'il offre aux puissants) avec des troupes qui n'avaient de discipline que pendant le combat (et encore !). Ces condottieri en quête de butin, ces reîtres, assuraient eux-mêmes le recrutement, l'armement et le ravitaillement. Tout dépendait de la solde : si elle n'était pas payée à temps, les soldats se débandaient et pillaient la campagne ou les villes. Le soldat de la guerre de Trente Ans, quel que fut son parti, a laissé un durable souvenir de terreur (il est bien représenté dans «*Les aventures de Simplicius Simplicissimus*» de Hans-Jakob von Grimmelshausen). Les paysans, surtout, étaient sans défense contre les exactions de tout genre : enlèvement des récoltes et des bestiaux, violences contre les personnes avec des raffinements de méchanceté (pendaisons, viols). Plus les armées étaient nombreuses, plus il fallait d'argent et les souverains ne pouvaient le fournir qu'en augmentant les impôts. Au début, les effectifs ne dépassaient pas une vingtaine de milliers d'hommes mais ils s'enflèrent considérablement au cours du conflit. L'équipement de l'infanterie et de la cavalerie était traditionnel : piques, mousquets, casques et cuirasses ; Mère Courage «*a affronté le feu des canons de Riga*», mais l'artillerie était encore peu importante, utilisée pour semer le désordre chez l'adversaire pendant le combat et tenter le siège des villes mal fortifiées.

Christian IV, roi du Danemark, qui prit la tête des protestants, fut battu à son tour et contraint à la paix de Lübeck (1629). Mais l'empereur profita de sa victoire pour imposer une répression sévère dont les excès entraînèrent l'intervention de Gustave-Adolphe de Suède (poussé par la France inquiète de la puissance des Habsbourg). Son armée de treize mille hommes était recrutée dans le pays même par la conscription et elle était animée d'un idéal religieux, soumise à une discipline sévère, avec interdiction de vol et de blasphème.

L'action de la pièce commence au printemps 1624 et on peut suivre son déroulement à travers les narrations qui sont données au début de chaque tableau, de nombreux metteurs en scène indiquant aussi les noms des pays où se trouve Mère Courage : au tableau 1, Mère Courage se trouve du côté protestant, en Dalécarlie, au centre de la Suède, où «*le grand capitaine Oxenstierna recrute des troupes pour la campagne de Pologne*» ; au cours du tableau, on apprend qu'elle a gagné son nom au siège de Riga, en Lettonie. Au tableau 2, «*Au cours des années 1625 et 1626, Mère Courage traverse la Pologne avec le train des armées suédoises. Devant la forteresse de 'vVallhof, elle retrouve son fils*». Elle est accompagnée d'un aumônier protestant (il croit à son rôle de soldat de Dieu, de croisé menant la guerre sainte, défend l'idée d'une guerre de religion, aboutit à une interversion des valeurs puisque, pour lui, les enseignements des Écritures ne s'appliquent pas ; mais, en fait, il est traité avec mépris par les puissants qui l'emploient : quand il commente la Bible dans un sens favorable aux idées peu évangéliques du capitaine, il n'est déjà plus utile, même en tant que «*recruteur d'âmes*»). Au tableau 3, «*En 1628, elle se trouve en captivité avec les restes d'un régiment finnois*», et elle va acheter un drapeau catholique, vraisemblablement pour passer de l'autre côté. Au tableau 5, on nous dit que «*En 1630, la guerre couvre de plus en plus de territoires.. La petite carriole de Courage traverse sans relâche la Pologne, la Moravie, la Bavière, l'Italie et, de nouveau, la Bavière. 1631 : victoire de Tilly à Magdebourg*» (qui sera saccagée par son armée) ; de la mention de l'Italie, pays catholique, et de la mort d'un général catholique, on peut conclure que Mère Courage est bien passée du côté des catholiques. Au tableau 6, «*Devant la ville d'Ingolstadt en Bavière, Courage assiste à l'enterrement du grand capitaine d'Empire Tilly qui vient d'être tué... On est en l'an de grâce 1632*» : il est sûr qu'elle est maintenant passée du côté des catholiques. Au tableau 8, «*le roi de Suède, Gustave-Adolphe, tombe à la bataille de Lützen*» qui est pourtant une victoire des Suédois contre le général catholique Wallenstein : on est donc toujours en 1632 mais, apparemment, Courage

est repassée chez les protestants dont les succès furent alors arrêtés par ce décès. Le tableau 9 annonce que *«voilà seize ans que dure la grande guerre de religion. L'Allemagne y a perdu plus de la moitié de ses habitants. De gigantesques épidémies tuent ce que les carnages ont épargné. La faim sévit dans des régions jadis florissantes. Des loups rôdent dans les villes réduites en cendres. À l'automne 1634, on rencontre Courage dans le Fichtelgebirge bavarois à l'écart de la route stratégique où se déplacent les armées suédoises. Cette année-là, l'hiver a été précoce et il est sévère»*. Les Impériaux prirent leur revanche sur les Suédois à Nördlingen (1634). Le tableau 10 se passe en 1635 et *«durant toute l'année, Mère Courage et sa fille, Catherine, sillonnent les routes de l'Allemagne du centre, à la suite d'armées de plus en plus déguenillées»*. Les tableaux 11 et 12, les derniers, sont datés *«janvier 1636 : les troupes impériales menacent la ville protestante de Halle. La guerre est loin d'être terminée.»*

La guerre s'élargit encore par l'intervention de la France qui était soucieuse de résister à l'hégémonie des Habsbourg qui étaient à la fois empereurs d'Allemagne et d'Autriche et rois d'Espagne. En 1636, Richelieu intervint directement en déclarant la guerre à l'Espagne, Après avoir subi une série de revers malgré l'action de Bernard de Saxe-Weimar, la France rétablit sa situation (victoires de Rocroi en 1643, de Fribourg et de Nördlingen en 1645), tandis que la Suède s'emparait de Prague. L'empereur était acculé à la paix et les négociations furent engagées dès 1644. Les traités de Westphalie (1648) consacrèrent la reconnaissance de trois confessions (catholique, luthérienne, calviniste), l'affaiblissement du pouvoir impérial et le morcellement de l'Allemagne. Les grands bénéficiaires étaient la France et la Suède, les Provinces-Unies et la Suisse, ainsi que l'électorat de Brandebourg qui commençait son ascension.

L'Allemagne qui, dans certaines régions, avait perdu soixante-dix pour cent de sa population, sortait dévastée et ruinée de ces trente années de guerre qui virent, par contre, l'apparition du patriotisme allemand.

Dans cette guerre de religion, on assista à une interversion des valeurs : on voit, dans la pièce, l'aumônier protestant prêcher la violence : *«Un seul de mes sermons galvanise tous les hommes d'un régiment à tel point qu'ils ne voient plus, dans l'armée ennemie, qu'un troupeau d'agneaux bêlants»*. Et, dans les armées catholiques, d'autres aumôniers font de même, chaque camp affirmant *«Gott mit uns»* (« Dieu avec nous »).

La pièce parcourt non seulement douze années de la guerre mais différentes régions, que les metteurs en scène indiquent souvent par un nom inscrit au-dessus de la scène : Pologne, Bavière, Saxe, Fichtelgebirge, etc.. Cependant, la diversité géographique est sans importance, l'Europe en guerre semblant uniforme.

Pour Brecht, la Guerre de Trente Ans est la première guerre mondiale. Mais ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'écrire la chronique des grands événements de l'Histoire. Ceux qui sont mentionnés ne sont considérés qu'en fonction de leur incidence sur la vie de Mère Courage : en les opposant à des événements privés, individuels, Brecht détruit la notion traditionnelle de «moment historique». En fait, il veut examiner comment ceux d'en bas se débrouillent face aux situations dangereuses qu'engendre un conflit armé.

Or la pièce a été composée en 1937-1938 alors qu'il était conscient des dangers de la guerre qui pesaient sur le monde et qu'il voulait faire une prophétie. Mère Courage devient le symbole du peuple allemand qui croira jusqu'au bout pouvoir tirer profit de la guerre. Il faut donc tenir compte de l'époque et de l'univers politique dans lesquels Brecht a vécu.

D'ailleurs, qu'importe le temps et les pays : Brecht, qui pensait à la future guerre de 1939-1945, a écrit une œuvre qui n'a plus d'époque et s'adresse aux hommes et aux femmes de toutes les générations.

Intérêt psychologique

La distanciation ne fait pas du théâtre de Brecht un théâtre sec, vide d'émotion et de sentiment, ni de certains ressorts psychologiques. Mais son théâtre n'est pas psychologique parce qu'il est lui-même un rationaliste, un behavioriste, qui nie l'existence de couches profondes dans la personne humaine et la considère comme un simple produit du milieu social où elle se trouve.

Les personnages principaux de "*Mère Courage*" se définissent pas trois traits qui se retrouvent, inégalement développés, dans les personnages secondaires :

- 1) ils ne sont pas définis par la prédominance d'une qualité, mais par une tension, un conflit entre plusieurs traits de leur caractère ;
- 2) ils sont situés avec assez de précision dans l'agencement de la société en temps de guerre et sont de ce fait porteurs d'idéologies ;
- 3) ils connaissent une évolution, mais, si elle nous les fait de mieux en mieux voir, elle n'est pas le résultat d'une mutation spirituelle : elle se fait sous l'influence des circonstances extérieures.

Examinons-les dans un ordre progressif.

Constatons d'abord que les compagnons de discussion de Mère Courage sont, eux aussi, porteurs d'idéologies, le débat d'idées étant sans cesse présent, en relation avec le déroulement des événements :

- L'aumônier est d'abord une figure négative, il sert de faire-valoir, de repoussoir parce que, élevé et éduqué dans le culte de la spiritualité, il est le défenseur de la guerre de religion, il a choisi, un peu malgré lui, de suivre Mère Courage, et il lui tient compagnie quelque temps, commentant ses aventures avec une éloquence tout ecclésiastique («*Vous êtes le vampire des champs de bataille*»). Intellectuel délicat, sorte de bourgeois, il est à l'aise, dans le langage, mais montre de la gaucherie dans le maniement des objets (3, 6) et a le mépris du manuel. Ainsi constitué, il se heurte doublement au monde. D'abord, par la puissance de ses instincts : il est défini comme un jouisseur (3 : il détecte la bonne viande ; 8 : il a des souvenirs culinaires) et comme un libertin (3 : il essaie de séduire Mère Courage) que la guerre expose à la tentation. Ensuite, par la précarité de son statut : élevé dans l'idée que les vicaires de Dieu ont part à sa puissance, il se retrouve dans une situation de dépendance : pour lui également, la vie est une «*capitulation*». La façon dont Il s'accommode de son statut est au début propre à susciter les réponses acérées du cuisinier et de Mère Courage. C'est qu'il croit à son rôle de soldat de Dieu, de croisé menant la guerre sainte ; mais, en fait, il est traité avec mépris par les puissants qui l'emploient (2 : quand il commente la Bible dans un sens favorable aux idées peu évangéliques du capitaine, il n'est déjà plus utile, même en tant que «*recruteur d'âmes*»). Son cynisme n'est pas une attitude naturelle : il est la conséquence de sa sujétion (à partir de 3, il change d'employeur, il est au service de Mère Courage et abonde dans son sens ; il ne fait rien pour sauver Petitsuisse ; il y a chez lui une véritable angoisse de se trouver sans pain. Mais, peu à peu, cette attitude cynique se transforme en lucidité : il aide les paysans au tableau 5. Il s'oppose au cuisinier.

Le cuisinier Pierrot-la-Pipe n'est pas un modèle de vertu : c'est un Don Juan «*qui tournait la tête à toutes les filles*» ; rival de l'aumônier, il représente le point de vue plébéien avec plus de constance que Mère Courage, car il a moins de moyens qu'elle pour faire son chemin dans la guerre et est même réduit à la mendicité. Mère Courage le préfère à l'aumônier parce qu'il est plus efficace, sur le plan pratique.

- Les enfants de Mère Courage sont des personnages simples, presque carrément stéréotypés. Ils ont été conçus en fonction de la dialectique de Mère Courage qui se nourrit de l'illusion que les «*forts*» s'en tirent mieux en temps de guerre ; la comparaison de leurs destinées respectives montre le caractère dangereux des vertus en temps de guerre.

Eilif, l'aîné, est téméraire, attiré par la vie militaire, l'aventure, la conquête. Il est à la fois le contraire de Mère Courage (il n'a pas son sens de l'adaptation aux circonstances, bien que sa mère le dise «*klug*») et son meilleur élève, son préféré (8), aussi crue] et âpre au gain qu'elle, lui aussi un «*fort*»

dont la drogue est l'héroïsme, transposition militaire de l'ardeur commerciale de Mère Courage. Mais, en fait, il n'est qu'un homme de main, un mercenaire qui n'obtient que les miettes du gâteau qu'il assure aux puissants. Le tableau 4 présente une situation analogue à celle du tableau 2, mais le soldat mécontent n'est pas récompensé pour son acte d'éclat et sa «*courte colère*» ne s'en prend pas à la vraie cause qui est la différence de pouvoir entre les officiers et les soldats (il croit à des rapports d'honneur, d'homme à homme) ; or il n'y a que des rapports de force. Le sermon que lui fait Mère Courage a la même signification que la gifle qu'elle lui a donnée au tableau 2. Au tableau 8, il ne comprend pas plus pourquoi il va être fusillé qu'elle ne comprend au tableau 12 pourquoi elle a tout perdu.

Petitsuisse, le cadet, dont le nom, «*Schweizerkas*», qui signifie «fromage suisse» (traduit dans la version québécoise par «Fondue suisse») est significatif : c'est un surnom, un sobriquet qui montre bien qu'on ne le prend pas au sérieux. En effet, il est lent d'esprit (est-ce un trait de satire à l'égard des Suisses?) mais honnête, d'une honnêteté aveugle. Il manque, lui aussi, du sens nécessaire de l'adaptation aux circonstances. Moins aimé qu'Eilif, il est ressenti comme une charge par Mère Courage et est tenu en bride plus étroitement. L'honnêteté qu'elle lui inculque est à usage familial, mais c'est aussi un garde-fou : il n'est pas assez rusé pour imiter sa mère, c'est-à-dire être malhonnête, il risquerait de compromettre la famille. Il la compromet quand même et c'est en prenant au sérieux la vertu apprise. Sa mort est causée, comme celle d'Eilif, par un acte égoïste : de même qu'Eilif pille pour son propre compte, de même Petitsuisse, en refusant de livrer à l'ennemi la caisse du régiment, n'agit ni par «patriotisme» luthérien (sa mère s'est d'ailleurs reconvertie) ni par sens de la mission à accomplir (il sait que les officiers dilapident les ressources du régiment, 3), il veut simplement épater son adjudant.. Sa vertu est en quelque sorte une anomalie.

Catherine est muette. Cela lui permet, semble-t-il, de ne dire ni de bêtises, ni de méchancetés et, surtout, d'être le contraire de Mère Courage pour qui le langage est un instrument de travail, une arme au service de sa roublardise. Sa mutité prend la valeur d'une réprobation de l'engagement de sa mère. Mais ce n'est pas sa mutité qui la rend malheureuse : c'est de se trouver enchaînée au chariot de sa mère sans pouvoir influencer sur ses choix, d'être cantonnée dans un rôle passif, de subir tous les contrecoups de la carrière de sa mère, de devoir se contenter de mimer ce qu'elle ne connaîtra pas : l'amour (4), la maternité (5). Elle est d'autant plus un boulet pour Mère Courage que, voulant la maintenir en dehors de l'engrenage de la prostitution par lequel est passé Yvette (alors qu'elle-même doit sans doute tout son maigre bien à ses protecteurs successifs ainsi que l'indique la séquence du tableau 1 sur les noms de ses enfants), elle ne réussit qu'à l'enlaidir. Cependant, Catherine est lucide (elle voit, elle prévient : 1, 3, 11) quand les autres ne sont pas là, elle se fait témoin. Elle attend la paix, la désire pas tant par idéalisme que parce que sa mère lui a promis un mari dès qu'elle sera terminée. Elle est la mauvaise conscience de Mère Courage. Accessible à la pitié, c'est elle qui connaît l'évolution la plus sensible du début à la fin, en même temps que la guerre la dégrade (physiquement : elle est enlaidie, alourdie, et moralement : elle est infantilisée, abêtie), son regard se charge de reproches. Elle croit aux promesses de sa mère qui lui promet la paix, un dot, un mari, la vie de son frère, mais se réjouit de la continuation de la guerre : en définitive, elle est toujours bernée. En fait, c'est elle qui fait preuve des qualités d'héroïsme et de maternité attribuées à Mère Courage. C'est elle, elle qui ne pourra jamais avoir d'enfant, qui recueille un enfant dans les ruines pendant qu'Anna défendra, elle, sa roulotte. Elle est la seule à faire montre de véritable courage et non sa mère à qui on a pourtant donné ce surnom. Elle est, des trois enfants, la seule qui effectue un acte positif, la seule à mourir pour une action bienfaisante, à placer la valeur d'une vie humaine au-dessus de tout, même de sa propre existence. En réveillant (11) la ville de Halle pour sauver les neveux du paysan, elle renie l'enseignement que lui a donné sa mère (pour tirer profit de la guerre, il ne faut pas se soucier des autres). Mais cet acte n'est pas le résultat d'une mutation, d'une décision héroïque : il est causé par la peur jusque-là bridée par les arguments de Mère Courage en faveur de la guerre et à laquelle elle laisse libre cours, En agissant ainsi, elle se suiciderait pour se délivrer de l'emprise de sa mère. Personnage le plus valable, elle symbolise l'humanitarisme.

Anna Fierling : On peut, en examinant avec précision ses conduites, faire son procès, la juger. C'est bien la volonté de Brecht pour qui le spectateur doit être provoqué, déstabilisé, questionné par l'histoire.

Physiquement, c'est une force de la nature, une femme solide, robuste, énergique, forte en gueule, tout d'une pièce, combative, d'une grande détermination, indomptable. Mais, sous des dehors de rudesse, elle cache une sensualité réelle, elle est très instinctive, très charnelle (si elle repousse l'aumônier, elle se frotte au cuisinier), elle a connu la vie : elle a eu trois- enfants de trois pères différents.

Socialement, c'est une femme du peuple qui n'a pour toute propriété que sa carriole qui la fait vivre et qui nourrit ses enfants. On peut la supposer née du hasard d'un amour de soldat, élevée à la lueur des feux de camp, au son des canons, à la fortune des batailles, aimant dans les mêmes conditions, fille à soldats à l'occasion, mettant au monde des enfants dont les pères sont déjà morts ou à cent lieues de là. On comprend donc qu'elle soit canaille, finaude, rusée, resquilleuse, grippe-sous, qu'elle cherche à emberlificoter tout le monde, ne pouvant cependant manipuler que des plus petits qu'elle car elle n'est pas puissante, est totalement manipulée elle-même, doit composer avec l'aumônier, avec le cuisinier, avec les soldats.

Moralement, elle est orgueilleuse («*Personne ne me fera la loi !*»), dominatrice. Excellent leader, elle veut garder une maîtrise constante sur elle-même et sur tous les gens qui l'entourent. Mais elle exerce sur ses enfants un maternalisme presque absolu, une possessivité exagérée. Elle est malhonnête et l'honnêteté lui apparaît même comme une tare qu'elle reproche à Petitsuisse. Chantant et pleurant alternativement, elle demeure tenace, véritable représentante de la pensée positive. On pourrait être tenté d'admirer cette persévérance, la trouver sympathique. Mais c'est une façade qu'elle adopte afin de moins souffrir. Il est sûr qu'elle n'a ni morale, ni appartenance, ni conviction (elle est tantôt du côté des protestants, tantôt du côté des catholiques, pas tant par idéalisme que par souci de survivre) ; elle ne tient aucune position claire, n'ayant ni ennemis ni alliés, seulement des clients.

Psychologiquement, Brecht ne lui a pas donné une personnalité unifiée et définitive. Son nom même indique sa nature contradictoire : peut-elle être à la fois mère et courage? elle est partagée entre ses enfants et la guerre. Et, en définitive, elle n'est ni une bonne mère ni une femme vraiment courageuse.

Anna Fierling est mère : Brecht avait une prédilection pour les personnages de mères qui, douloureuses, écartelées, sont des figures éminemment populaires. Et, apparemment, Anna Fierling est une de ces mères : elle éprouve un attachement viscéral, une passion quasi animale pour sa progéniture, elle ne songe qu'à garder ses enfants, à les protéger de la guerre, du monde, des mauvais coups du sort, comme une bête le fait pour ses petits. Aujourd'hui, elle serait considérée comme une «superwoman», une «mère mono-parentale» vouée à ses enfants, le titre complet de la pièce étant bien "*Mère Courage et ses enfants*".

Mais son instinct maternel ne lui est d'aucun secours quand il faut prendre une décision pour leur bien. Et, en fait, elle n'est pas une bonne mère ; elle ne montre aucune exaltation pour eux et on peut se demander si elle ne tient pas à eux parce qu'ils peuvent l'aider, qu'ils sont des instruments pour atteindre son but. En leur inculquant les commandements de sa morale, elle se protège elle-même, elle protège ce nous indistinct qui comprend biens et enfants. Les rapports qu'elle a avec eux sont des rapports de propriété ; chaque atteinte à son statut de mère est un préjudice causé à son commerce (1,3,4). Ils sont, au même titre que les biens qu'elle a amassés, le témoignage de sa vitalité, de son esprit d'entreprise. On peut donc stigmatiser son égoïsme. Pourtant, le nourrisson du tableau 5 que Catherine a trouvé dans les ruines explique peut-être l'étonnant retournement de Mère Courage, qui jusque-là refusait de donner ses chemises pour qu'on en fasse de la charpie : elle est émue et cède à un accès de générosité ou, au contraire, cède-t-elle parce que la pression exercée sur elle est tout de même trop forte? Comment pourrait-elle être bonne «*dans un monde où la bonté est impossible*»?

On a pu dire que l'amour maternel est la seule liberté qui lui reste mais on peut se demander si elle aime vraiment ses enfants : elle leur reproche de n'avoir pas ses qualités (paradoxe : elle qu'on

appelle Courage reproche à Eilif d'être courageux), d'être faibles, mal armés) elle ne se projette pas en eux. Surtout, elle montre peu d'ardeur à les garder avec elle et cela est choquant.

Et elle les perd selon des étapes bien nettes : au tableau 1, perte provisoire d'Eilif ; au tableau 3, mort de Petitsuisse ; au tableau 6, mort de Catherine au monde puisqu'elle est défigurée ; au tableau 8, perte définitive d'Eilif ; au tableau 11, mort de Catherine. Une constante est à relever dans ces cinq moments : Mère Courage est toujours absente quand il arrive quelque chose à ses enfants, absente pour «affaires» (1: elle négocie la vente d'une boucle de ceinturon tandis que le recruteur emmène Eilif ; 3: elle est partie acheter un drapeau catholique quand Petitsuisse se fait arrêter ; 6 : elle a envoyé Catherine chercher des marchandises en lui donnant l'ordre de bien les défendre ; 8 : elle va à la ville «*avant que les prix ne baissent*» et on emmène Eilif prisonnier ; 11 : elle est allée à Halle pour y faire des achats «*parce beaucoup s'enfuient et liquident à vil prix*»). Ces absences , dont la durée va en augmentant, rythment le déroulement et produisent l'image finale : elle n'est plus mère, elle n'est plus que Courage, la vivandière. On se demande si elle est bien une mère et pas plutôt, uniquement, une femme d'affaires, car il y a conflit entre son altruisme maternel et son égoïsme marchand. D'ailleurs, à la fin, tous ses enfants sont morts, il ne lui reste que le chariot et elle est réduite à l'état de bête de somme.

Anna Fierling est Courage : Consciemment ou non, elle favorise Courage au détriment de la Mère, parce qu'elle doit survivre. Elle ne se considère pas plus importante que ses enfants ; mais, si elle ne continue pas, ses enfants ne pourront plus vivre, Si le nom de «*Courage*» lui a été donné, c'est parce qu'«*elle a eu peur de perdre son bien et qu'elle a affronté le feu des canons de Riga avec cinquante miches de pain dans sa roulotte*». Donc, elle n'a pas fait preuve d'héroïsme, la guerre n'étant, pour elle, qu'une occasion de faire de bonnes affaires, Mais, par cet acte de bravoure physique (qu'elle ne ressent pas comme tel : «*je n'avais pas d'autre choix*»), elle se définit comme la cantinière, comme celle qui tient à son bien. Elle y fait attention, il est sa préoccupation constante, la seule consciente du moins. Elle fait preuve d'âpreté au gain : elle calcule, compte, rogne, discutaille afin de mieux rouler plus faible qu'elle ; elle ne se concentre vraiment que sur la santé de son entreprise qu'elle est appelée à chaque instant à défendre pour vivre. Ayant la passion du commerce, elle a pour lui un attachement presque physique ; elle est marchande dans l'âme ; avec elle, tout n'est que calcul car, en toute circonstance, elle négocie sa survie de façon opportuniste, analyse tout son monde pour en tirer quelque profit. Plus que le courage, sa vertu principale, est donc le pragmatisme, l'adaptation, la soumission comme l'illustre bien «*la chanson de la grande capitulation*», ce qui donne même à l'appellation «*Courage*» une valeur ironique.

Divisée entre générosité et égoïsme, lucidité et aveuglement, Anna Fierling présente donc des attitudes ambivalentes, des éléments contradictoires : mère mais aussi femme d'affaires et pas du tout révolutionnaire, au contraire des autres mères du théâtre de Brecht (Pélagie Vlassova dans «*La mère*» et la mère Carrar), elle ne devient pas révolutionnaire, elle reste incorrigible et croira à la guerre jusqu'au bout.

Cependant, la pièce ne nous invite pas à la juger en tant que mère (bonne ou mauvaise mère?) ou en tant que «*vampire du champ de bataille*» : il ne s'agit pas de verser des larmes sur le sort de la pauvre mère ni de dresser le poing contre la mère indigne. Il est sûr qu'elle pense le monde en fonction du gain, que le commerce, pour elle, est lié à la guerre, qu'elle voudrait vivre de la guerre sans rien lui donner mais qu'elle est obligée de lui donner ses enfants. Mais il est trop facile d'opposer le sentiment maternel et l'esprit mercantile comme deux réalités inconciliables, comme deux passions contraires, comme le Bien et le Mal, Le caractère partagé du personnage doit être montré non comme une curiosité tragique mais comme le produit d'une nécessité d'origine sociale, d'une participation à la guerre. À cause de l'organisation sociale du monde, elle est partagée entre la mère et la marchande, elle vit l'impossibilité de cumuler les deux rôles : pour être marchande, elle doit oublier qu'elle est mère, elle doit taire ses émotions et ses sentiments, elle doit être étouffer le cœur pour laisser parler le calcul, se trouver constamment sur la corde raide où elle mène, au détriment de ses enfants, son dialogue opportuniste avec la guerre, devenant ainsi guerre elle-même, ce que le metteur en scène André Brassard a bien signifié en lui faisant porter un casque à la fin.

Ses rapports avec la guerre : Chez Mère Courage, s'opposent sa complicité avec la guerre et la réalité de la guerre qui semble donc être son antagoniste.

D'abord, elle pense que la guerre est, pour «*les petits*», «*ceux d'en bas*», l'occasion d'un enrichissement. Elle a la conviction qu'elle peut quand même tenter sa chance. Il y a une contradiction fondamentale entre sa volonté de profiter au maximum de la guerre et son désir d'être épargnée par elle, de n'avoir rien à faire avec elle (sauf des affaires) ; dès le premier tableau, le caporal recruteur souligne cette contradiction et, plus tard, l'aumônier l'en avertit encore. Anna Fierling n'est pas toujours inconsciente de cette contradiction fondamentale : à plusieurs reprises elle est sur le point de renoncer à son commerce, à cette forme de commerce, de refuser de «*tolérer l'injustice*», de se révolter.

Mais elle ne le fait pas, elle s'efforce au contraire de faire preuve de plus d'habileté, Or, comme «*pour manger avec le diable il faut une longue cuiller*», que le diable, c'est la guerre, dans ses relations avec elle, elle doit utiliser son intelligence, sa ruse, son sens des réalités, sa prévoyance, Elle pense pouvoir tout concilier, elle croit qu'en suivant les troupes, elle n'aura pas à en souffrir, que la mère en elle n'aura pas à payer. Elle s'imagine être toujours gagnante, ce qui est une illusion : Mère Courage, qu'on peut considérer comme pleinement réaliste, est en fait une illusion ambulante. Quand elle perd tout de même quelque chose, elle s'imagine qu'il s'agit d'une défaite tactique, qu'elle espère compenser par quelque avantage (au tableau 2, elle profite de l'ascension d'Eilif qui s'est faite au tableau 1 ; au tableau 5, elle défend avec vigueur ce bien, dont la conservation lui a coûté Petitsuisse au tableau 3). Elle ne gagne qu'une survie car elle n'est pas puissante.

Les circonstances la contraignent à être perdante ; la guerre lui fait perdre ses enfants car elle n'a pas les moyens correspondant à sa conception ; elle n'a pas assez de force pour participer à ce mécanisme de violence qui la détruit, qui la casse par à-coups, au fil discontinu d'un terrible destin, qui lui fait cette silhouette tassée du tableau 12 qui, pourtant, ne renonce pas et qui, chargeant sur son dos le «*rien*» qui lui reste, reprend la route avec cette obstination des pauvres et des petits qui, au bout du malheur, choisissent toujours le parti de la vie. Seule, vieillie et brisée (Brecht notait que son interprète, Hélène Weigel, paraissait alors avoir plus de quatre-vingts ans), sans aide pour tirer sa charrette, elle retourne à ses affaires derrière les troupes qui s'ébranlent pour de nouveaux combats avec le vain espoir de retrouver son fils, Eilif dont nous, spectateurs, savons qu'il est mort.

Elle a donc perdu sur tous les tableaux : elle n'est pas plus riche qu'au commencement, au contraire, et elle n'a plus d'enfants ; mais elle poursuit sa route, cette «*road play*» montrant paradoxalement le statisme de Mère Courage qui reste identique à elle-même jusqu'au bout de la pièce, qui n'accomplit aucune action concrète, dont les prises de conscience restent abstraites (elle n'en continue pas moins à acheter, à vendre dans la guerre et par la guerre) qui, à mesure que la guerre lui fait perdre davantage, loin de devenir plus lucide, s'enfonce dans son aveuglement, qui n'apprend rien de tous les événements qui se produisent dans sa vie sur une dizaine d'années, jusqu'à la scène finale où son départ à la suite des armées signifie non sa libération mais un enlèvement définitif. Elle a continué à collaborer avec la guerre, à l'entretenir. Elle reprend la route, à l'image de la guerre que rien ne peut arrêter.

Comme l'a écrit Brecht : «*Elle ne s'instruit pas plus que le cobaye n'apprend la biologie dans le laboratoire... Je n'ai pas voulu l'amener -à la compréhension. Elle entrevoit bien quelque chose vers le milieu de la pièce, à la fin du sixième tableau, mais, ensuite, tout redevient obscur pour elle, Ce qui m'importe, c'est que le spectateur, lui, comprenne*». Il veut que s'exerce l'initiative du spectateur, que, face au déroulement inexorable de la guerre, il ne tombe pas dans une résignation fataliste mais prenne la libre décision qu'il attend de lui.

En fait, Mère Courage est à elle-même sa propre adversaire. Son optimisme est, en fait, de l'entêtement, de l'obstination, une effrayante opiniâtreté. Victime d'un ordre social mauvais, elle «*encaisse*» les coups, tâchant de tirer parti au mieux des événements. Son aveuglement est terrible et aussi grand que peut l'être sa volonté de survie, Elle n'est pas une héroïne qu'on doit imiter : elle est une personne qu'on doit observer et critiquer, il ne faut pas faire comme elle.

Car la guerre n'est pas un cataclysme qui fondrait sur elle et auquel elle n'aurait pas de part : elle est responsable de sa propre fatalité, elle opte pour la guerre et son profit, elle sait pourquoi elle le fait,

elle vit de la guerre, se perd par l'argent qui signifie la guerre. Elle s'acharne à poursuivre sa route malgré les défaites, malgré la mort de ses enfants. «*Mère Courage travaille pour une entreprise qui tue ses enfants mais la Courageuse (l'entêtée) continue à servir cette entreprise : elle ne comprend pas qu'elle est complice de la chose qui tue : est-elle inconsciente?*» (André Brassard). D'ailleurs, ce qu'on appelle le courage n'est bien souvent que de l'inconscience. Elle est écrasée par ses propres choix plus que par la guerre elle-même, aveuglée par ses intérêts immédiats. Elle est victime de son endurance coupable qui est à la fin tout ce qui lui reste. Le personnage n'est pas viable, l'opposition est irréductible entre l'amour maternel et le désir de profiter de la guerre, il n'y a pas de synthèse possible.

Si Mère Courage est le champ de bataille d'impulsions contradictoires, si beaucoup de ses conduites étaient comme des lames à double tranchant : bonnes dans certaines situations mais mauvaises dans d'autres, c'est que le penseur politique qu'était Brecht mettait l'accent sur son côté méprisable, tandis que le poète qu'il était aussi laissait parler l'archétype sentimental de la mère. Finalement, son personnage possède toute la profondeur d'une grande figure tragique. C'est bien pourquoi il est un personnage mythique du théâtre mondial.

Intérêt philosophique

Pièce où l'on s'entretient beaucoup, où l'on débat de grandes questions (la politique, la société, la guerre, la morale, etc.), «*Mère Courage*» est l'une des plus grandes oeuvres du XXe siècle à cause de son message universel.

Mais Brecht se méfiait de la tendance des Allemands à noyer tout événement dans la métaphysique, à considérer comme destin fatal des calamités qui sont en fait inévitables et explicables parce qu'issues d'un système social.

Par son «*théâtre épique*», qui se donnait un rôle didactique, une tâche profondément politique, il voulait montrer que toute situation est transformable, qu'on peut intervenir dans le fonctionnement des rapports sociaux, qu'il faut clairement les montrer sur scène afin que les spectateurs s'aident eux-mêmes et se préparent à la prise en charge, critique et créatrice, de leur société. «*C'est pourquoi le drame épique paraîtra inintéressant, froid, à tous ceux qui n'ont pas l'habitude d'envisager les situations comme des questions (ou les redoutent)*» («*Écrits sur le théâtre*»)

On peut voir d'abord, dans l'histoire de Mère Courage, une évocation de la condition de la femme. On a pu dire que la pièce montre «*l'émouvante endurance de l'animal féminin*». Et Mère Courage, qui est mère mono-parentale et femme d'affaires, est bien l'image de certaines femmes du monde contemporain.

Pourtant, cette femme est mauvaise et déterminer en quoi elle l'est peut faire découvrir le message de Brecht qui est vraiment universel. Elle est habitée par le Mal, nous rappelle nos propres inconsciences, nos propres complicités avec un monde de destruction. Et, si nous reconnaissons le Mal qui habite cette femme, quand arrêterons-nous de lui ressembler?

D'abord, il faut dire qu'elle vit en temps de guerre, participe à la guerre, collabore avec elle. Voilà un premier niveau du Mal. La pièce est une dénonciation de la guerre avec laquelle Mère Courage croit pouvoir trouver un accommodement, dont elle croit pouvoir tirer profit, à l'image du peuple allemand. Brecht condamne la guerre qui est le symbole d'un mal plus vaste. Il visait un certain public à une époque donnée, écrivait en un temps où le rythme de l'Histoire s'était accéléré chaotiquement, suivant ou précédant l'évolution des mentalités. Comme il était allemand, qu'il avait été brancardier à la fin de la Première Guerre mondiale, qu'il voyait venir la Seconde, il n'eut de cesse de mettre en garde ses compatriotes contre les dangers du nationalisme et du bellicisme germaniques qui se sont manifestés non seulement pendant la guerre de Trente Ans mais surtout pendant celles de 1870, de 1914-1918, de 1939-1945, qui ont été des guerres d'agression déclenchées par les Allemands contre leurs voisins. Le nationalisme et le bellicisme sont justement liés quand le patriotisme (qui est en soi tout à fait justifié) se fait agressif, devient dominateur, impérialiste. Cela a été le cas pour le national-

socialisme hitlérien qui est apparu à Brecht comme l'exemple type d'une utilisation idéologique d'une situation socio-économique conflictuelle née de la défaite de 1918, du Traité de Versailles qui fut perçu par les Allemands comme un diktat, exploite la psychose collective de «la pureté de la race», toute fabriquée et entretenue à dessein de reporter sur les prétendus «impurs» toute la responsabilité d'un désordre (le chômage par exemple) certes bien réel mais qui avait bien d'autres causes. Bouleversé par l'aveuglement du peuple allemand, et même de son prolétariat qui avait succombé à l'attrait des avantages immédiats de la prospérité retrouvée, sans s'apercevoir que l'économie nazie fonctionnait au réarmement et que celui-ci n'allait pas tarder à servir. Brecht fait de *Mère Courage*, en 1939, le symbole du peuple allemand qui croyait tirer profit au maximum de la guerre. Et la pièce, «*grande stigmatisation de la guerre*», annonçait bien des situations qu'elle allait produire.

La guerre cause la mort d'innocents, la destruction des familles, la famine, la maladie, etc.. Elle exalte la violence, la sauvagerie, l'inhumanité, etc. Il est facile de prononcer toutes les condamnations conventionnelles de la guerre au nom des bons sentiments. Il faudrait cependant distinguer la guerre d'agression qui est condamnable et la guerre qui est justifiable, qui est nécessaire : la guerre de résistance contre l'oppression, contre l'occupation, contre l'impérialisme, la guerre d'libération.

La guerre provoque les déplacements de population, dont les pérégrinations de *Mère Courage* sont l'image, l'exil dont Brecht lui-même a été victime. La charrette bâchée de *Mère Courage* où elle vit et dort, transportant ses biens et sa famille, est plus sans doute qu'une simple carriole de cantinière, c'est le symbole même de l'exil. Le lendemain même de l'incendie du Reichstag en 1933, Brecht avait fui à Vienne car son nom était en tête de la liste des personnalités que les nazis se proposaient de liquider. Il était passé ensuite en France puis avait émigré au Danemark, où la barbarie hitlérienne allait le rejoindre. Il se réfugia alors en Finlande.. Il aurait pu alors se rendre en U.R.S.S., mais il s'en méfiait et s'installa plutôt aux États-Unis en 1941. "*Mère Courage*" qu'il avait écrite en 1939, allait être jouée cette année-là, à Zurich, sans qu'il puisse y assister. À Hollywood, il fut interrogé pour ses idées communistes par la commission des activités antiaméricaines. En 1948, il revint donc en Europe, d'abord en Suisse puis en R.D.A., à Berlin-Est, où il put enfin travailler concrètement, pratiquer son art.

La guerre provoque aussi une inversion des valeurs qui a pour résultat qu'on ne sait plus distinguer le bien et le mal. Les méfaits commis par Eilif, qui lui sont reprochés pendant une trêve, sont approuvés en temps de guerre. Les vertus ont un caractère dangereux en temps de guerre. Le chant de Salomon montre que les vertus ne servent à rien en ce monde, qu'elles ne donnent aucune récompense à ceux qui les pratiquent et sont même un signe de stupidité. À première vue, le chant est destiné à provoquer la compassion des habitants du presbytère. Mais son contenu entre en conflit avec l'action telle qu'elle s'est déroulée devant le spectateur car le cuisinier n'est pas un modèle de vertu et, s'il est réduit à la mendicité, la cause en est la guerre et son peu de moyens pour y faire son chemin. On pense, en l'écoutant, à Eilif, à Petitsuisse : l'un pratiquait la vertu de courage, l'autre celle d'honnêteté ; or ils sont morts tous les deux parce qu'ils ne disposaient pas de la position de force nécessaire en ce monde pour être à l'abri de tous les accidents. «*La vertu ne paie pas, c'est la méchanceté qui rapporte.. Ainsi va le monde, et il ne va pas bien*».

La guerre met au pouvoir des dictateurs. Elle favorise l'égoïsme et l'individualisme.

"*Mère Courage*" met en garde contre la perversion de l'amour que montre le chant de la Fraternalisation. Il est, à première vue, la poursuite du récit que fait Yvette de sa déchéance, mais il ne prend sa vraie signification que par référence au problème de l'amour dans toute la pièce. Ce n'est pas la trahison d'un homme qui a provoqué la déchéance d'Yvette mais la guerre. Puisqu'en effet, dans la guerre, seuls comptent les rapports de force, il faut essayer de ne pas se trouver désavantagé. Sur le plan amoureux, le meilleur moyen de ne pas entrer en conflit avec la force, c'est d'aimer du côté des protestants comme du côté des catholiques : si je ne peux aimer qui je veux, je dois aimer ce que je peux. La prostitution, à son tour, peut devenir un moyen d'acquérir la force : tel est le sens de la transformation d'Yvette en colonelle Sarhemberg.

Mère Courage est donc sciemment immorale et c'est là un second niveau du Mal qui l'habite. Pour elle, qui prétend vivre de la guerre, c'est la paix qui apparaît néfaste.

L'inversion des valeurs est encore plus scandaleuse dans le cas d'une guerre de religion car c'est au nom des vertus mêmes que ces chrétiens que sont les protestants et les catholiques se battent en

employant des moyens que la religion condamne et qu'il y a collusion du pouvoir politique et du pouvoir religieux.

«À la guerre, les vertus sont converties en crimes, la religion et l'honneur y servent d'attape-nigauds pour camoufler les vraies fins de la guerre : le maintien forcené de l'exploitation des peuples par les seigneurs et l'Église.» Car la guerre est faite par les grands sur le dos des petites gens, de ceux «d'en-bas», qui peuvent croire, s'ils sont des Mères Courage, que la guerre peut être l'occasion d'un enrichissement. En fait, il y a appauvrissement de certains au profit d'autres : Mère Courage exploite les soldats mais Yvette essaie de lui acheter sa roulotte quand elle est en difficulté ; le capitaine d'Eilif se goberge et le commandant ne paie pas la solde. Le problème de Mère Courage et des petits en général, c'est qu'ils ne savent pas que leur véritable ennemi est la guerre elle-même, et que c'est elle qu'il faut supprimer.

Brecht s'est toujours opposé à la guerre d'agression, a toujours défendu une position pacifiste envers et contre tous les faucons de droite comme de gauche (on le jugeait dangereux parce qu'il répandait des «*idées défaitistes*»).. Sa pièce a profondément marqué l'Europe libérée du nazisme. Et sa dénonciation est toujours pertinente : la guerre tue toujours, beaucoup de gens en vivent (en particulier ceux qui travaillent dans les industries d'armement) et nous assistons même à une banalisation de la violence. Mais Brecht va plus loin, et, en constatant que la guerre est faite sur le dos des petites gens, il demande à qui elle profite.

L'exploitation du peuple, qui a lieu en tout temps, est dénoncée. Mère Courage est une image du peuple tout entier car, esclave de son gagne-pain, de ses devoirs, obstiné à croire au miracle, à espérer la chance envers et contre tout, obstiné à survivre avec la résignation du vaincu, soutenant les chocs et se relevant, il est sans défense devant la cruauté, la violence de l'époque, il est à la merci des événements, de la volonté des puissants, des riches, de ceux qui commandent le monde, il est victime d'un ordre social mauvais. Tout en sachant que les victoires comme les défaites sont toujours payées par les petites gens, la Courage espère tirer profit de la guerre sans lui payer son tribut.

Or, pour tout bon marxiste, la guerre est une des manifestations du capitalisme. Elle est abominable, mais elle n'est que l'exacerbation de la situation générale où règne l'exploitation de l'Homme par l'Homme, des plus faibles par les plus forts. La guerre est une des façons de continuer de faire des affaires avec d'autres moyens, et Mère Courage le dit bien : «*La guerre, c'est bon pour le commerce ; au lieu de fromage, on vend du plomb*». Elle exploite les soldats qui l'exploitent aussi ; elle exploite ses enfants. Évidemment, même si, comme l'a remarqué le metteur en scène André Brassard, «*elle gagne sa vie au service d'une multinationale*», elle ne représente que le petit commerce, la petite entreprise, l'initiative privée, le capitalisme à son niveau le plus élémentaire mais qui est tout autant animé de la soif du profit : «*Dieu merci, on peut les acheter, ce ne sont pas des loups, ce sont des hommes, ils aiment l'or. La vénalité des hommes, c'est comme la charité du bon Dieu. C'est notre seule sauvegarde*». Brecht définit le statut social de Mère Courage comme celui d'une «*petite-bourgeoise*» : mal assise entre ceux qui ont tout à gagner et ceux qui n'ont rien à perdre dans la guerre.

Il a souvent trouvé dans la conception marxiste une explication et un possible remède aux maux du monde moderne. Du point de vue marxiste, la guerre n'est ni une fatalité surnaturelle ni une folie attribuable aux seuls dirigeants : elle est l'expression meurtrière d'intérêts humains essentiellement économiques, de nature capitaliste, c'est-à-dire l'un des moyens par lesquels la classe dominante tente de réactiver son profit. Brecht veut mettre en cause le capitalisme à la fois parce qu'il engendre des guerres et parce qu'il s'en sert pour masquer la réalité de l'oppression des classes : «*Ce système économique repose sur la lutte de tous contre tous, les puissants contre les puissants, les puissants contre les petits, les petits entre eux. Il faudrait donc d'abord reconnaître le caractère funeste du capitalisme avant de dire que la guerre avec tous les malheurs qu'elle apporte est détestable et qu'on peut s'en passer*.» Le spectacle doit montrer la réalité de la lutte des classes sous les apparences de la guerre profitable à tous. Brecht voudrait qu'on se rende compte que les maîtres, les grands, qui donnent l'impression parfois d'aider les petits, au fond les détruisent et les entraînent dans une guerre économique, une guerre culturelle, une guerre intellectuelle, que même la paix est une forme de guerre. La pièce est utile pour tous ceux qui subissent ou risquent de subir un jour la guerre, c'est-à-

dire pour nous tous. Les autres, ceux qui, au lieu de la subir, en profitent, ne la comprendront pas et la trouveront étrange.

Maintenant que le marxisme a, semble-t-il, échoué, la pièce continue à avoir sa pertinence puisqu'elle dénonce la généralisation du mercantilisme et de l'exploitation, le règne de l'argent et de l'individualisme auxquels nous assistons en nous résignant devant l'esprit de guerre et de concurrence qui prévaut dans les rapports humains et que nous jugeons inévitable. L'insensibilité mercantile de Mère Courage, qui fait son commerce de la misère humaine, est provoquée par une société qui repose sur «les affaires» faites aux dépens d'autrui.

La pièce, au fond, dénonce l'ordre du monde car elle pose la question : *«Comment vivre en paix dans un monde en guerre?»*, car elle presse l'individu de mettre en perspective ses intérêts personnels et le sort de l'humanité, l'invite à l'engagement, à ne pas demander : *«Pour qui sonne le glas?»*

Pourtant, la solution n'est pas donnée, Brecht laissant le spectateur sans indications précises. Le sens de la pièce fut d'ailleurs mal compris : *«Son public, dont il voulut éveiller les facultés critiques, n'a souvent été ému jusqu'aux larmes et n'a fait que renforcer sa foi dans les vertus permanentes d'une nature humaine immuable : il vit ses traîtres acclamés comme des héros et ses héros pris pour des traîtres»*. L'esthétique de la distanciation n'étant guère conciliable avec le réalisme socialiste, la critique communiste a reproché à Brecht de montrer que *«le peuple, qui est victime de la guerre, n'a que des réactions instinctives et inconscientes, n'agit jamais avec sa raison pour rendre sa révolte positive»* ; d'être *«un pessimiste qui ne fait que constater et faire constater les maux de la guerre»*. La R.D.A. lui demanda même de rendre la pièce plus explicite par un petit discours dans lequel Mère Courage, éveillée par ses malheurs à un discernement définitif des causes et des conséquences de la guerre, aurait fait, sur scène, son propre procès et celui de la guerre, aurait pris publiquement parti contre elle et se serait dégagée de son esclavage, aurait tiré de ses malheurs une leçon plus positivement communiste.

Il n'en fit rien car il s'est toujours défié des ravages idéologiques d'un marxisme superficiel, s'est toujours montré critique à l'égard du dogmatisme, connaissant d'ailleurs de fréquents affrontements avec les appareils politiques (en Allemagne nazie, aux U.S.A. et en R.D.A.). Aussi s'est-il toujours refusé aux mots d'ordre quelle qu'en ait été la provenance, et il n'a jamais fait du marxisme la source unique de sa méditation. Sensible à la sagesse orientale et réservant finalement son adhésion à aucune orthodoxie, sa pensée en ce domaine n'est pas dénuée d'ambiguïté. En dépit de l'idée reçue, son théâtre n'est pas du tout un théâtre de propagande : c'est un instrument forgé pour la lutte, mais qui jamais n'impose une conviction par la force du slogan. Il se voulut communiste, mais, au fond, il s'est contenté de dire, comme Confucius (à qui il est facile de faire dire ce qu'on veut : personne ne va vérifier !), que *«L'être humain ne doit pas être un outil»*, ou comme Kant, que *«L'être humain n'est pas un moyen mais une fin»*.

La dialectique marxiste a fourni une méthode à Brecht : les situations et les comportements furent présentés sous l'angle de leurs contradictions internes et dans la perspective de leur dépassement. Mère Courage est contradictoire puisqu'elle tente, sans succès, de concilier ses intérêts commerciaux avec son rôle de mère et qu'ainsi elle perd tous ses enfants ; puisque, tout en maudissant la guerre, elle n'en continue pas moins de la souhaiter. Elle est une victime inconsciente des rapports de forces, du malheur qui *«en lui-même n'est pas instructif, qui, à lui seul, est un mauvais maître»*.

Cette inconscience est le troisième niveau du Mal qui l'habite : *«Le tragique de Courage et de sa vie, profondément perceptible pour le public, consistait en l'épouvantable contradiction qui ne pouvait être résolue par elle mais seulement par la société et en de longues et terribles luttes»* (Brecht, *«Écrits sur le théâtre»*). Elle n'a pas encore de sagesse «politique», elle est réduite à la survie (sauver sa peau est sa devise) qui est un devoir primordial tant que ne sont pas réunies les conditions de la révolution. Mère Courage n'est pas Antigone, la révoltée, elle est même l'anti-Antigone. Pour se révolter, il faut avoir compris qu'on est victime. Mère Courage, elle, *«ne s'instruit pas plus que le cobaye n'apprend la biologie dans le laboratoire... Je n'ai pas voulu l'amener à la compréhension. Elle entrevoit bien quelque chose vers le milieu de la pièce, à la fin du sixième tableau, mais, ensuite, tout redevient obscur. Ce qui m'importe, c'est que le spectateur, lui, comprenne.»* En effet, l'aveuglement de Mère Courage est un appel à la lucidité du spectateur. Brecht nous demande moins de participer à ses souffrances (du reste, elle refuse d'admettre qu'elle souffre : elle est armée d'un désarmant

optimisme) que de les comprendre, d'en distinguer les causes, d'y déceler sa responsabilité : elle est objectivement coupable de la mort de ses enfants, de son propre malheur. Elle n'est pas une victime de la fatalité (ni d'une fatalité métaphysique, de quelque vengeance des dieux, ni d'une fatalité sociale ou politique, de la guerre considérée comme un cataclysme qui fondrait sur elle et auquel elle n'aurait pas de part) : elle est responsable de sa propre fatalité. Les héros de Brecht se meuvent à l'intérieur d'un monde inexorable, mais ce sont les humains qui l'ont fait trel et il leur appartient de le briser et de le reconstruire. L'humanité est souffrante par sa faute. Chacune de ses pièces fait le procès de tel être humain dans une situation donnée.

Mère Courage ne comprend pas, n'apprend jamais, et, malheureusement, elle nous représente tous parce que nous sommes justement tous, avec nos grandeurs et nos faiblesses, d'une façon ou d'une autre, inconscients de nos complicités avec le monde d'horreurs, de guerres et de famines, un peu trop complices du Mal où nous ne trouvons souvent qu'un surcroît de désespoir.

À nous de tirer les conséquences des contradictions de Mère Courage et de convertir cette fatalité en expérience. À nous d'en tirer la leçon, de comprendre et d'apprendre. Mais il ne s'agit pas d'attendre des mots d'ordre : il faut faire agir notre liberté, inventer une solution collective à la fable représentée qui n'est pas une invitation à désespérer car, de toute façon, «*Nommer le désespoir, c'est déjà le dépasser*» (Camus).

Intérêt du spectacle

La mise en scène : Elle doit se conformer à la théorie du théâtre épique.

Celle de Brecht, pour le Berliner Ensemble, en 1949, en demeure le modèle.

En France, a fait date celle de Jean Vilar au T.N.P. en 1951.

Au Québec, ont mis en scène la pièce :

- en 1966, John Hirsch, au T.N.M. ;

- en 1983, Jean-Luc Bastien, à la N.C.T. : pour réaliser la distanciation, il voulut qu'une troupe de théâtre vienne raconter l'histoire et, à tout moment, arrête l'action pour bien préciser le propos de l'auteur ; et il fit concevoir une énorme machine de guerre menaçante présentant, dans un mouvement remarquable allant vers le plafond de la salle, des arbalètes géantes qui rappelaient des croquis de Léonard de Vinci et des projecteurs de poursuite faisant allusion aux miradors du mur de Berlin) ;

- en 1995, André Brassard, au Rideau-Vert, théâtre bourgeois dont on n'attendait guère qu'il fasse place à un auteur communiste et dont, surtout, le plateau est trop petit : la roulotte d'Anna Fierling en occupait la moitié mais n'était pas tirée, se déplaçant grâce au plateau tournant.

Le rôle de Mère Courage : Il est particulièrement difficile, écrasant même, Anna Fierling étant en scène dans onze tableaux sur douze. La comédienne doit chanter ; ne peut, contrairement à ce qui se passe dans le théâtre psychologique, se laisser porter par l'histoire car elle doit jouer des états contradictoires, passer, sans de longues mises en situation, d'un tableau à l'autre, d'une ambiance à l'autre et toujours donner le ton. Aussi la comédienne doit-elle posséder une santé extraordinaire, s'entraîner comme un athlète. Ce rôle, tenu d'abord par Hélène Weigel, la compagne de Brecht (qui avait prévu pour elle le rôle de Catherine) dont l'interprétation a été à la fois intense et précise, chaleureuse et impitoyable, a attiré les grandes comédiennes du XXe siècle : au T.N.P., Germaine Montero (on put admirer la vitalité de son jeu mais elle inclina Anna Fierling vers le mélodrame et montra plus son courage que son aveuglement) ; au Québec, en 1966, Denise Pelletier (qui en fit un «*personnage de fureur qu'on craignait autant que la guerre elle-même*») ; en 1983, Monique Mercure (qu'on fit rendre le personnage sympathique, la ténacité de sa Mère Courage étant toujours teintée d'humour) ; en 1995, Marie Tiffo (qui a veillé à «*ne pas se laisser démolir par l'émotion*»).

André Durand

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

[Contactez-moi](#)