



présente

“Mutter Courage und Ihre Kinder”

‘’Mère Courage et ses enfants’’

(1938)

drame en douze tableaux de Bertolt BRECHT

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 4)

l'intérêt littéraire (page 8)

l'intérêt documentaire (page 12)

l'intérêt psychologique (page 15)

l'intérêt philosophique (page 22)

la destinée de l'œuvre (page 25).

Bonne lecture !

Résumé

L'action est divisée en douze tableaux, dont chacun a été présenté par l'auteur dans une «narration» qu'il faut tout de même parfois accompagner de précisions ou simplement compléter, et le lieu est toujours la carriole de la cantinière Anna Fierling.

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 qui sont 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 ses enfants (ses garçons, Eilif et Schweizerkas ; sa fille, Catherine, qui est muette) et au caporal ; tous tirent une croix noire (car elle en a mis une sur chaque carte !), symbole de leur mort prochaine ; *«Soyez prudents»*, leur dit-elle dans une chanson qui est tout de suite démentie, car elle perd Eilif, malgré son désaccord : à force de marchandages, pour un verre de plus vendu au recruteur, celui-ci réussit à l'enrôler, et elle négocie encore la vente d'une boucle de ceinturon alors que le recruteur l'emmène. Quand la vente est conclue, il est trop tard : son fils est conscrit. La leçon de la pièce 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».*

Tableau 2

«Au cours des années 1625 et 1626, Mère Courage traverse la Pologne avec le train des armées suédoises. Devant la forteresse de Wallhof, 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 carriole de Mère Courage, qui vend le chapon et discute avec le cuisinier ; d'autre part, la tente du capitaine qui félicite Eilif.

Tableau 3

«Trois ans plus tard, Mère Courage se retrouve en captivité, avec les restes d'un régiment finnois. Sa fille pourra être sauvée, ainsi que sa carriole, mais son fils honnête va mourir.»

Le tableau se divise en trois actions (séparées à la représentation par des «noirs») :

- D'abord, on constate que Mère Courage sert du schnaps [eau de vie] à un aumônier et à une prostituée, Yvette, qui se réjouit de l'arrivée de nouvelles troupes, la conversation roulant aussi sur la politique de Gustave-Adolphe, sur la notion de défaite. Et Mère Courage met en garde sa fille contre la conduite d'une femme comme Yvette.
- Ensuite, alors que Mère Courage est partie acheter un drapeau catholique, Schweizerkas se fait arrêter ; il était 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 remise en liberté. Mais Mère Courage hésite à tout risquer pour lui, tente de sauver sa carriole et son négoce dans une négociation trop longue ; aussi son fils est-il fusillé, le bruit des tambours et des fusils le lui apprenant.
- Enfin, tandis qu'Yvette revient accompagnée d'un vieux colonel nommé Sarhemberg, Mère Courage ne se tire elle-même du danger qu'en feignant de ne pas reconnaître le cadavre de Schweizerkas qui sera donc jeté à la fosse commune.

Tableau 4 :

Il est celui de la Justice et du Compromis. Courage, la cantinière, vient, chez le commandant, porter plainte contre des dommages causés par des soldats à sa carriole. Elle attend en même temps qu'un jeune soldat qui veut tuer le capitaine qui lui a pris sa prime. Comme il obéit à l'ordre de s'asseoir, Mère Courage se moque de lui en chantant *"la Chanson de la grande capitulation"*. Mais, la chanson terminée, elle renonce elle-même à sa réclamation pour pouvoir continuer son commerce.

Tableau 5 :

«Deux années se sont écoulées. 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. La victoire de Tilly à Magdebourg coûte quatre chemises d'officier à Mère Courage.»

Elle aurait voulu refuser de donner ces chemises pour qu'on en fasse de la charpie destinée à panser les blessés.

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. Discussions qui portent 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. On est en l'an 1632.»

En fait, l'enterrement a lieu à l'extérieur ; on voit la carriole de Mère Courage qui fait son inventaire, tandis que l'aumônier et le secrétaire jouent aux dames, et discutent pour commenter l'enterrement, parler des grands de ce monde et de la guerre. Les chaussures rouges sont celles d'Yvette. De beaux moments de tendresse unissent Mère Courage et Catherine. Mais, en envoyant sa fille à la ville acheter des marchandises à bas prix, et en lui donnant l'ordre de bien les défendre, 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 ; on s'afflige à son retour.

Tableau 7 :

«Mère Courage au faite de sa carrière commerciale.»

Tableau 8 :

«La même année le Roi de Suède Gustave Adolphe tombe à la Bataille de Lützen. La paix menace de ruiner le commerce de Mère Courage. Le fils audacieux de Courage accomplit un exploit de trop et trouve une fin honteuse.»

La rumeur de la paix inquiète Mère Courage, car, pour elle, c'est la ruine. Elle se demande si elle doit 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 va à la ville *«avant que les prix ne baissent»*, y 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. Par ailleurs, Eilif, devenu héros de la guerre, est pourtant fait prisonnier et fusillé pour s'être livré au pillage pendant une trêve. Et voilà que retentit le chant où il est indiqué que la guerre a besoin de troupes fraîches !

Tableau 9 :

«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 les régions jadis florissantes. Des loups rôdent dans les villes réduites en cendres. A 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 affaires vont mal, si bien qu'il ne reste plus qu'à mendier. Le cuisinier reçoit une lettre d'Utrecht et il est congédié.»

Mère Courage aurait voulu aller à Utrecht avec le cuisinier pour 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 :

«Durant toute l'année 1635, Mère Courage et sa fille, Catherine, sillonnent les routes de l'Allemagne du centre, à la suite d'armées de plus en plus déguenillées.»

Tableau 11 :

«Janvier 1636. Les troupes impériales menacent la ville protestante de Halle. Les pierres se mettent à parler. Mère Courage perd sa fille et continue seule. La guerre est loin d'être terminée. »

C'est Mère Courage qui provoque la mort de Catherine. En effet, elle est allée à Halle pour acheter «*parce beaucoup s'enfuient et liquident à vil prix*» ; or les troupes impériales s'apprêtent à attaquer la ville par surprise ; c'est alors que Catherine, pour la première fois, sort de son attitude passive 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 :

«*Approche de l'aube. On entend les tambours et les fifres de troupes en marche qui s'éloignent.*»

En revenant de la ville, Mère Courage trouve Catherine étendue sur le sol. Elle s'accroupit près d'elle, mais laisse à des paysans le soin de l'enterrer. Elle dit : «*Espérons que j'arrive à la tirer toute seule, la carriole. Ça ira, elle n'est pas trop chargée, il n'y a plus grand-chose là-dedans. Je dois me remettre en marche. Il est temps de retourner à mes affaires.*» Et, à un régiment qui passe, elle fait signe : «*Attendez-moi !*». Le chant final, qui marque l'espoir d'un miracle, et où est repris le refrain du chant tableau 1 («*Le printemps vient*») détonne avec l'état d'abaissement, d'usure, où se trouvent les personnages.

Analyse

Intérêt de l'action

Avec une admirable désinvolture, Brecht prenait ses sujets dans toutes les cultures, dans toutes les époques. Ce fut le cas aussi pour «*Mère Courage et ses enfants*». En 1937, conscient des inévitables dangers de guerre qui pesaient sur le monde, il est allé chercher les sujets et les personnages de l'un de ses drames les plus violemment actuels dans le roman d'un romancier picaresque allemand, Grimmelshausen (1622-1676), qui avait écrit, en 1670, «*Wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbeurügerin und Landstörtzerin Courasche*» (1670) qu'on a traduit sous le titre : «*La vagabonde Courage*» : elle est, à l'époque de la guerre de Trente Ans, une «*grande friponne*» qui se vante d'avoir eu tous les vices ; qui raconte avoir endossé l'uniforme de reître pour sauver son honneur, avoir été la femme d'un capitaine puis celle d'un lieutenant, 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.

La pièce étant, comme on l'a vu, divisée en douze tableaux dont chacun est, selon la conception du théâtre que se faisait Brecht, traité comme une unité, venant pour lui-même (sans être fonction du précédent), l'action est donc fragmentée.

Les tableaux, n'ayant pas tous la même longueur ni la même intensité, s'organisent selon une alternance, cette chronique étant tantôt épique et tantôt familière, tantôt sévère et tantôt comique (du fait de l'aumônier, du cuisinier, d'Yvette et son colonel), tantôt cynique et tantôt bouleversante.

Les tableaux les plus importants montrent les étapes de la perte de ses enfants par Mère Courage :

- au tableau 1, perte provisoire d'Ellif ;
- au tableau 3, mort de Schweizerkas («fromage suisse», d'où «Petitsuisse» et « Fonduesuisse » dans des traductions québécoises !) ;
- au tableau 6, mort de Catherine au monde puisqu'elle est défigurée ;
- au tableau 8, perte définitive d'Ellif ;
- 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 Schweizerkas 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, la commerçante pour qui compte 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 le tableau 2 et le tableau 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 discussions qui se placent à un moment où elle est au point mort (au tableau 2, un dialogue entre Mère Courage et le cuisinier ; au tableau 3 : autour d'un verre de schnaps, autour de la table, une conversation sur la politique de Gustave-Adolphe, sur la notion de défaite ; au tableau 6 : l'action, l'enterrement de Tilly, est extérieure, et on voit la carriole de Mère Courage qui fait son inventaire, tandis que l'aumônier et le secrétaire jouent aux dames, tous trois discutent pour commenter l'enterrement, parler des grands de ce monde et de la guerre, puis on s'afflige au retour de Catherine défigurée.

- Le passage du dialogue à la chanson, aux les «*songs*» (sur une musique de Paul Dessau), qui tranchent sur le texte environnant par leur facture ainsi que par leur contenu (soit le résumé du point de vue d'un personnage ; soit 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'Eilif ; 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'Eilif ; la berceuse est démentie par tout ce qui s'est passé ; le «*Chant de la fraternisation*», 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 chant 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 et ses enfants*», une chronique invertébrée, 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

passer 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 œuvres picaresques), 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 soumis à une fatalité supérieure. Cette représentation passe par une crise comprenant exposition, nœud et dénouement. Or *Mère Courage* n'est pas une personne illustre, elle 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 son propre sort puisqu'elle opte pour la guerre (mais dont elle a besoin pour vivre), qu'elle sait pourquoi elle le fait ; qu'elle se perd par le goût de l'argent. 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 et ses enfants*", 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 et ses enfants*", 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 et ses enfants*", 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 leur paraissait 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.

Surtout, cette fresque qui relève du style baroque avec ces scènes où se mêlent l'injure et le ricanement, la sagesse populaire, le blasphème et la poésie, appartient bien au "théâtre épique" tel que l'a défini Brecht, qu'il a voulu pour combattre la récupération par Hitler des rites sacrificiels de la tragédie qui exploitent des émotions collectives malignes. Pour Brecht, le "théâtre épique doit être un instrument de connaissance des rapports sociaux en assignant au spectacle un rôle didactique", car il tenait en effet pour supérieur le plaisir de comprendre, et refusait à l'art le droit d'être une activité d'évasion, de produire 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., Brecht souhaitait que, en montrant sur scène des phénomènes sociaux complexes, en montrant les contradictions des personnages, en en faisant le procès, 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 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 voulait 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, tableaux qui sont autonomes, considérés chacun comme une unité qui a son rythme et son sens, successifs à l'intérieur du récit ; à chaque fois, ils mettent en relief un geste fondamental ; ils sont interrompus par des développements ou par des chants. 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, en luttant contre l'illusion théâtrale. Pour Brecht, la scène est un laboratoire où comédiens et spectateurs expérimentent des gestes sociaux et leurs processus contradictoires. 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, apporter 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 Montréal, en 1963, à la "Nouvelle compagnie théâtrale", Jean-Luc Bastien voulait qu'une troupe de comédiens 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 devrait pas se laisser porter par l'histoire, ne pas se perdre dans son personnage, ne pas l'incarner, tout se passant comme s'il disait préalablement au public : «Je suis comédien, je joue tel personnage», s'il ne cachait 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.

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 (ici, 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.

Dans *“Mère Courage et ses enfants”*, Brecht, dont la langue se caractérise par sa complexité ; qui passe pour un maître de l'allemand, ses ennemis même rendant hommage à l'usage qu'il sait en faire ; qui, très attaché à rendre compte dans ses pièces d'une large partie de la population, accordait beaucoup d'importance à la manière dont s'exprimaient les gens, ce qui permettait souvent de déterminer la catégorie sociale à laquelle ils appartenaient, multiplia bien les niveaux de langage, le passage de l'un à l'autre participant d'ailleurs aussi à la distanciation.

Ainsi, l'aumônier use de tournures grammaticales et d'un vocabulaire empruntés à l'allemand du XVII^e siècle, qui est la langue de Luther ; il 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»*.

Mais les autres personnages appartiennent au «petit peuple» dont Brecht tenait à donner le point de vue, car il voulait passionnément le changer. Pour les faire parler, Brecht utilisa différents allemands dialectaux : Mère Courage parle un dialecte bavarois (qu'il puisa dans sa propre origine), le cuisinier un dialecte néerlandais. Et il les mêla à l'allemand contemporain, Mère Courage étant tantôt un personnage historique, tantôt une femme d'aujourd'hui. Et cela fait sentir, à un public germanophone, le brassage des populations.

Le vocabulaire employé est donc souvent vulgaire. Mais il ne tombe jamais dans l'obscénité. Ainsi, Mère Courage, pour évoquer les différents viols qu'elle a subis, dit : *«Je me retrouvais sur les fesses et sur les genoux»*.

Pour elle, 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.

De plus, Brecht varie les tons :

- il est tantôt populaire (simple, lapidaire, comique [le nom de Schweizerkass]),
- il est tantôt subversif (subtil, démystificateur) pratiquant :
 - la pointe, l'esprit (au tableau 1: le 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 Eilif, 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 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 du fait de 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, les pièces de théâtre allemandes étant d'ailleurs souvent écrites en dialecte. C'est d'autant plus le cas de «*Mère Courage et ses enfants*» qui nous montre le peuple, nous donne la vision plébéienne de la guerre, de la vie.

On peut en prendre pour exemple le texte du Tableau 4 où se trouve le «*Chant de la Grande Capitulation*».

Le texte original est :

«(Sie singt das Lied von der Großen Kapitulation)
*Einst, im Lenze meiner jungen Jahre
Dacht auch ich, daß ich was ganz Besondres bin.*

(Nicht wie jede beliebige Häuslertochter, mit meinem Aussehn und Talent und meinem Drang nach Höherem !)

*Und bestellte meine Suppe ohne Haare
Und von mir, sie hatten kein Gewinn.*

(Alles oder nix, jedenfalls nicht den Nächstbesten, jeder ist seines Glückes Schmied, ich laß mir keine Vorschriftren machen !)

*Doch vom Dach ein Star
Pfiff : wart paar Jahr !
Und du marschierst in der IKapell
Im Gleichschritt, langsam oder schnell
Und bläsest deinen kleinen Ton :
Jetzt kommt er schon.
Und jetzt das Ganze schwenkt !
Der Mensch denkt : Gott lenkt !
Keine Red davon !»*

Voici la suite en français, dans la traduction de Geneviève Serreau et Benno Besson :

«*Courage : Assis, regardez-le, il est assis, déjà ! Qu'est-ce que je disais : vous êtes assis. Ils nous connaissent, allez, ils savent nous manœuvrer. «Assis», et nous voilà sur nos deux fesses. Une révolte assise est matée ; non, ne vous relevez pas. Vous ne retrouverez pas la fière allure de tout à l'heure. Le cœur n'y est plus, c'est fini. Je vous fais honte? Il n'y a pas de quoi. Je ne vaudrais pas mieux que vous. Nos forces vives, ils nous les ont achetées. C'est comme ça : si je proteste, ça risque de nuire à mon commerce. Je vais vous raconter un bout de la grande capitulation.*

(Elle chante le chant de la Grande Capitulation).

Moi aussi j'ai dit, dans la fleur de ma jeunesse :

Je ne suis pas pareille à toutes les autres.

(Pas une simple fille de ferme ! J'ai de l'allure et des talents, j'ai de l'ambition !)

Je ne mangeais pas de tout, j'avais ma délicatesse,

Je prétendais marcher la tête haute.

(Tout ou rien. Le premier venu, jamais. Comme on fait son lit on se couche. Personne ne me fera la loi).

Le pinson dans la cour

Siffle : cause toujours !

Avant que l'année soit écoulée

Tu marcheras avec la clique

Tu joueras sur ton petit clairon,

Mets-toi dans le ton.

Une deux, tout le monde dans le rang !

L'homme propose, Dieu dispose...

Tout ça c'est du flan !

Avant qu'une année se soit écoulée

J'ai appris à boire dans tous les verres.

(Deux enfants sur les bras, au prix qu'est le pain, et tous les frais qu'on a !)

Quand ils m'ont laissée, après m'avoir éduquée,

Je ne marchais plus, je rampais sur la terre.

(Faut prendre les gens comme ils sont. La main gauche ignore ce que fait la main droite. On ne passe pas par le trou d'une aiguille.)

Le pinson dans la cour

Siffle : cause toujours !

L'année n'est pas encore passée

La voilà qui marche avec la clique,

Elle joue déjà de son petit clairon,

Elle se met dans le ton.

Une deux, tout le monde dans le rang !

L'homme propose, Dieu dispose...

Tout ça c'est du flan !

J'en ai vu beaucoup monter à l'assaut du ciel,

Nulle étoile n'est assez belle, n'est assez loin.

(Travaillez, prenez de la peine. Quand on veut on peut. Les petits ruisseaux font les grandes rivières.)

Ils ont tant cherché, tant remué le ciel et la terre,

Qu'à la fin ils ne pouvaient plus remuer leur propre main.

(Selon ta bourse, gouverne ta bouche.)

Le pinson dans la cour

Siffle : cause toujours !

Avant que l'année soit écoulée

Les voilà qui marchent avec la clique

*Ils jouent sur leur petit clairon,
Ils se mettent dans le ton.
Une deux, tout le monde dans le rang !
L'homme propose, Dieu dispose...
Tout ça c'est du flan !*

Courage, au jeune soldat. - Si vraiment tu lui en veux à mort, si ta colère est vraiment grande, reste ici, sabre au clair. Car ta cause est juste, il faut le reconnaître. Mais si ta colère est courte, va-t-en, ça vaut mieux.

*Le jeune soldat. : Je t'emmerde !
(Il s'en va titubant, son camarade le suit.)*

Le secrétaire passe la tête par l'ouverture de la tente.

- Le commandant est là. Vous pouvez présenter votre plainte, maintenant.

Courage : J'ai changé d'avis. Je ne porterai pas plainte.

(Elle sort.)»

On remarque :

-Le passage du dialogue à la chanson, convention comparable à celles du monologue du théâtre classique. Et le rôle dans l'action est le même : modification de la décision.

-L'emploi de proverbes et d'expressions typiques : « comme on fait son lit on se couche », « la main gauche ignore ce que fait la main droite », « quand on vent on peut » (proverbe allemand très connu : «Wer will der kann»), «les petits ruisseaux font les grandes rivières», mais encore et surtout «L'homme propose, Dieu dispose», qui constitue l'élément le plus significatif de l'ensemble du texte, et qui sert l'interprétation de toute la pièce,

Mais, 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 la comédienne 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. En voici un exemple pris dans le texte du 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. Icite, j'ai perdu confiance en l'humanité, chef. Le sens de l'honneur s'en va chez le yable.»

Pour le critique québécois 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 présente l'inconvénient de donner un côté humoristique à la représentation.

Intérêt documentaire

“*Mère Courage et ses enfants*” donne un tableau de l’Allemagne déchirée et misérable pendant 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 du XXe siècle. 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 carriole, dont la bâche d’abord neuve pâlit, se déchire ; qui est très polyvalente : c’est tantôt un véhicule en marche, tantôt une maison (où Catherine se cache), tantôt un magasin où des transactions sont constamment effectuées, tantôt la cantine pour les soldats, tantôt le lieu des confidences entre les batailles. Elle suit les armées, tantôt pleine, tantôt vide durant douze années de la Guerre de Trente Ans, en résistant aux intempéries, aux canonnades et aux pillages.

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 ; le sac en bandoulière du cuisinier, les vêtements de cuir fendus, la poitrine découverte d’Eilif quand il est devenu militaire ;

- au tableau 3, la corde à linge, la carriole, qui est abondamment garnie de toutes sortes de marchandises, le gros canon ; le sac de balles que Mère Courage marchande ; la hache que l’aumônier manie avec maladresse, et qui rappelle sa formation uniquement spirituelle, son mépris pour le travail manuel ; à côté de la carriole, le tonneau sur lequel est posé une bouteille de grès, le chaudron que tient Catherine, le chapeau que répare Yvette,

- au tableau 7, Mère Courage 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 carriole, et qu’elle tire ; le tambour qui est significatif de sa puérilité ;

- à la fin, dans sa mise en scène, Brecht faisait mordre à Hélène Weigel une pièce de monnaie pour vérifier si elle était authentique.

- Enfin, grâce aux costumes, dont chacun est révélateur de la situation du personnage : le morion du caporal, sous lequel il porte une calotte de cuir, le vêtement ecclésiastique de l’aumônier (barbiche, col blanc avec deux rubans, houppelande noire), la 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, et 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 Schweizerkas était, comme son nom l'indique, un Suisse, mais il s'appelle Fejos parce qu'alors Mère Courage 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 entraînaient 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, elle 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 Wallhof, 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.*»

En fait, Brecht ne se souciait 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, il détruisait 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.

Indiquons que la guerre allait s'élargir 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) consacèrent 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 fait parcourir 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 avait été la première guerre mondiale, et il composa la pièce en 1937-1938 alors qu'il était conscient de la menace d'une autre guerre mondiale, qu'il voyait l'Europe se précipiter dans l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, voulait lancer un avertissement. Il faut donc tenir compte de l'époque et de l'univers politique dans lesquels Brecht a vécu., l'auteur allemand va écrire une œuvre pamphlétaire, visant à dénoncer l'absurdité d'une guerre, dite de religion, mais aux tenants fortement politiques.

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 était lui-même un rationaliste, un behavioriste, qui niait l'existence de couches profondes dans la personne humaine, et la considérait comme un simple produit du milieu social où elle se trouve.

Les personnages principaux de «*Mère Courage*» se définissent par 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 de l'activité manuelle. 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 ; il y a chez lui une véritable angoisse de se trouver sans pain), 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 Schweizerkas. 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 conception 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 qu'elle le dise «*klug*») et son meilleur élève, son préféré (8), aussi cruel et âpre au gain qu'elle. Lui aussi est 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 ne comptent que les 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.

Schweizerkas, le cadet, dont le nom 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, ce qu'il fait quand même 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 Schweizerkas, en refusant de livrer à l'ennemi la caisse du régiment, n'agit ni par «*patriotisme*» luthérien 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 à la carriole 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, ne la désire pas tant par idéalisme que parce que sa mère lui a promis un mari dès que la guerre 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, une 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 défend, elle, sa carriole. 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. On peut estimer que, en agissant ainsi, elle se serait suicidée pour se délivrer de l'emprise de sa mère. Personnage le plus valable, elle symbolise l'humanitarisme.

Anna Fierling : Elle est la cantinière qui suit les soldats, traînant sa carriole 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. 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.

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, tout d'une pièce, robuste, énergique, forte en gueule, 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 Schweizerkas.

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.

Elle ne suit pas la leçon de prudence qu'elle donne au Tableau 1 : l'attrait du commerce, des bénéfices à réaliser, la perd, lui arrache l'un après l'autre ses enfants

Psychologiquement, Brecht ne lui a pas donné une personnalité unifiée et définitive. Le nom même qu'il lui a donné indique sa nature contradictoire car 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 de trois enfants qu'elle a eus de pères différents dont elle ne se souvient plus très bien. Or 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 monoparentale» 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 qui lui permettraient d'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 astucieuse, 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? D'ailleurs, 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 Schweizerkas ; 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 Schweizerkas 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 c'est alors qu'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 la carriole, 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, alors 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 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 québécois André Brassard a bien signifié en lui faisant porter un casque à la fin.

Ses rapports avec la guerre : Mère Courage s'est installée dans la guerre et fait du commerce pour être une bonne mère, mais elle ne peut être une bonne mère en faisant du commerce. Mère Courage court les champs de bataille pour y acheter et vendre tout ce qu'elle peut trouver, munitions, croquenots, poulets, etc. Pour gagner quelques sous, elle est prête à tout sacrifier.

Mère Courage est chaleureuse, retorse et pitoyable, victime elle aussi par aveuglement du métier qu'elle choisit. Pour gagner quelques sous, elle perd toute sa famille. La guerre lui prend ses enfants, l'un après l'autre. Elle se dit alors qu'«*il ne lui reste plus rien à vendre et que plus personne n'a rien pour acheter ce rien*».

Cependant elle ne renonce pas et reprend la route avec cette obstination de ceux qui, au bout du malheur, choisissent toujours le parti de la vie.

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 la guerre, elle doit user de son intelligence, de sa ruse, de son sens des réalités, de sa prévoyance, Elle pense pouvoir tout concilier, elle croit que, 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 : elle, qu'on peut considérer à première vue 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 Schweizerkas, 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 vision des choses ; 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 où, pourtant, elle ne renonce pas, et où, chargeant sur son dos le «rien» qui lui reste, elle 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.

On remarque l'ambiguïté du personnage dans la «Chanson de la Grande Capitulation» (tableau 4) : sagesse «politique» issue de l'expérience (les trois temps du refrain - les collages de proverbes) qui sait calculer les rapports de forces. La survie est un devoir primordial tant que ne sont pas réunies les conditions de la révolution : Mère Courage est l'anti-Antigone.

En fait, elle 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, car il ne faut pas faire comme elle.

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».

Elle 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

Cette inconscience est le troisième niveau du Mal qui habite Mère Courage : «*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 tel, 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

En effet, 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. André Brassard la jugea ainsi : «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?». 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 sont 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 et ses enfants*" est l'une des plus grandes œuvres du XXe siècle à cause de son message universel. Elle résume la condition humaine et l'implacable mécanisme des conflits armés.

Mais Brecht se méfiait de la tendance des Allemands à noyer tout événement dans la philosophie, 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 monoparentale 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. Habitée par le Mal, elle 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 donc 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. Hitler exploita 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, les déplacements de population (dont les pérégrinations de Mère Courage sont l'image), l'exil dont Brecht lui-même a été victime, la pièce ayant d'ailleurs été écrite en 1937, alors qu'il était réfugié au Danemark. La carriole 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 s'établir en U.R.S.S., mais il se méfiait du stalinisme, et ne fit que traverser l'immense pays pour s'installer plutôt aux États-Unis en 1941. "*Mère Courage et ses enfants*" qu'il avait écrite en 1938, 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 librement, pratiquer son art. Surtout, la guerre exalte la violence, la sauvagerie, l'inhumanité, provoque 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 Schweizerkas : 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*».

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'attrape-nigauds pour camoufler les vraies fins de la guerre : le maintien forcené de l'exploitation des peuples par les seigneurs et l'Église.»

"*Mère Courage et ses enfants*" met en garde contre la perversion de l'amour que montre le «*Chant de la fraternisation*». 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.

Cependant, il faut remarquer qu'il est facile de prononcer toutes les condamnations conventionnelles de la guerre au nom des bons sentiments, sans 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 de libération. 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 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 dénonce l'exploitation du peuple, qui a lieu en tout temps. Mère Courage est une image du peuple tout entier qui, 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 Brecht, qui a souvent trouvé dans la conception marxiste une explication et un possible remède aux maux du monde moderne, la guerre est une des manifestations du capitalisme. Elle est l'exacerbation de la situation générale où règne l'exploitation de l'Homme par l'Homme, des plus faibles par les plus forts.. Elle 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 voulut 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.»* Pour lui, la pièce montre la réalité de la lutte des classes sous les apparences de la guerre profitable à tous. Il 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. 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.

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, comme 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.

La pièce 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.

Au fond, la pièce dénonce l'ordre du monde car elle pose la question : *«Comment vivre en paix dans un monde en guerre?»* 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. On a pu faire cette constatation : *«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 reprocha 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 n'accordant 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.

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).

Destinée de la pièce

«*Mère Courage und Ihre Kinder*» a été créée au «Schauspielhaus» de Zürich en 1941, dans une mise en scène de Leopold Lindtberg, avec Therese Giehse dans le rôle principal. La musique fut celle du compositeur suisse, Paul Burkhard. Les musiciens furent placés à la vue des spectateurs, ce qui est d'ailleurs un des éléments du «*théâtre épique*» de Brecht.

La deuxième production fut celle, donnée à Berlin Est, en 1949, par le «Berliner Ensemble», donc par Brecht lui-même. Aussi demeure-t-elle la mise en scène modèle. Le rôle fut tenu par sa femme, Helene Weigel. Une nouvelle musique avait été composée par Paul Dessau en étroite collaboration avec Brecht. Il voulut se démarquer de la mise en scène faite à Zürich à laquelle il reprochait d'avoir trop donné à Mère Courage «*l'attendrissante vitalité de toutes les créatures maternelles*». Il reste qu'il considéra que le public n'avait pas été sensible à la criminelle participation à la guerre dont est coupable Mère Courage, pour se pencher plutôt sur ses souffrances.

En 1950, il mit la pièce en scène à Munich, au «Kammerspiele», avec Therese Giehse.

En 1951, elle fut créée en France au «Théâtre National Populaire», avec Germaine Montero (qui allait donner les chants sur disque), par Jean Vilar qui allait reprendre ensuite ce spectacle en 1959 et en 1960, au Festival d'Avignon.

En 1954, la première espagnole fut donnée à Buenos Aires, avec Alejandra Boero.

Cette année-là, le «Berliner Ensemble» fit sa première tournée à Paris, où il présenta la pièce.

En 1955, la première anglaise fut donnée à Londres, au «Theatre Workshop», avec Joan Littlewood.

En 1955 encore, Simone Signoret, qui était germanophone, se rendit en RDA pour participer au tournage d'une adaptation par Wolfgang Staudte. Mais, à la suite de désaccords avec Brecht au sujet de la couleur et des décors, le tournage en cours fut abandonné. Il en resta un court-métrage de 21 minutes !

En 1958, eut lieu la première états-unienne au "Cleveland Play House", dans une mise en scène de Benno Frank, avec Harriet Brazier.

En 1959, la BBC diffusa une version télévisée, adaptée par Eric Crozier, avec Flora Robson.

En 1961, la pièce fut présentée à Stratford-upon-Avon, par Keith Fowler, avec Elizabeth Cutts.

En 1963, à Vienne, une mise en scène de Boykott donna la vedette à Dorothea Neff.

La même année, la première production de la pièce sur Broadway fut donnée au "Martin Beck Theatre", par Jerome Robbins, avec Anne Bancroft.

En 1965, la pièce fut adaptée au cinéma, avec Lotte Lenya qui, femme de Kurt Weill, avait longtemps collaboré avec Brecht.

En 1966, à Montréal, au "Théâtre du Nouveau Monde", John Hirsch dirigea Denise Pelletier.

En 1969, à Paris, dans une mise en scène de Jean Tasso, María Casares joua le personnage à contre-sens, faisant de l'humble et obstinée cantinière de Brecht une sorte de sorcière en transes.

En 1971, à Melbourne, Joachim Tenschert dirigea une reprise de la mise en scène de Brecht, avec Gloria Dawn.

En 1972, s'illustra dans le rôle la Grecque Katina Paxinou.

La même année, au Sri Lanka, la pièce, traduite en cinghalais, fut mise en scène par Henry Jayasena

En 1975, le Suisse François Rochaix présenta la pièce au "Théâtre de Carouge", avec Catherine Sümi. Furent alors filmés une lecture d'une scène du tableau XI, puis les répétitions et la présentation au public de ce même fragment de l'œuvre.

En 1980, Wilford Leach dirigea, au "Public Theater", de New York, avec Gloria Foster, une adaptation par Ntozake Shange qui situa l'action dans le Sud des États-Unis pendant la période qui suivit la guerre de Sécession.

En 1982, au "London's Theatre Space", fut représentée la première version multi-raciale et multi-nationale de la pièce, avec Margaret Robertson.

En 1983, à Montréal, Jean-Luc Bastien mit la pièce en scène à la "Nouvelle Compagnie Théâtrale", avec Monique Mercure ; 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 1985, Liv Ullman tint le rôle à Oslo.

En 1995, à Montréal, au "Théâtre du 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 carriole d'Anna Fierling en occupait la moitié mais n'était pas tirée, se déplaçant grâce au plateau tournant, le metteur en scène André Brassard osa supprimer deux tableaux qui ne sont qu'intercalaires, et fit jouer Marie Tifo.

En 1995-1996, à Londres, Diana Rigg fut récompensée par une "Evening Standard Theatre Award" pour sa performance au "National Theatre", sous la direction de Jonathan Kent.

En 2003, à Berlin, au "Deutsches Theater", fut présentée la mise en scène de Peter Zadek, avec Angela Winkler.

En 2006, à Milan, fut présentée une mise en scène de Robert Carsen, avec Maddalena Crippa.

La même année, au Sri Lanka, Anoja Weerasinghe dirigea la pièce.

La même année encore, la pièce fut présentée gratuitement, à New York, dans "Central Park", par "The Public Theater", dans une nouvelle traduction de Tony Kushner, avec Meryl Streep qui fut dirigée par George C. Wolfe.

En 2009, la traduction de Tony Kushner fut utilisée pour une production du "London's Royal National Theatre" avec Fiona Shaw, dirigée par Deborah Warner, tandis que de nouveaux «songs» furent chantés par Duke Special.

En 2013, une distribution constituée uniquement d'aborigènes australiens fut, sur une nouvelle traduction de Wesley Enoch dirigée par Paula Nazarski au "Queensland Performing Arts Centre's Playhouse Theatre".

En 2014, au Sri Lanka, Ranjith Wijenayake traduit en cinghalais la traduction de John Willet, et mit en scène la pièce.
Etc..

“*Mère Courage et ses enfants*”, qui est un des piliers du répertoire de Brecht, est donc une des pièces les plus importantes du théâtre du XXe siècle, que tinrent d’ailleurs à diriger les plus grands metteurs en scène, et que tinrent à jouer les comédiennes les plus intenses !

André Durand

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

[Contactez-moi](#)

Peut-être voudrez-vous accéder à l’ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com