10 B
R

BRECHT

PAR WALTER WEIDELI

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES

Dans la même collection

CLASSIQUES DU XX^e SIECLE

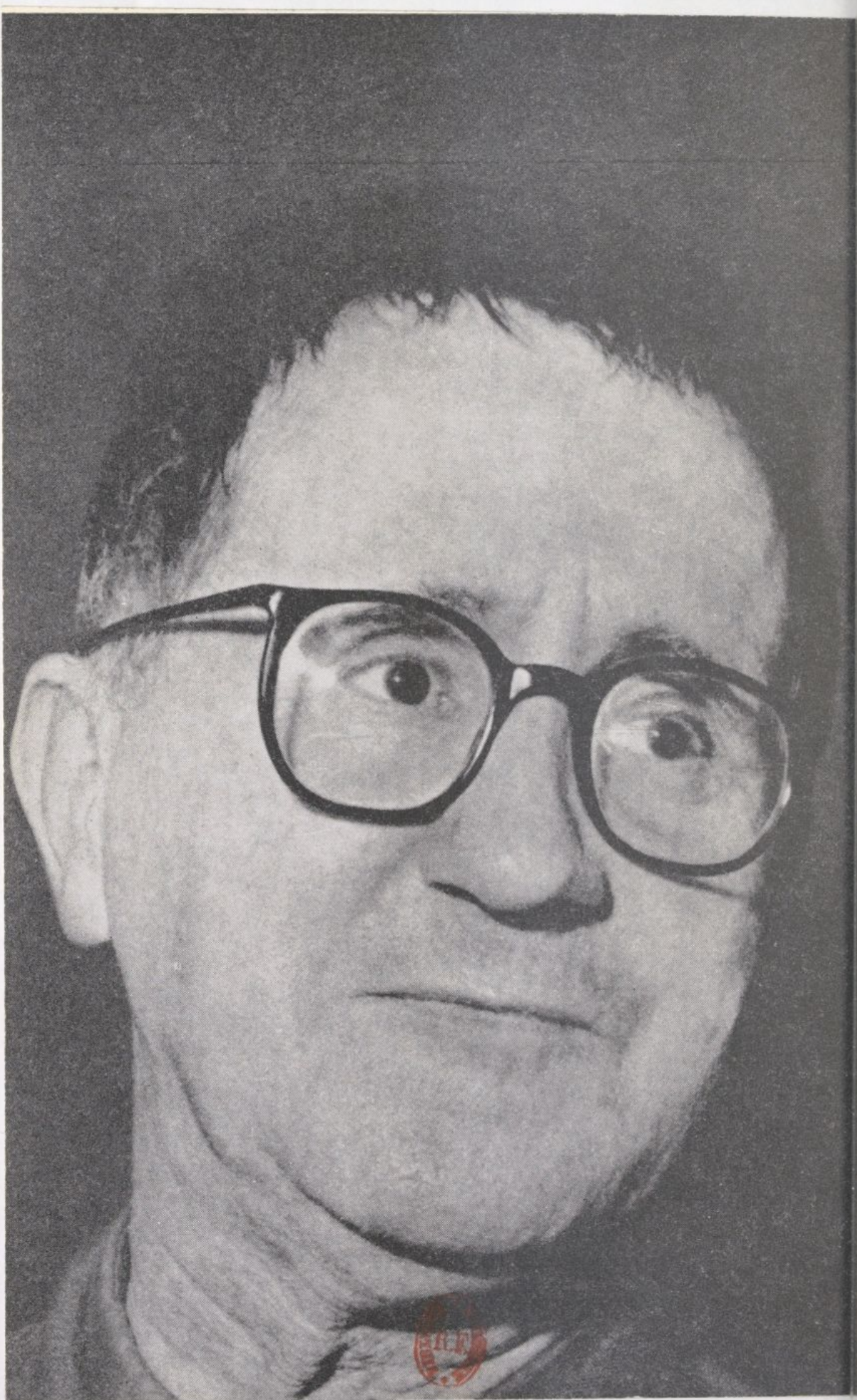
1 **Camus**
par Robert de Luppé
2 **Malraux**
par P. de Boisdeffre
3 **Proust**
par Georges Cattauï
4 **Péguy**
par Jean Roussel
5 **Maurras**
par Michel Mourre
6 **Maurois**
par Michel-Droit
7 **Mauriac**
par Jacques Robichon
8 **G. Greene**
par Victor de Pange
9 **Claudel**
par Louis Barjon
10 **Saint-Exupéry**
par Jean-Claude Ibert
11 **Sartre**
par R.-M. Albérès
12 **Th. Mann**
par Louis Leibrich
13 **Valéry**
Ed. de la Rochefoucauld
14 **Bernanos**
par Louis Chaigne
15 **Bloy**
par Georges Cattauï
16 **Gide**
par Marc Beigbeder
17 **Plisnier**
par Roger Bodart
18 **Montherlant**
par Georges Bordonove
19 **Giraudoux**
par V.-H. Debidour
20 **Verhaeren**
par Lucien Christophe
21 **Giono**
par Jacques Pugnet
22 **Alain-Fournier**
par Clément Borgal
23 **A. de Noailles**
Ed. de la Rochefoucauld
24 **Colette**
par M. Le Hardouin
25 **Morand**
par G. Guitard-Auviste
26 **J. Green**
par Pierre Brodin
27 **Unamuno**
par R.-M. Albérès
28 **Pirandello**
par J. Chaix-Ruy
29 **T. S. Eliot**
par Georges Cattauï
30 **Martin du Gard**
par Clément Borgal
31 **H. James**
par G. Markow-Totevy
32 **L.-P. Fargue**
Ed. de la Rochefoucauld
33 **J. Romains**
par Madeleine Berry
34 **Anouilh**
par R. de Luppé
35 **Kafka**
par R.-M. Albérès
et P. de Boisdeffre
36 **Teilhard de Chardin**
par N.-M. Wildiers
37 **Saint-John Perse**
par Christian Murciaux
38 **Rilke**
par Bernard Halda

BERTOLT BRECHT

84

16°Z
4844
(40)

JL - 30 11 1951 - 16403



WALTER WEIDELI

BERTOLT BRECHT

CLASSIQUES DU XX^e SIÈCLE
Editions universitaires
72, boulevard Saint-Germain
PARIS



Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.
© « *EDITIONS UNIVERSITAIRES* » *1961.*

I

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

... car notre époque
et celle de nos enfants, est l'époque
des combats de l'ancien et du nouveau.
Et ces combats font rage
Au plus secret d'un chacun.

Gedichte aus dem Messingkauf.

On croit trop souvent que l'hitlérisme n'a été qu'un accident dans l'histoire du peuple allemand. Il marque, en fait, la victoire explosive de tendances néfastes, longuement couvées, qui prennent leur source, dès le début du dix-neuvième siècle, dans les remous naissants de l'ère industrielle. L'échec, en Allemagne, de la révolution bourgeoise, la mise au point minutieuse d'un immense appareil bureaucratique, la fragmentation politique du pays, le renforcement des structures féodales, tout cela ne fit alors qu'accentuer l'étroitesse, l'ignorance et la passivité philistines contre lesquelles les intellectuels allemands du siècle des lumières n'avaient cessé de protester. L'attitude de la génération romantique, qui succédait à celle de Weimar, nous permet de mesurer la misère

étouffante de cette époque. Déçus dans leur besoin profond d'une société harmonieuse, ces écrivains se réfugient dans la part onirique, irrationnelle, voire maladive d'eux-mêmes, dans cette nuit de l'instinct que Novalis a chantée. Aveugles et solitaires, ils idéalisent cela même qui les mutile et les opprime. Leur révolte anarchique tourne, en fin de compte, au respect servile de l'autorité.

Ce rappel me paraît nécessaire. Il permet de déceler un véritable mécanisme d'auto-destruction, qui se reproduira tout au long de l'ère impérialiste, entraînant une perversion progressive de la culture allemande. On remarquera, toutefois, qu'un Büchner, ce contemporain des romantiques, eut la clairvoyance et le courage d'opposer à leur culte de la mort, la santé; à leur esthétisme amoral, le souci de servir et à leur nostalgie d'un paradis perdu (qu'ils situaient dans un moyen âge idéal), la conscience du devenir humain. Il s'inscrit ainsi dans ce courant bénéfique, quoique minoritaire, qui n'a cessé, de Heine à Thomas Mann, en passant par Gottfried Keller, de préserver, au travers des errements de l'Allemagne moderne, la part la plus précieuse du génie allemand.

C'est dans cette double perspective, très sommairement esquissée, qu'il faut situer l'aventure expressionniste, dont Brecht ne saurait être isolé. Elle est celle de sa génération tout entière, de cette génération qui dut affronter, au sortir de l'adolescence, la guerre, puis l'effondrement soudain d'une société dont l'armature rigide ne parvenait plus à contenir les conflits aigus. Crise économique, désarroi moral, choc sanglant des classes, prédominance des besoins élémentaires (nourriture, logement, sexualité), telles sont les données d'un retour à la loi de la jungle, où la simple volonté de survivre exige une ruse, une

brutalité sans pareilles. Lutte quotidienne, où des millions d'individus se voient piétinés, engloutis, disloqués.

Brecht, au lendemain de la guerre, a vingt ans. C'est un fils de la bourgeoisie protestante d'Augsbourg, où son père dirige une fabrique de papier. Il a suivi quelques cours de médecine, pour être aussitôt mobilisé dans un hôpital de l'arrière. Il a composé des chants de révolte pour les blessés qu'il soigne. Guitare en main, il s'est produit dans des cabarets d'avant-garde. Or l'avant-garde, à cette époque, se veut expressionniste. Que faut-il entendre par là ?

Les expressionnistes sont unanimes à condamner une mécanique sociale qui réduit les individus à leur fonction et leur impose des carcans moraux dont la guerre vient de démontrer l'hypocrisie. Cette protestation serait légitime si elle ne se réclamait, par un curieux paradoxe, d'une mystique, fort suspecte, de l'élan vital. Elle dresse l'intuition subjective, voire les instincts sexuels, contre la raison, la technique et, finalement, la culture tout entière.

Dans un manifeste expressionniste, Kurt Pinthus écrit : « On s'est rendu compte à quel point une humanité devenait impossible, qui s'était mise dans la dépendance absolue de ses œuvres, de sa technique, de sa statistique, de son commerce, de son industrie, de son ordre social pétrifié. On a essayé de sauver, de réveiller ce qu'il y avait d'humain dans l'homme. » Mais quel est-il cet homme (abstrait) que l'on oppose à sa raison, son travail ? Frank Wedekind, le plus puissant, le plus doué des expressionnistes (dont Brecht s'est inspiré à ses débuts), nous propose, dans sa pièce *l'Esprit de la terre*, cette réponse :

« Que voyez-vous dans les comédies, les tragédies ?
Des animaux domestiques, aux sentiments irréprochables,
nourrissant leurs désirs d'une pâle nourriture végétarienne
et s'en tenant à d'agréables badinages. Et tout comme vous,
là-bas dans le parterre, un tel héros ne supporte pas
l'eau de vie et tel autre ne sait s'il aime vraiment.
Vous voyez le troisième désespérer du monde.
Durant cinq actes, il se lamente et personne
ne se résoud à l'achever. Mais l'animal véritable,
l'animal magnifique et sauvage
Celui-là, mesdames, vous ne le trouvez que chez moi ! »

C'est ramener l'homme au commun dénominateur de son animalité. L'histoire devient un processus biologique, une dialectique sommaire à deux termes : instincts vitaux - institutions rationnelles. On devine aussitôt le rôle qu'y jouera le prolétaire. Il incarnera la révolte des instincts (bons ou mauvais) de l'humanité brute contre la mécanisation de la vie moderne. Dans la révolution, les expressionnistes ne verront qu'un excitant, un alibi à leurs dislocations formelles. Leur programme ? Libérer les bas-fonds du psychisme, dissoudre le *moi* (et ses responsabilités morales) dans le *Volk*, le peuple envisagé comme une entité mystique. En quoi ils ignorent — ou voilent — les divisions de la société technicienne. Mystification qui amène un Felix Emmel à prôner un « théâtre cultuel », où s'établirait une communion élémentaire des foules dans le « pathos du sang ».

Les expressionnistes, on le voit, sont les lointains héritiers du romantisme allemand. Face au

déchaînement irrationnel du meurtre, de l'oppression, ils concluent à la faillite de l'intelligence. Et cette conclusion erronée les incite à des démarches opposées, mais toutes deux néfastes. Chez les uns, une exaltation nietzschéenne de l'instinct de puissance; chez les autres, un repli dans le microcosme de la subjectivité. Ces derniers inviteront l'homme à se changer lui-même, au lieu du monde. Ils affirmeront que l'homme est bon, ou qu'il doit être bon, sans répondre à la question : « comment être bon ? ».

Mais quand l'échec de la révolution aura plongé l'Allemagne dans le marasme, quand le rêve d'une métamorphose *magique* de la société capitaliste sera déçu, quand viendra l'heure terrible du dégrisement, tous, les uns par leur démission, les autres par une complicité active, contribueront à la montée de la barbarie hitlérienne. Le fait que des poètes se soient suicidés, par désespoir ou par faim, à New York ne fait que souligner la faillite de tout un courant de la culture allemande.

Il faudra montrer, maintenant, comment Brecht fut amené à critiquer, à surmonter ce courant. Car s'il se nourrit au départ du terreau expressionniste, le jeune Brecht d'emblée s'en dégage. C'est à la lumière de ce rapport dialectique que nous examinerons ses premières œuvres, nous efforçant d'y trier, comme il nous y invite lui-même, « l'ancien du nouveau ».

II

POUR VIVRE ICI

BAAL — TAMBOURS DANS LA NUIT DANS LA JUNGLE DES VILLES

Brecht écrivit *Baal,* sa première pièce, en 1918. Il se proposait d'y parodier un drame expressionniste de Hans Johst, *le Solitaire*. Cette œuvre, qui évoquait la déchéance d'un poète, prônait un héroïsme fondé sur la volonté de puissance. Brecht en reprit les thèmes et le découpage en scènes brèves, contrastées, où l'on décèle l'influence du *Woyzeck* de Büchner.

La violence et le cynisme de Baal ne réussiraient à nous séduire (comme ils séduisent, en un sens, Brecht), s'ils ne trahissaient un besoin d'échange intense, constant, avec le monde. Besoin d'accord, négatif, perverti si l'on veut. Baal rêve d'une fusion avec les forces élémentaires, d'un retour à la vie végétative. Tentation germanique de la forêt, « où l'on oublie la lumière du ciel ». Elle se traduit par toute une symbolique de la décomposition, dont Herbert Luthy a dressé l'inventaire [1]. Ce lyrisme

[1] « Du pauvre Bertolt Brecht » (*Preuves,* mars 1953).

nauséabond s'accompagne, toutefois, d'une imagerie plus fraîche, celle des rivières où Baal ne cesse de s'immerger, des nuages, des prairies et des vents. Or, qu'il s'agisse de pourriture ou d'écoulement sans effort, Brecht exprime toujours une seule et même nostalgie du sommeil inconscient. Cet accord de l'arbre avec la terre, avec le vent, qui aiderait à mieux mourir, Baal le poursuit à travers toutes les formes de l'ivresse : celle du vin, de l'accouplement, et même du meurtre. Il boit pour protester, pour s'exalter, pour noyer sa conscience — cette graine empoisonnée. Quant à ses déchaînements sexuels, ils n'ont qu'un but : mettre l'homme à nu, le priver de tous ses ornements, ses alibis, ses justifications. *Man muss das Tier herauslocken,* au soleil la bête !

Baal est en rut. Baal veut une femme, « n'importe laquelle, avec un visage comme celui d'une femme ». Mais s'il poursuit un visage, toujours le même, c'est dans l'absence de visages. Il détruit ses victimes, il étouffe en elles ce qu'elles ont d'irremplaçable.

« SOPHIE. — Sais-tu seulement comment je m'appelle ? Je m'appelle Sophie Barger.

BAAL. — Il te faut l'oublier. *(Il l'embrasse).* Maintenant tu appartiens au vent. »

Or, ce faisant, Baal s'interdit cette communication qu'il recherche désespérément, communication qui ne peut s'établir que sur le plan du langage, ici refusé. Il n'y a pas d'échange humain entre des animaux. Il n'y a que le meurtre, et les amours de Baal s'achèvent en meurtre.

Je ne sais si cette autocritique est aussi raisonnée que Brecht, bien plus tard, a pu le prétendre. Elle naît, pour l'heure, d'un obscure inquiétude. On dirait