

Brecht en France
Gilbert BADIA
Paris Vincennes

Mesdames, Messieurs, chers amis, je vais vous parler de ce sujet un peu particulier que j'ai intitulé Brecht en France. Mais, en traitant ce sujet, je serai bien entendu amené à vous parler de l'œuvre de B. Brecht en général, au-delà de la France. Mon exposé se composera de deux grandes parties : Dans une première partie, je ferai l'historique de la percée de Brecht en France, comment Brecht et ses œuvres se sont imposés, dans quelles conditions, en surmontant quelles hostilités, venant de qui, de quels milieux, de quelles critiques. Dans la seconde partie je m'interrogerai avec vous sur les raisons du succès de Brecht en France. Bien entendu je ne prétends pas en une heure répondre à toutes vos questions sur l'œuvre de Brecht. Aussi je vous demande de les formuler ensuite, pour que je puisse en y répondant, essayer de compléter mon exposé.

Préliminaires

Une première constatation : en 1974, Brecht est en France l'auteur dramatique le plus joué. Il est plus joué que tous les auteurs français, plus joué que Molière ou qu'Anouilh ; il est plus joué que tous les auteurs étrangers qu'il s'agisse de Shakespeare, de Tchekhov, d'Ibsen ou de Pirandello, pour n'en citer que quelques-uns au hasard. C'est une première constatation qui mérite d'être soulignée ; et une liste des mises en scène de Brecht au cours des dix dernières années montre que le succès de Brecht est constant. Depuis dix ans, il n'y a pas une seule saison théâtrale en France où ne soient pas montées au minimum trois pièces de Brecht et souvent quatre et cinq, -et je ne parle pas ici des pièces montées par des amateurs, mais des pièces montées soit sur une grande scène parisienne, soit par une « Maison de la Culture », de quelque renom en province. Et même, si je précise mon observation, je constate que le succès de Brecht, loin de diminuer, semble augmenter depuis 1970/71 où la moyenne des pièces montées chaque année est de cinq ou six.

Et maintenant, comment expliquer ce phénomène, qui persiste depuis dix ans ?

Comme j'ignore l'étendue de vos connaissances sur la question, peu être est-il utile de retracer en quelques mots, -et je m'excuse pour ceux pour qui se sera de la répétition inutile-, de retracer en quelques mots la carrière et la vie de Bertolt Brecht.

Courte biographie de Brecht

Brecht est un allemand du Sud. Il est né à Augsburg, qui est une ville moyenne de Bavière, à la fin du siècle dernier. Il a commencé par faire des études de médecine, pendant la première guerre mondiale à Munich, capitale de la Bavière ; mais très vite, au bout d'un ou deux ans d'études, il découvre que sa véritable vocation est d'écrire, et avant tout d'écrire pour le théâtre.

Très jeune donc, il écrit ses premières pièces, qui sont des pièces en un acte (que je viens de traduire) ; viennent ensuite ses premières pièces connues : Baal, et surtout

Trommel in der Nacht (Tambours dans la Nuit), Im Dickicht der Städte (Dans la jungle des villes).

Son nom commence à être connu, surtout avec Tambours dans la nuit qui lui a valu le prix Kleist. Ce prix, équivalent approximatif, pour le théâtre, de ce qu'est en France le prix Goncourt pour le roman, fait connaître Brecht des metteurs en scène et des amateurs. Avec le prix Kleist, à 24 ans, Brecht devient donc un auteur dont on parle, surtout dans les cercles d'initiés, dans les cercles de ceux qui s'intéressent au théâtre.

Quelques années plus tard, il quitte Munich pour Berlin, qui est alors véritablement la capitale intellectuelle et politique de l'Allemagne. Là, il continue à écrire et à travailler pour le théâtre : il a, en particulier travaillé dans l'équipe du metteur en scène Piscator, créateur d'un style de mise-en scène moderne. Il écrit **Mann ist Mann** (Homme pour Homme), et surtout **Die drei Groschen Oper** (l'Opéra de quat'sous) ; je dis surtout parce que la célébrité de Brecht, en Allemagne et même dans le monde, date de cette pièce. En effet, elle a suscité une curiosité considérable : on se précipitait à ses représentations, on en discutait avec passion. Le succès est tel qu'on décide d'en tirer un film. Le metteur en scène Pabst tourne une version allemande et une version française : c'est dire déjà le succès non seulement national, mais international de Brecht. On peut dire qu'à partir de 1927/1928, Brecht est l'une des personnalités théâtrales les plus en vue en Allemagne.

Mais 1927/1928 sont des années bien proches de l'épreuve terrible qui va toucher l'Allemagne : la grande crise économique de 1930. Crise économique qui n'est pas la seule explication, mais qui est un des facteurs qui peuvent permettre de comprendre dans quelles conditions Hitler est arrivé au pouvoir et le national-socialisme s'est installé en Allemagne. Ceci a des conséquences directes, immédiates, sur le destin et la carrière de Bertolt Brecht. En effet, alors que l'**Opéra de quat'sous** avait été une pièce qui avait suscité un succès considérable, la pièce suivante la plus importante parmi les pièces qu'il écrit à ce moment-là (pièces dictatiques comme **Die Ausnahme und die Regel** (l'exception et la règle), est, à mon avis **Die Heilige Johanna der Schlachthöfe** (Sainte Jeanne des Abattoirs). Cette pièce, écrite en 1930/31, n'a pas trouvé de scène de théâtre pour la monter, malgré la célébrité de Brecht, si grand est déjà le terrorisme intellectuel des pouvoirs publics qui a empêché de monter sur des scènes publiques ou même privées, des pièces dont l'esprit n'allait pas dans le sens du régime, du gouvernement, qui n'était pas encore celui d'Hitler, mais qui était celui de ceux qui ont préparé sa venue, le gouvernement de Brüning, de von Papen, et ensuite celui de von Schleicher. Et l'arrivée au pouvoir du national-socialisme a signifié pour Brecht le commencement d'un long exil. En effet, il a dû quitter l'Allemagne dès les premiers mois de 1933, juste après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Brecht va d'abord se réfugier au Danemark, puis en Suède, puis en Finlande. En 1935 il vient en France participer au Congrès des Intellectuels pour la culture et contre le fascisme ; ensuite il émigrera aux U.S.A., à Hollywood où il essaiera de gagner son



pain, comme il dit, en écrivant quelques scénarios pour le cinéma. Echec à peu près total.

Cet homme, qui était célèbre en Allemagne et un peu dans le monde, va être peu à peu complètement oublié : Silence sur Brecht dans la grande presse. Pourtant il n'est pas inactif : il écrit non seulement un très grand nombre de pièces qui seront jouées par la suite, mais il milite, avec ses moyens d'intellectuel, contre le national-socialisme. Il écrit des poèmes, qui sont même diffusés clandestinement en Allemagne, des essais et des articles pour démonter le mécanisme du national-socialisme. Et cela dure vingt ans, vingt ans pendant lesquels un auteur de théâtre comme Brecht n'a pas de scène où il puisse faire jouer les pièces qu'il continue à écrire pourtant. A partir de 1948 Brecht a eu des difficultés avec la commission des activités anti-américaines, -C'est l'époque du maccarthysme- il se retrouve en Europe. Il hésite, va d'abord en Suisse, puis va se fixer dans la partie orientale de l'Allemagne, qui est alors dans la zone soviétique d'occupation, et qui devient la D.D.R (en français la R.D.A). Les autorités de la D.D.R donnent à Brecht un théâtre. Il commence à monter une troupe qui deviendra célèbre dans le monde entier : le Berliner Ensemble. En 1951, j'ai pu voir Brecht à Berlin. Il était entouré d'une pléiade d'assistants metteurs en scène qu'il formait. Son actrice la plus prestigieuse était Hélène Weigel, sa femme, qui dirigera le Berliner Ensemble après la mort de son mari.

Au cours des quelques années qui restent à vivre à Brecht -il mourra prématurément en 1956 -celui-ci va :

- 1) Publier les pièces qu'il avait écrites en exil ;
- 2) Former sa troupe de théâtre ;
- 3) monter une partie de ses pièces au « Berliner Ensemble », et surtout indiquer les principes de mise en scène, les principes de jeu qu'il considère comme étant les plus appropriés à ses pièces, c'est-à-dire les problèmes du théâtre, de ce que nous appelons en français la « distanciation », terme qui traduit mal la « *Verfremdung* ». Et puis, en 1956, je vous l'ai dit, il est emporté en quelques jours par une crise cardiaque. Voilà pour la vie de Brecht, et maintenant j'aborde, si vous voulez, le sujet lui-même, à savoir quel est le succès, quel est le sort de Brecht en France.

Succès de Brecht en France

Eh bien ! la courbe de ce succès n'a pas du tout été celle du succès en Allemagne. Je vous ai retracé ce qui en était en Allemagne ; et bien, en France ça n'a pas été du tout pareil.

Premier contact : théâtre en 1930 : Gaston Baty, qui est un metteur en scène connu de ceux qui s'occupent de théâtre en France, monte l'Opéra de quat'sous, puisque c'était la pièce que tout le monde connaissait. Et l'accueil des critiques et du public est très mauvais. Je vous lis ce qu'écrivait une critique dans les « Cahiers du Sud », il dit, il parle de la platitude du texte. Le critique s'appelle Nissac, l'histoire n'a pas retenu particulièrement son nom ; mais je vous cite -les « Cahiers du Sud » qui est une revue connue en France- il parle de la platitude du texte qui rend difficile son interprétation, et de certaines scènes (je cite) *une philosophie à la fois simpliste et*



brumeuse, telle qu'elle peut sortir du cerveau d'un pauvre diable à l'estomac vide.
Il est vrai que ce jugement s'explique peut-être aussi par le fait que la pièce a été desservie par son interprétation. En effet, les critiques constatent que, par exemple, les acteurs ne savent pas chanter : or, l'« Opéra de quat'sous », c'est quand même un opéra, et il faut, pour jouer des pièces de Brecht de ce genre, des acteurs qui soient à la fois de bons comédiens et qui aient aussi des notions de chant et de musique. Et c'est une formation que les acteurs français traditionnels n'avaient pas : on était ou comédien ou chanteur, mais on n'était pas comédien et chanteur ; et alors, il est certain que ces acteurs qui chantaient faux les couplets de l'« Opéra de quat'sous », ce ne doit pas avoir été un succès considérable.

Par contre, le film de Pabst, tiré de la pièce -qui s'appelle aussi l'Opéra de quat'sous qui sera interprété- vous l'avez vu dans des cinémathèques, par des acteurs alors connus, qui s'appellent Ibert Préjean et Florelle, ce film sera mieux accueilli et, si je fais appel à mes souvenirs, je me souviens qu'avec nos camarades, par la suite, nous avons chanté à l'Université les couplets de Maki, la complainte de Maki, qui est un morceau de bravoure au début du film et de la pièce de l'« Opéra de quat'sous ».

Donc par ce film, Brecht commence à avoir une certaine célébrité en France. Mais, avec Brecht, il y a toujours des problèmes -problèmes ou équivoques : le film a du succès, et personne ne sait en France que Brecht est très opposé au film, qu'il a fait un procès aux auteurs du film, en les accusant d'avoir complètement trahi ses intentions dans ce film, ça a été un très long procès en Allemagne. Vous le voyez : en un sens, le succès de Brecht, dès le début, repose sur une équivoque, puisqu'on le connaît par un film que lui désavoue en disant : *C'est peut-être du Pabst, c'est peut-être très bien, mais ce n'est pas du Brecht, ce n'est pas ce que j'ai fait.*

Et jouant aussi d'autres succès, il faut que je le mentionne tout de suite, en faveur de ce succès, la musique de Kurt Weill, qui est à mon avis un musicien de génie, qui a été associé très longtemps à Brecht, et qui a composé la musique de la plupart de ses pièces. Brecht a eu la chance-oh ! C'est peut-être une question de chance d'avoir toute sa vie pour la musique des musiciens remarquables. Il a donc eu Kurt Weill, pendant un certain temps ; ensuite, il a eu des musiciens dont l'un est encore vivant : Hans Hersler, musicien remarquable et Dessau, et aussi Nosala qui est moins connu.

Voilà la première entrée en France. Et puis, la guerre est venue et là, la coupure est la même, et Brecht a été totalement oublié. Et il ressurgit en 1951 : parce que Jean Vilar, qui sera l'année suivante directeur du T.N.P, monte, avec une certaine audace, et, sans jeu de mots, un certain courage, la pièce de Brecht : Mère courage. Pourquoi un certain courage de la part de Vilar ? Parce que la pièce est totalement inconnue. L'auteur, comme je vous l'ai dit, est oublié, et que cette pièce pose au public français et aux critiques un certain nombre de difficultés, un certain nombre de problèmes. L'échec n'est pas total, mais la critique est très réservée en dépit des louanges que l'on adresse à l'interprète principale qui est Germaine Montoro, qui chante les complaintes de « Mère courage » (il y a eu des disques). Mais en dépit



du prestige de Jean Vilar, qui n'était pas aussi grand qu'il a été par la suite en dépit de Germaine Montéro, la critique n'est guère plus tendre qu'en 1931. Je vous lis une critique : *l'ensemble est effroyablement long et pesant* écrit Jean-Jacques Gautier dans le "Figaro", qui note le germanisme -c'est ça la grande critique de la pièce- et note qu'elle devrait être jouée comme une pochade ou comme un mélodrame.

D'autres critiques -le critique de « Franc-tireur » dit qu'il n'y a pas de texte, et qu'il faudrait un auteur français, un bon auteur qui reprenne tout ça et qui en fasse une vraie pièce de théâtre. Je pense que ces gens-là, quand ils relisent leurs critiques d'alors, ne sont pas particulièrement fiers de leur perspicacité, mais c'est une parenthèse terminée.

En tout cas, ce qui ressort des critiques, c'est que une ou deux, mises à part, il est manifeste que les critiques de théâtre n'ont pas compris la pièce. Par exemple, ils se plaignent tous de la longueur de la pièce, et ils n'ont pas vu que cette longueur est voulue pour montrer la lente dégradation de « Mère courage » au cours de la pièce qui perd successivement, du fait de la guerre, à la fois ses biens et ses enfants : ses fils ont été successivement tués au cours de la guerre ; sa fille est ensuite tuée, et cette longue dégradation, cette plongée dans la misère de cette vivandière de la guerre de Trente ans, est manifestée par Brecht, même dans le décor, par la dégradation de la carriole de Mère courage. Je sais que les étudiants germanistes ont eu l'occasion ou auront l'occasion peut-être de voir le film qu'on en a tiré -je crois que le film n'est pas très bon, mais enfin c'est une autre histoire. Et on voit, tout au long du film et de la pièce, cette carriole qui, au début, est pimpante, qui a toutes sortes de victuailles accrochées, elle a toutes sortes de choses à vendre cette vivandière, et peu à peu cette carriole se dégingue, elle devient pauvre, il n'y a plus rien à vendre et c'est le signe des conséquences de la guerre sur le statut de cette vivandière, sur sa situation économique. Et alors, Brecht a fait exprès de montrer très lentement comment la guerre influe sur la situation matérielle, sur la famille de « Mère courage ». Et cela, le public ne l'a pas compris : il a simplement trouvé que c'était long, et qu'on aurait dû couper un peu, pour que ce soit plus ramassé.

D'autre part, le public n'a aucune idée des principes de mise en scène de Brecht, le mot théâtre épique, qui sera un des mot-clef, aucun critique ne le prononce. On ignore par conséquent ce que Brecht a voulu faire, et on oublie un peu la pièce. En vérité, c'était en 1951 : la véritable bataille pour ou contre Brecht se livrera quelques années plus tard, à partir de 1954 et je peux la situer dans le temps, elle commence en 1954 et elle se termine par la victoire définitive de Brecht, la percée est incontestable en 1960. Alors, rapidement, les étapes de cette percée.

Pourquoi 1954 ? Eh ! bien, parce qu'en 1954, c'est la première tournée au « festival des Nations » en France de "Berliner Ensemble" qui vient jouer -en allemand- c'est important- un certain nombre de pièces, et en particulier Mère courage dans la version allemande.

Deuxième facteur de compréhension de Brecht : il se fonde à cette époque-là, en France, une revue qui s'appelle « Théâtre populaire », mais qui a disparu

aujourd'hui, et qui sera, je crois, d'une importance considérable pour diffuser les idées de Brecht.

« Théâtre populaire » publiera des critiques, des essais de Brecht, mais publiera surtout un certain nombre de textes essentiels, inconnus en France, de Brecht, où il explique les principes de sa mise en scène : le petit organum, vous savez ce que c'est - et un certain nombre de pièces sera publié dans « théâtre populaire ». Mais peut-être cette action de la revue est elle à longue échéance, tandis que l'action plus rapide est celle de la tournée du "Berliner Ensemble", invité comme je vous le disais, pour la première fois, en 1954, au « Théâtre des Nations ». Et là, tout le monde n'est pas enthousiaste, mais nous avons déjà des voix qui le sont beaucoup : par exemple, le critique anonyme de « l'Express » voit dans ce théâtre « le théâtre de l'avenir » je cite ses mots, et il ajoute « Mère courage », c'est le spectacle dont, depuis des années nous rêvions. Tout le monde n'est pas aussi enthousiaste, mais, dans l'ensemble, l'accueil est favorable : on célèbre la mise en scène, son réalisme - nous verrons ensuite l'équivoque de l'emploi de ce mot, si nous avons le temps, la rigueur de la mise en scène, c'est-à-dire l'art qu'il a d'utiliser, pour les faire concourir au but qu'il recherche, tous les éléments, c'est-à-dire les acteurs, le décor, la mise en scène, la musique, le texte : tout est parfaitement harmonisé ; tout ceci concourt au but que recherche l'auteur.

Mais n'oublions pas toutefois que cette impression favorable repose la plupart du temps plus sur une impression d'ensemble que sur une connaissance réelle de l'œuvre de Brecht, puisque à ce moment là le "Berliner Ensemble" joue en allemand ; le nombre des critiques français qui comprennent l'allemand est très limité - la diffusion des langues étrangères en France est faible, comme vous le savez. Ceci repose probablement sur une semi-méprise, en tout cas sur une connaissance insuffisante du texte de Brecht.

L'année suivante, en 1955, nouvelle vague à Paris du "Berliner Ensemble", qui joue cette fois une nouvelle pièce tout à fait inconnue du public français, le « Cercle de craie caucasien » en allemand : « Der Kaukasische Kreidekreis ». Cette fois-ci, un an après, le succès et les critiques sont beaucoup plus nettes, sans toutefois que les voix discordantes n'existent pas. Par exemple, Marcabru, qui est un critique de cinéma connu, écrit dans la revue "Arts" : « Si vous enlevez la mise en scène et les décors du Cercle de craie caucasien », que reste-t-il ? Une innocente histoire, et surtout une sentimentalité rêvassante qui doit enchanter les poupons et les bébés intellectuels.

Mais toutefois vous remarquez le début de la phrase : « si vous enlevez la mise en scène et les décors... » donc on critique la pièce, le contenu, mais on reconnaît tout de même l'intérêt de la mise en scène. Je crois qu'il est intéressant de voir que, d'une année à l'autre le contenu des critiques a changé, en ce sens qu'on va commencer à partir de 1955, à parler de l'art de la mise en scène, des théories de Brecht, ce que jusqu'alors on n'avait pas mentionné. Et pourquoi ? Eh ! bien, c'est qu'entre les deux venues en France du « Berliner Ensemble », entre 54 et 55 il y eu toute une série de textes qui ont été révélés au public français.

C'est d'abord, comme je vous le disais, les articles théoriques de Brecht dans le « Théâtre populaire ». C'est d'autre part une série de pièces qui commencent à être publiées, le « Théâtre complet » qui paraît aux éditions de l'Arche, et c'est là où j'ai traduit quatre ou cinq pièces de Brecht, dans cette collection qui comporte maintenant douze volumes de pièces ; chaque volume comporte environ trois pièces : vous voyez en fait, trente-cinq ou trente-six pièces, plus les pièces en un acte, mais passons, ce n'est pas le nombre des pièces qui compte ; mais là commence à paraître à partir de 54, l'œuvre de Brecht, ce qui fait que le public, le large public, et pas seulement les quelques centaines de spectateurs qui ont pu assister aux représentations du "Berliner Ensemble" au Théâtre des Nations, peut avoir accès à l'œuvre écrite de Brecht.

Troisième remarque qui explique la popularisation : une série de critiques, qui ne sont pas encore très connus, Bernard Dort, Roland Barthes qui écrit beaucoup sur Brecht, Pierre Abraham, le directeur de la revue « Europe », André Formigier, et pour une petite part moi-même, vont écrire sur Brecht. De longs articles consacrés à celui-ci vont paraître dans des revues comme "Les temps modernes", "Europe" et "Théâtre populaire".

Brecht lui-même est venu à Paris, en 1955. Et le public parisien, au moins a eu l'occasion de le connaître, car il a donné quelques interviews. J'ai eu l'occasion d'ailleurs d'être son interprète à ce moment-là. C'était un homme très modeste : il n'aimait pas du tout la foule, les cérémonies officielles, les applaudissements ; il n'aimait pas du tout parler en public, c'était un homme des conversations privées. Je l'avais accompagné au Comité National des Ecrivains où se trouvaient réunis des écrivains ; le président d'alors, Francis Jourdain, un écrivain et un essayiste dans le domaine de l'histoire de l'art, a fait un discours en expliquant : *Je ne suis pas un orateur mais je vais quand même vous expliquer pourquoi nous aimons Brecht...* et il a parlé vingt minutes à la gloire de Brecht. A la fin tout le monde s'était tourné vers Brecht qui avait écouté, à qui j'avais traduit : tout le monde attendait qu'il prenne la parole ; il était là comme ça, avec sa casquette -il avait une casquette, les cheveux ras- alors il s'est levé, et il a dit : « Auch ich bin kein Redner ».

« Et moi non plus je ne suis pas un orateur ». Et il s'est assis. Alors tout le monde a ri, tout le monde a applaudi, mais c'est tout ce qu'il a répondu aux salutations de Francis Jourdain. Ce n'était pas par mépris, mais parce qu'il n'aimait pas faire des discours publics. La déception était tout de même assez grande après ces quatre mots de Brecht. Au contraire, il ne refusait pas la conversation privée.

Une autre raison du succès de Brecht, c'est qu'il va, à partir de 1955 faire école en France ; toute une série de jeunes metteurs en scène vont avoir en assistant aux représentations du "Berliner Ensemble" une sorte de révélation. Ces jeunes sont - entre autres- Steiger, Robichez, Mauclair, Dasté et Planchon. Ils sont si impressionnés par ce qu'ils viennent de voir qu'ils décident de se mettre entièrement à l'école de Brecht.

Ce n'est pas une copie servile de Brecht qu'ont fait Planchon et d'autres metteurs en scène que j'ai nommés. Ils se sont inspirés de Brecht, mais je ne pense pas qu'on puisse parler de plagiat.

Les années suivantes vont marquer une nouvelle phase de la pénétration de Brecht en France, pour la raison que voici : jusqu'alors, on avait eu -à part Mère courage au TNP, en 1951- on n'avait pas eu Brecht en Français. On avait eu, au Berliner Ensemble, Brecht en Allemand, ce qui réduisait considérablement l'audience du public. Or, à partir de 55, les jeunes metteurs en scène que j'ai cités vont jouer des traductions. Vous imaginez facilement que l'audience de Brecht se trouve ainsi multipliée par 10, 20, 30, pour par 50 ou par 100.

D'autre part, la traduction des Oeuvres se poursuit. En 57, il y a déjà 6 tomes des œuvres de Brecht, et le succès est si grand qu'en 58-59 il faut faire un 2ème et un 3ème tirage. La plupart des grandes pièces, sauf « Sainte Jeanne des Abattoirs », se trouvent dans les sept premiers tomes. D'autre part, la revue « Europe » publie en 55 un numéro spécial consacré à Brecht, numéro qui a été réédité au moins 4 ou 5 fois, et qui doit en être actuellement à un tirage de l'ordre de 50.000 exemplaires. Tout ceci pour vous dire dans quelles conditions le théâtre de Brecht a été diffusé.

Troisième élément de son succès : un certain nombre de jeunes auteurs dramatiques vont être si impressionnés par le théâtre de Brecht qu'ils vont changer complètement leur façon d'écrire. Je pense à deux auteurs en particulier : Vinaver, et surtout Adamov.

Adamov, qui était un des jeunes auteurs dramatiques les plus en vue à ce moment-là, et qui faisait partie de la tendance qu'on a appelée « théâtre de l'absurde », tourne complètement de bord et indique qu'il faut désormais faire « un théâtre qui mettrait en question la société où nous vivons ». Cette déclaration est de 56. En même temps, se développe dans la presse spécialisée une discussion passionnée sur les méthodes de mise en scène de Brecht. Il y a une polémique entre ceux qu'on appelle les « brechtiens », et les « anti-brechtiens », polémique qui ne va pas sans équivoque car les brechtiens, si je peux m'exprimer d'une façon familière, « en remettent », ils veulent faire du Brecht plus Brecht que Brecht lui-même : ils interprètent chaque phrase à peu près quatre fois, montrant qu'il y a en réalité le 1er, le 2ème, le 3ème, le 4ème niveau... il y a un excès des gens qui veulent défendre Brecht. Je crois que cette polémique a quand même servi Brecht, en ce sens qu'elle a obligé les gens à se poser des questions. Un signe encore de succès, c'est que "Paris Match" -on ne peut pas dire que ce soit un magazine dont les préoccupations premières soient les problèmes culturels- consacre 10 pages à Brecht. En 1960, quatre ans après la mort de Brecht, quand le "Berliner Ensemble" revient à Paris jouer une autre pièce, "Arturo Ui", qui n'est pas sans rapport avec la venue de Hitler au pouvoir, c'est l'apothéose. Je vous ai souvent cité les opinions caractéristiques de Jacques Gauthier, du Figaro, écrit un article très louangeur à propos de cette représentation par la troupe d'Hélène Weigel. Je cite Gauthier parce qu'il est représentatif de toute une tendance de la critique : ce que j'appellerai la critique de droite. Mais pour que vous ne croyiez que J.J. Gauthier est

définitivement converti à Brecht, je vous indique que trois ans plus tard, à la représentation de Galilée, par le TNP, il écrit : *Je plains de tout mon cœur un peuple d'intellectuels français qui n'a rien trouvé de mieux à vénérer que ces pesantes et interminables démonstrations d'idées simples, conçues par un esprit germano-populaire à l'intention des écoles primaires de la politique et de la pensée.* Tout y est : Brecht, ce n'est pas du théâtre parce qu'il est populaire et simpliste. C'est une critique constante que la critique de droite fera à Brecht. On dira c'est simpliste, c'est le b-a ba, c'est de la politique, ça ennue, c'est à l'intention de gens qui n'ont aucune culture. Tandis que nous qui sommes cultivés, Dieu merci, et qui avons lu Racine, il nous faut un autre théâtre. Or je précise tout de suite, pour éviter toute équivoque, que ce reproche est totalement faux s'agissant de Brecht, s'il y a une chose dont on ne peut pas accuser Brecht, c'est d'être simpliste. Il ne présente jamais une thèse en noir et blanc, en disant voilà les bons, voilà les mauvais, voilà ce que je critique, voilà ce qu'il faut faire. Jamais. On peut reprocher tout ce qu'on veut au théâtre de Brecht, mais pas ça. Le dernier domaine que Brecht a conquis, et où il a eu du mal à s'implanter, c'est l'Université. Je pense en particulier aux sections de germanistique, en France. Ceci a quand même été facilité dans la mesure où la plupart des traducteurs de Brecht sont des universitaires. Lefèvre, Gisèlbrecht, moi-même, sommes des universitaires, et nous avons fait en sorte que l'on mette Brecht au programme des études universitaires, en France. On a commencé à écrire sur lui des diplômes, des thèses -je ne sais pas si c'est une consécration- je dirige actuellement la thèse d'une Algérienne d'Alger. Vous voyez que Brecht intéresse aussi les Algériens, d'ailleurs votre présence ici le prouve. En résumé, pour cette partie, je citerai une phrase d'Adamov, qui écrit en 1962 : *Un dramaturge qui ne voit pas ou qui ne veut pas voir qu'aucun théâtre n'est possible aujourd'hui s'il n'a pas été marqué d'une manière ou d'une autre par le théâtre de Brecht, refuse tout simplement de prendre conscience de son temps et de l'art de son temps.* Je crois que cette phrase d'Adamov, qui était tout sauf un sot, marque bien le triomphe de Brecht. Je ne veux pas dire que tout le monde est devenu brechtien comme par enchantement, mais je crois qu'à partir de 1960, dans le théâtre moderne en France tous les dramaturges ou à peu près tous, et surtout les jeunes, tous les metteurs en scène, et surtout les jeunes, se sont déterminés par rapport à Brecht. Qu'ils le combattent, qu'ils l'approuvent, qu'ils l'imitent, de toutes façons, cette influence de Brecht est considérable. Et même ses adversaires sont influencés par lui. Je vais vous en donner un exemple : celui de Ionesco. Ionesco, c'est l'anti-Brecht. Il est tout à fait opposé à Brecht, mais il est si influencé qu'il écrit par exemple « l'Impromptu de l'Alma », qui est un acte dirigé contre Brecht. Il y met en scène des docteurs, des personnages dont l'un s'appelle Bartholomeus, qui est tout simplement une allusion à Barthes, un des critiques qui ont introduit Brecht en France. Il y a même Bertholomeus 1, 2, 3, qui représentent les critiques, et dont il dit que ce sont des adeptes du grand docteur Bertholus, qui est évidemment Bertold Brecht. Et là-dedans il est question de l'électrochoc de la distanciation, et de l'effet Y pour parodier l'effet V. Mais, vous voyez, ceci même

est caractéristique : le fait qu'un auteur écrive un acte pour essayer de se différencier de Brecht, prouve le succès de Brecht.

Intervention de M. Hassan : C'est peut-être intéressant de constater que Ionesco n'est pas contre Brecht seulement en ce qui concerne la forme, mais aussi dans l'attitude.

Badia : Je crois que Ionesco est opposé à Brecht parce que pour lui, le théâtre est, au fond, psychologique, il pose d'une certaine façon les problèmes de l'individu. Et il a dit une fois : *Brecht s'occupe des rapports entre moi et les autres, moi je n'ai pas le temps. Il faut d'abord que je m'occupe de mes propres problèmes, de mes fantasmes. Plus tard, peut-être si j'ai le temps, je m'occuperai des rapports avec les autres.* Je suis d'accord avec vous pour dire que l'opposition Ionesco Brecht n'est pas une opposition au niveau de la mise en scène, c'est une opposition beaucoup plus fondamentale quant à l'attitude générale de Ionesco, à sa conception du théâtre, à sa conception du monde tout court.

Essayons maintenant, dans une deuxième partie, de voir les raisons du succès de Brecht, puisque, pour me résumer, Brecht est en France, l'auteur le plus joué depuis 1960. Je crois que son théâtre a eu tellement de succès parce qu'il a répondu, quand il est venu en France, aux besoins, aux exigences de tout un public, de toute une génération, aux aspirations de cette génération, et il a en partie contribué à révéler à cette génération ses propres aspirations. Je vais essayer maintenant de préciser.

Qu'est-ce que nous avions en France avant Brecht ? Nous avions d'une façon prédominante un théâtre psychologique. Je citais le nom de Racine tout à l'heure, je crois que c'est caractéristique d'un certain théâtre, et encore, Racine, c'est le meilleur exemple. Il y avait tout un autre théâtre qui était conçu comme un divertissement. Brecht l'appelle l'art culinaire, le théâtre où un certain public bourgeois va après un bon repas, pour digérer lentement, en regardant les malheurs de l'héroïne ou en applaudissant le courage du héros. Il est certain que Brecht a rompu totalement avec ce genre de théâtre. Il a rompu totalement aussi avec le théâtre de l'identification du spectateur au héros qu'on lui présente. Il a proposé un théâtre qui amène à réfléchir et à prendre conscience d'un certain nombre de réalités. Je prends l'exemple de Mère Courage. Brecht y montre la lente dégradation, l'effet de la guerre sur l'héroïne principale. Mais, à la fin de la pièce, Mère Courage n'est pas du tout contre la guerre, elle espère au contraire la guerre pour essayer de se refaire, de rétablir sa situation économique. Donc elle n'a rien compris. Mais Brecht ne veut pas convaincre « Mère courage » que la guerre est mauvaise, qu'elle a des conséquences effroyables pour le petit peuple qu'elle représente ; il veut convaincre les spectateurs. Ce n'est pas du tout la conversion de Mère courage, il ne s'agit pas de s'identifier à son sort, puisqu'elle perd ses fils, sa fille, ses biens, ce que Brecht veut, c'est que le public réfléchisse après ce spectacle et le comprenne, en tire un certain nombre de conclusions, c'est cela l'objet de son théâtre. On oppose ce théâtre de la compréhension au théâtre de l'émotion. On dit : ce que veut le spectateur, c'est être ému, éprouver des sentiments pour ou contre.

Mais je crois que ce serait absurde de penser que l'émotion est absente du théâtre de Brecht. simplement, c'est une émotion qui naît d'autres phénomènes, d'autres impressions. On peut avoir une émotion en comprenant une pièce, en voyant le jeu des acteurs, en étant sensible à tel ou tel aspect que l'auteur nous présente. Je crois qu'il serait inexact de dire que le théâtre de Brecht est un théâtre froid. Ceux qui ont vu « Mère courage » par exemple, ont pu être émus au spectacle de cette femme, sans pourtant s'identifier à elle. Dans Sainte Jeanne, on peut être très ému par le cheminement de cette jeune fille de l'Armée du Salut qui, à la fin, comprend qu'elle a été victime de son besoin de charité. Je crois qu'il serait faux d'opposer un théâtre de l'émotion à un théâtre de la compréhension. L'émotion n'est pas absente chez Brecht. Brecht ne nous présente jamais des individus isolés. Ceux qui étaient présents au Colloque ont entendu notre collègue espagnol définir le roman comme étant l'opposition de l'individu isolé à la société, au collectif. Brecht ne s'intéresse jamais au sort de l'individu isolé en lui-même. Il le présente toujours dans une situation historique donnée. Même quand il y a un cas individuel, dans l'Exception et la Règle par exemple. Apparemment il y a trois personnages en scène : un homme, un patron et le coolie qui l'accompagne, apparemment ce sont des cas individuels.

En réalité, ce spectacle a valeur d'exemple.

Tambours dans la nuit, c'est l'Allemagne après la révolution, un soldat qui rentre de captivité, qui est aux prises avec cette révolution. Sainte Jeanne, c'est le monde de l'Allemagne en 1930, les capitalistes, les chômeurs, et au milieu, une femme qui essaie d'intercéder entre les deux. Mais dans tous ces cas, Brecht, dans sa mise en scène, choisit toujours des détails très précis, très exacts, il ne fait pas ce qu'on pourrait appeler du théâtre naturaliste, il ne recrée pas une situation exactement comme elle était. Il se contente de quelques détails particulièrement significatifs. Mais ces détails sont toujours exacts, d'une précision absolue. Un exemple : j'ai assisté moi-même à une répétition du "Berliner Ensemble", en 54 ou 55 : Hélène Weigel jouait une paysanne : la scène se passe dans les premières années après la guerre, à un moment où, à la campagne, on avait encore à manger, et où les gens de la ville venaient acheter des œufs, du lait, du beurre, avec des marks ; Hélène Weigel a eu l'idée de mordre la pièce qu'on lui présentait pour voir s'il ne s'agissait pas de faux marks, en aluminium ; et ce geste -une inspiration d'actrice- a enchanté Brecht, qui assistait à la répétition. Il a dit : *Oui, oui, ce geste, il faut le conserver, c'est un détail caractéristique d'une mentalité paysanne, elle veut voir si ce qu'on lui donne en contrepartie de son beurre et de son fromage, n'est pas de la fausse monnaie...* Je crois que Brecht, quand il recrée une situation historique, ne veut pas du tout nous montrer l'histoire telle qu'elle a été ; il veut amener le spectateur à comprendre un processus historique. Par exemple, "Arturo Ui" n'est pas la représentation fidèle de l'arrivée de Hitler au pouvoir : il y a des éléments, mais il y en a aussi qui ne sont pas là ; ça ne colle pas avec l'histoire telle que nous la connaissons.

Brecht ne veut pas nous dire : « voici la prise de pouvoir par Hitler comme si vous y étiez » comme on le voit quelquefois dans les journaux ; il veut que nous comprenions par quel mécanisme le gang des choux-fleurs a pris le pouvoir. Même chose dans "Sainte Jeanne" : il veut nous montrer l'opposition entre classes sociales, chômeurs et capitalistes, et nous expliquer que la crise économique ce n'est pas quelque chose qui tombe du ciel, mais que ce sont les hommes qui la font : les hommes peuvent donc empêcher les crises économiques, en changeant de régime politique par exemple. Encore une remarque : les malheurs des héros dans les pièces de Brecht ne s'expliquent jamais par le destin ; le destin, ce sont les hommes, les circonstances qui pour une large part sont le fruit des hommes. Ce faisant, Brecht ne fait d'ailleurs que reprendre une phrase célèbre de Marx, une des thèses sur Feuerbach : *Jusqu'ici, les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde ; ce qui importe, c'est de le transformer*. Je crois que l'on pourrait mettre cette phrase en exergue de toutes les pièces de Brecht. Brecht présente un monde et des hommes qui sont changeables, c'est la grande leçon de son théâtre. Sa grande idée, c'est que les situations qu'il nous montre ne sont pas des situations éternelles, il montre des hommes en situation dans une circonstance historique donnée, mais en montrant que l'homme peut transformer cette situation et ainsi se changer lui-même. Je crois que si ce théâtre a pris si profondément racine en France, c'est parce qu'il répondait à une aspiration profonde des spectateurs : une grande partie du public voulait un théâtre qui ne soit pas de passivité ; mais un théâtre d'action ; et c'est si vrai que je crois qu'on pourrait classer les brechtiens et les anti-brechtiens assez facilement entre les progressistes et les réactionnaires, ceux qui sont tournés vers le passé et ceux qui veulent aller de l'avant. Il me resterait un point à développer, c'est que Brecht a renouvelé la vision que nous avions des classiques : il a montré, s'agissant des classiques allemands, mais aussi des français, que ces pièces avaient eu du succès en leur temps parce qu'en un certain sens c'étaient des pièces révolutionnaires, qui apportaient quelque chose de nouveau ; il a proposé de lire ces pièces d'une façon nouvelle, pour dégager ce qu'elles avaient de nouveau à ce moment-là, et ce qu'elles pourraient encore apporter aujourd'hui. Je souligne ce point parce qu'il a eu beaucoup de conséquences sur le théâtre en France : des hommes comme Planchon ont fait à partir de là, des mises en scène tout à fait nouvelles ; ils ont montré que Tartuffe peignait la situation de la bourgeoisie à une certaine époque ; de même on a remis les pièces de Marivaux dans une situation nouvelle, on a permis au public de les découvrir, d'en enlever pour ainsi dire la poussière.

Brecht a donc marqué son époque dans trois domaines :

- 1) Il a marqué son époque comme dramaturge : il a apporté un théâtre nouveau et ses pièces resteront certainement longtemps encore.
- 2) C'est un grand metteur en scène : il a apporté des vues nouvelles sur la mise en scène. A propos de procédés, j'indique qu'on a quelquefois fait l'erreur de croire qu'il suffisait de reprendre ce qui chez Brecht n'est que procédé : projection de ce qui va se passer, projection qui interrompt une scène, écriteau explicatif, acteur qui



sort de son rôle, vient sur le devant de la scène et s'adresse au public... Tout cela n'est pas l'important. L'important, c'est ce qui est entré dans la pratique des metteurs en scène et qu'ils ont pour ainsi dire absorbé sans s'en rendre compte : il y a ainsi toutes sortes d'innovations qui n'étaient pas toujours de Brecht uniquement, qui dataient de Piscator, mais qui sont maintenant passées dans le langage théâtral commun.

3) Brecht est enfin un, sinon le plus grand poète allemand contemporain. Alors ça, ça ne passe pas en France. Certes ses poèmes ont été traduits, ils ont paru à l'Arche, en 9 volumes. Mais là, Brecht n'est pas reconnu en France comme un grand poète, peut-être à cause de la traduction, en tout cas c'est un aspect qui reste encore à découvrir, à vulgariser, mais je crois que ses poèmes ne seront jamais aussi popularisés que son théâtre.

Voilà un domaine sur lequel on peut encore travailler.

Présentation du conférencier

Présentation du conférencier.

Directeur de l'UER d'Allemand de Vincennes. M. BADIA a dirigé la section d'Allemand de la Faculté des Lettres d'Alger de 1964 à 1967, et c'est un peu -c'est beaucoup- grâce à lui qu'aujourd'hui la section d'Allemand de l'Université d'Oran existe, puisque trois de ses anciens étudiants la dirigent. M. Badia est l'auteur de nombreuses publications sur l'histoire de l'Allemagne et sur B. Brecht, de traductions et d'essais critiques. Sa conférence portera sur Brecht en France. Il sera à votre disposition pour répondre à toutes les questions que vous voudrez bien lui poser après la conférence.