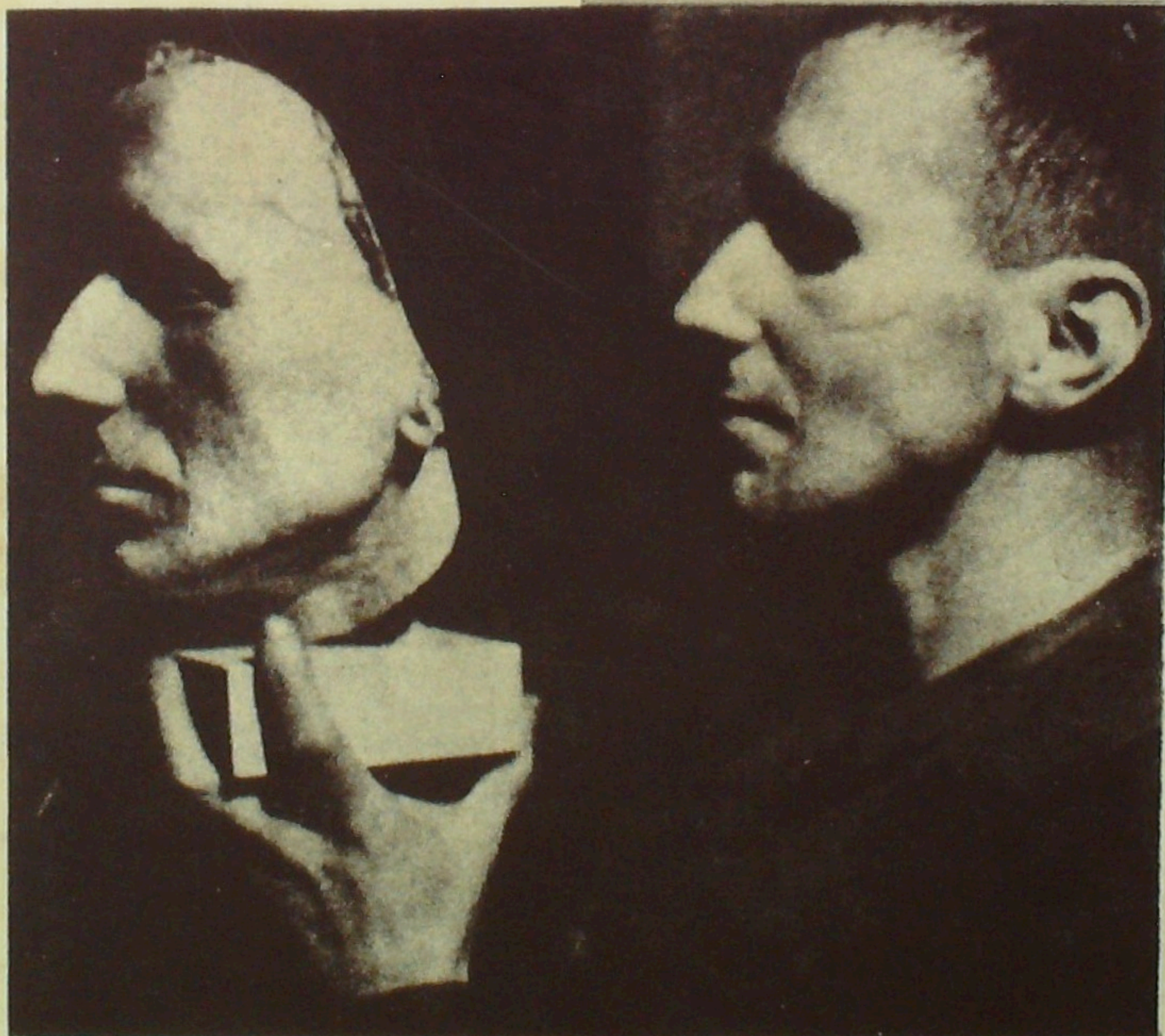


action poétique

gyorgy somlyo
guillevic
vassilis vassilikos
lionel ray
maurice regnaut
volker braun
peter schütt
alain lance
jean tailleur
henri deluy
mireille gansel
elisabeth roudinesco
hélène roussel

46

brecht



La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

46

action poétique

Présentation : Maurice Regnaut	1
Poèmes de Brecht en français : Alain Lance	2
« Der lyriker B. B. » : Jean Tailleur	7
La tête froide : Henri Deluy	10
« Le pommier en fleur » : Mireille Gansel	15
A partir de Brecht : Entretien avec Volker Braun	21
L'influence de B. sur la poésie politique en R. F. A. : Peter Schütt	27
Brecht et sa mère : Mireille Gansel	31
Notes sur le procès brechtien : Maurice Regnaut	37
B. et le théâtre de la névrose : Elisabeth Roudinesco	46
« Kinderzeichnungen zu Brecht » : Hélène Roussel	51
« Von den Nachgeborenen » : Mireille Gansel	55
Lettre ouverte à Aragon : Lionel Ray	61
Garap : Maurice Regnaut	64
Traduire Somlyo : Guillevic	70
Contrefables (extraits) : Gyorgy Somlyo	71
Poèmes : Vassilis Vassilikos	74

Notre couverture a été conçue par Marc Sator.

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy - COMITE DE REDACTION : Claude Adelen, Claude Delmas, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6^e).

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6^e).

**ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.
Voir bulletin d'abonnement page 78.**

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris (14^e) : 4.294.55 Paris

Gérant responsable : H. Deluy

Dépot légal : 1^{er} trimestre 1971

Imprimerie Corbière et Jugain, Alençon

« Pourquoi des poètes aux temps de détresse ? » On le sait : pour Hölderlin, c'est quand le dieu s'est détourné que s'est défait le lieu de fête, enfance, harmonie, où « nul n'avait à vivre seul », et qu'à l'espace a succédé le temps — mode de l'absence divine qui nous force à nous rendre forts, qui voue chaque poète à sa propre question. La réponse de Brecht est la même :

« Aux temps des ténèbres
Chantera-t-on encore ?
Oui, on chantera :
Le chant des ténèbres. »

Ce qui seul importe à Brecht autant qu'à Hölderlin, c'est le destin, c'est le rapport de l'homme au monde, et s'il est vrai qu'au monde « l'homme habite en poète », alors fondamentale est la parole poétique, alors toute autre est en fonction d'elle « écart », illusion, mensonge, et la « vocation du poète », appel et métier, est de donner la mesure vraie du temps.

« On ne dira pas : au temps où le noyer s'agitait dans le vent,
On dira : au temps où le peintre en bâtiment écrasait les travailleurs.

On ne dira pas : au temps où l'enfant faisait ricocher le caillou plat sur l'eau vive du fleuve,

On dira : au temps où se préparaient les grandes guerres.

On ne dira pas : au temps où la femme entrait dans la chambre,

On dira : au temps où les grandes puissances s'alliaient contre les travailleurs.

Mais on ne dira pas : c'était en des temps de ténèbres,

On dira : les poètes, pourquoi se sont-ils tus ?

Quelle parole, au-delà de tout convenu comme de tout dérisoire, est plus que celle de Brecht claire, juste, utile, amicale à qui veut entendre aujourd'hui, non pas l'interminable coda de rupture, arpèges de l'écho, non pas non plus la clabauderie du jour, mais au cœur du temps la voix du poète ?

Maurice REGNAUT.

Nous disposons enfin d'une édition complète de l'œuvre poétique de Brecht. De 1965 à 1968, les Editions de l'Arche ont sorti les neuf tomes des poésies en suivant l'ordre de parution de Suhrkamp (1960-1965). Il faut remercier l'éditeur et tous les traducteurs (1) d'avoir mené à bien cet important travail. En effet, jusqu'à cette parution, en dehors des traductions de Jean Prévost figurant dans *L'amateur de poèmes*, publié avant la guerre, nous n'avions que la plaquette d'adaptations d'Alain Bosquet (Seghers, 1952), le *Poètes d'Aujourd'hui* de René Wintzen (1954) et quelques traductions dans le numéro spécial d'*Europe* (1957), dues notamment à Guillevic et Pierre Abraham.

Pourtant, nous sommes bien obligés de constater que les neuf volumes de l'Arche sont loin d'avoir suscité l'écho que l'on pouvait attendre. Nous tenterons de comprendre les raisons de cette remarquable discrétion.



C'est vers la fin des années trente que Brecht, alors en exil, envisage pour la première fois d'éditer l'ensemble de ses poèmes. Et jusqu'à sa mort il a travaillé à cette entreprise, reprenant les textes, les modifiant, les faisant passer d'un cycle dans un autre, éliminant. L'ordre adopté par Elisabeth Hauptmann et Benno Slupianek est conforme au choix du poète. C'est ainsi que le premier recueil, les *Sermons domestiques* (1927), a été revu en 1938 mais réédité seulement en 1951, avec quelques modifications. Et les poèmes compris dans le livre de 1927 étaient déjà parus, pour une bonne part, dans diverses revues bien avant 1927 : *Das Dreieck*, *Uhu*, *Der Feuerreiter* (Berlin), *Der Neue Merkur* (Munich), *Der Erzähler* (Augsbourg) etc. Parfois sous d'autres titres.

La lecture des neuf tomes permet de repérer les grandes étapes de la production poétique brechtienne.

Le tome 3 comprend notamment les poèmes politiques du début des années trente, à la veille de l'instauration du nazisme, les *Cantiques hitlériens*, les chants du film *Kuhle Wampe*, ceux de *La Mère*, *Sainte Jeanne des Abattoirs*, *La Décision*.

(1) Qu'ils soient ici tous cités : Gilbert Badia, Jean-Paul Barbe, Jean Baudrillard, Benno Besson, Michel Cadot, Alain Calvié, Adolphe Devredo, Claude Duchet, Gérard Eudeline, André Gisselbrecht, Guillevic, Michel Habart, Jean-Claude Hémerly, Armand Jacob, Joël Lefebvre, Bernard Lortholary, Paul Mayer, Edouard Pfrimmer, Maurice Regnaut, Geneviève Serreau, Bernard Sobel, Jean Tailleux, Boris Vian et Antoine Vitez.

Le tome 4 ouvre les années d'exil : on y trouve deux cycles d'une extrême importance : les *Poèmes de Svendbog* (petit port danois près duquel Brecht vécut de 1933 à 1939), avec les premiers épigrammes du *Manuel de guerre allemand*.

SUR LE MUR, CES MOTS A LA CRAIE :

*Ils veulent la guerre.
Celui qui a écrit ces mots
Est déjà tombé.*

(T. 4, p. 15. Traduction de Maurice Regnaut.)

Avec aussi les *Satires allemandes*, écrites pour les émissions de radio d'Allemagne libre, et des poèmes très célèbres comme *A ceux qui naîtront après nous*. C'est également dans ce quatrième tome que l'on trouve le *Recueil de Steffin* : Margarete Steffin, collaboratrice de Brecht, avait réuni des poèmes écrits de 1937 à 1940 dans les stations successives de l'exil : Danemark, Suède et Finlande. Ce cycle assez bref s'achève sur la belle traduction de Guillevic :

Paysage Finlandais

*Eaux riches en poissons ! Forêts de très beaux arbres !
Odeur de bouleaux et de fruits sauvages !
Vent polyphonique, faisant tanguer un air
Si doux que l'on croirait ouverts ces bidons de lait
Qui là-bas descendent en roulant de la ferme blanche !
Odeurs et sons et images et sens qui s'estompent.
Le fugitif est assis parmi les aulnes du vallon
Et reprend son métier difficile : espérer.*

*Il aime voir les épis bien engerbés
Et la forte femme qui se penche sur l'eau
Mais aussi ceux que ni grain ni lait ne nourrissent.
Il demande au bac chargé de troncs d'arbres :
Est-ce là le bois, sans lequel il n'y aurait pas de jambes de bois ?
Il voit un peuple qui se tait en deux langues.*

Enfin on peut aussi trouver dans ce tome les premières traductions de poèmes chinois, rencontre très importante pour Brecht.

Les tomes 5 et 6 renferment encore des poèmes d'exil, notamment ceux de Californie et la suite du *Manuel de guerre allemand*.

Le troisième grand moment de la création poétique de Brecht se trouve rassemblé dans le septième tome, avec bien sûr les *Elegies de Buckow* et d'autres poèmes écrits après son installation en République démocratique allemande. Les deux derniers volumes sont consacrés à des suppléments, autres chansons de pièces, fragments.



On est frappé tout à la fois par la grande variété des formes utilisées de 1913 à 1956 (ballades, plaintes, sonnets, psaumes, chroniques, épi-

grammes, quatrains, odes, etc.) et par la permanence dans la conception que Brecht se fait de la poésie dès la publication de son premier recueil : le souci d'écrire une poésie utile, quelque chose dont on peut fournir le mode d'emploi. Il s'agit toujours de communiquer aux autres une pensée ou une émotion dont ils peuvent tirer profit. Et lorsque l'Europe s'engage dans les ténèbres du fascisme, le poème devient de plus en plus un témoignage, la forme nécessaire de la conscience historique. C'est pourquoi de nombreux textes de la période de l'exil offrent une très intéressante relation entre la subjectivité poétique et l'absolue nécessité de témoigner.

*En moi s'affrontent
L'exaltation à la vue du pommier en fleurs
Et l'horreur qui m'empoigne aux discours du peintre en bâtiment.
Mais seule l'horreur
Me pousse à écrire.*

(T. 5, p. 114. Traduction de Maurice Regnaut).

Le tome 7 est certainement le plus riche et le plus soumis aux interprétations divergentes : souvent, en R. D. A., on a mis surtout l'accent sur la sérénité et l'optimisme qui imprègnent les *Chansons d'amour* ou les *Nouvelles Chansons d'enfants*. A l'Ouest, on a tendance à lire dans les *Elégies de Buckow* comme l'expression secrète d'une hostilité au régime socialiste établi dans l'ancienne zone d'occupation soviétique. Les deux points de vue manquent d'esprit dialectique et méconnaissent la conception que Brecht avait de l'attitude critique.

∴

Même si le hasard entre pour beaucoup dans la répartition du travail, il semble qu'elle se soit faite — dans la mesure du possible — en tenant compte des affinités et des spécialités de quelques traducteurs : Gilbert Badia et Claude Duchet se chargeant généralement des poèmes les plus immédiatement politiques, Armand Jacob proposant l'adaptation des psaumes et sonnets.

Par ailleurs, les traductions déjà existantes des chants et songs tirés des pièces ont été généralement reprises. Certes, dans le tome 6, les chants de *Schweyk* ont été traduits par André Gisselbrecht et Joël Lefebvre avant de connaître la partition d'Eisler. Souhaitons pouvoir trouver, dans une prochaine édition, la version qu'ils ont établie en fonction de la musique, et que chantait Pia Colombo dans la mise en scène de Planchon. On regrettera que Boris Vian n'ait adapté que quelques songs de *Happy end* : à notre avis, il avait trouvé le ton juste : style « tango-bastringue » et parodie de ce style tout à la foi. Si l'attitude brechtienne vis-à-vis de la langue reste constante, le poète n'en utilise pas moins au cours de son évolution plusieurs langages : par exemple l'économie extrême du « basic german » de l'émigration diffère beaucoup de l'argot élaboré de *L'Opéra de quat'sous*. Face à ce style cru mais non vulgaire, populaire, dru mais non populiste, le traducteur français hésite entre plusieurs parti-pris.

A titre d'exemple, voici le même extrait de *La ballade de bonne vie* (*l'Opéra de quat'sous*) telle que la chantait Albert Préjean dans la version

française du film (1930) et la traduction littéraire proposée par Jean-Claude Hémerly (tome 2) :

<p><i>Sur les grands hommes on conte</i> [des blagues pures <i>On dit qui n'parlent que de littéra-</i> [ture <i>Dans des greniers remplis de rats</i> [immondes <i>Tout ça c'est des bobards pour du-</i> [per l'monde <i>On bourre le crâne au pauvre</i> [couillon <i>Moi j'en ai marre de vivre sans</i> [pognon (etc.)</p>	<p><i>On nous vante la vie des grands</i> [esprits <i>Qui vivent de science et d'eau fraî-</i> [che <i>Dans une hutte infestée de souris</i> <i>Laissez-moi tranquille avec vos</i> [prêches <i>Mène qui veut cette vie monotone</i> <i>J'aimerais mieux être damné</i> (etc.)</p>
---	---

Aucune de ces deux versions ne satisfait vraiment : l'une donne trop dans la gouaille : c'est presque Maurice Chevalier dans une revue des années trente ; l'autre n'est pas assez parodique, est trop littéraire, assez plate.

En dépit de quelques inégalités que l'on pourrait relever dans l'édition de l'Arche (2), le travail fourni par les traducteurs est dans l'ensemble très sérieux ; parmi un certain nombre de réussites, on relève celles de Maurice Regnaut et de Bernard Lortholary (comme *Le pain du peuple*, T ; 7, p. 104). Et pourtant, il nous faut revenir à la constatation faite au début de cet article : il y a en France une résistance à Brecht, et plus particulièrement à Brecht poète.

On peut relever une raison de caractère conjoncturel : ces traductions sont arrivées dans un moment où se développait une réaction anti-brechtienne émanant de plusieurs milieux : cela allait des attaques officielles contre la « politisation » de la culture aux attitudes de nihilisme culturel sous-tendues de mysticisme (voir l'évolution du Living Theater) en passant par le discrédit porté sur le réalisme socialiste (on pratiquait joyeusement l'amalgame en parlant de *littérature brechtienne*).

Mais cela ne suffit pas à rendre compte de ce fait : il y a une plus grande résistance à la poésie de Brecht qu'à d'autres poésies pourtant fortement politiques : Neruda ou, exemple encore plus frappant en raison de la distance qui sépare les deux cultures, Nazim Hikmet.

Nous verrons une première explication dans le type de rupture que Brecht introduit dès son premier recueil : une rupture non littéraire : il ne s'oppose pas à des modèles « culturels », les citations parodiques de Goethe ou de Schiller mettent plutôt en cause le rôle joué par les classiques dans la formation de l'idéologie — et choisit délibérément les formes extra-littéraires ou para-littéraires comme les formes « luthériennes », psaumes, cantiques, hymnes, les formes de la littérature de colportage. En cela,

(2) Il conviendrait plutôt d'aborder la question essentielle : la grande misère de la traduction littéraire en France.

Brecht se réfère à une tradition bien particulière et le *grand retournement* qu'il opère a une signification autrement importante pour un lecteur allemand. « *Le cantique qui sert à édifier les fidèles, la chanson populaire, destinée à repaître le peuple, la ballade patriotique qui accompagne le soldat au massacre, la chansonnette d'amour prônant le plus misérable réconfort — tous ici sont chargés d'une substance nouvelle* » (Walter Benjamin, *Kommentare zu Gedichten*, II). On voit donc combien le lecteur français était peu préparé à recevoir cette poésie, lui pour qui la grande brisure contemporaine demeure celle due aux jeunes écrivains qui, en 1919, fondèrent précisément... *Littérature*.

Mais si importante soit-elle, cette explication n'est pas la seule : la résistance à Brecht ne peut être réduite à un fait culturel.

Pour celui qui eut l'audace d'entreprendre une mise en vers du *Manifeste* et qui avait entamé un poème didactique *De la Nature des Hommes* inspiré par le *De Natura Rerum* de Lucrèce, on ne peut éviter de poser le problème d'un rejet — pas toujours conscient d'ailleurs — de nature idéologique. Mais l'histoire qui se fait pourrait peut-être chez nous — mais quand ? — donner l'audience qu'il mérite à celui qui écrivait

*Le désir de faire œuvre qui dure
Ne mérite pas toujours qu'on l'approuve*

(T. 3, p. 169, traduction de Bernard Lortholary.)

Dans l'édition des *Œuvres de Brecht* publiée en République fédérale en 1968 (1), les *Poèmes*, bien qu'imprimés à la queue leu leu, n'occupent pas moins de onze cent pages, soit plus du tiers des pages réservées au théâtre. Ecrire des vers n'a donc pas été une activité accessoire de « l'auteur de pièces », une sorte de hobby. Pourtant, face à l'ampleur et à la variété de la production littéraire de Brecht, une question se pose : comme aborder les *Poèmes* ? Peut-on, et dans quelles conditions, les étudier pour eux-mêmes ?

Un travail solidement documenté comme celui de Klaus Schuhmann : *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (2) apporte un élément de réponse. Dans une remarque préliminaire, Schuhmann définit en effet sa perspective de recherche : « à partir de la situation sociale et littéraire des années de guerre et d'après-guerre », il entend « expliquer le processus au cours duquel le poète bourgeois est devenu un poète socialiste » et, « en même temps, mettre au jour quelques aspects importants de la poésie de Brecht ». Cela revient donc à replacer Brecht dans son époque, à étudier ses poèmes en fonction de l'idéologie qui s'y exprime, enfin (et conjointement) à analyser l'évolution des thèmes et des formes.

Sur un point, Schuhmann tient la gageure : à partir des seuls poèmes (y compris évidemment ceux qui sont repris dans les pièces), il parvient à reconstituer, sans dogmatisme excessif, l'itinéraire idéologique de Brecht, de la révolte anarchiste du début, avec son culte de la vie et sa religion de l'instant qui passe, à l'adhésion au marxisme, en passant par le matérialisme mécaniste et behavioriste de la « nouvelle objectivité » et de « l'américanisme » (3). Et en s'appuyant sur de nombreuses et le plus souvent pertinentes interprétations de poèmes, il montre de manière convaincante comment, à partir de 1926, Brecht est amené à abandonner les formes de la chanson et de la ballade, pour écrire des textes expérimentaux, didactiques, de nouvelles chroniques qui lui permettent d'appréhender la réalité vers laquelle il se tourne maintenant : celle des rapports entre les hommes au sein des grandes villes.

A quoi tient donc le sentiment d'insatisfaction que laisse la lecture du livre de Schuhmann ?

En conclusion de son long et important article sur « Le Procès de *l'Opéra de quat'sous* », Brecht écrit, à propos des « expériences sociologiques » : « Il sera toujours de la plus haute importance que les objets envisagés soient vivants et autant que possible intégralement en fonction, et non pas morts ou écartés du processus de production (pour les besoins de l'examen par exemple) (4) ».

(1) Certains textes en prose, dont *Me-ti, livre des retournements*, (L'Arche éditeur, 1968), sont encore inédits en R. D. A.

(2) Rütten und Loening, 1964.

(3) Partant des poèmes de 1914, Schuhmann parle d'abord d'une tendance patriotique et chauvine chez le jeune Brecht. Certains textes, d'un tout autre ton, découverts depuis et parus dès 1913 ont permis à Reinhold Grimm d'avancer (prudemment) la thèse selon laquelle Brecht, pour être publié dans le journal local d'Augsbourg (cf. et pas seulement dans celui des élèves de son lycée) aurait plus ou moins fourni la production attendue de lui.

(4) *Ecrits sur la littérature et l'art*, t. 1, p. 221.

Or, la perspective choisie par Klaus Schuhmann écarte le problème de la fonction de la poésie dans l'ensemble de la production de Brecht. Même lorsque sont évoquées les fins particulières auxquelles certains textes sont écrits (les *Extraits d'un manuel pour habitants des villes* ont ainsi été conçus pour être enregistrés sur disques), l'interprétation n'en tient pratiquement aucun compte.

Pourtant, les conceptions sociologiques de Brecht, sa définition de la « valeur d'usage » de la poésie ne peuvent être comprises si on escamote la volonté qui, dès le départ, anime Brecht de réintégrer la poésie et, d'une manière générale, la littérature, dans la vie sociale, donc de faire appel à tous les moyens nouveaux susceptibles d'ouvrir à la production littéraire de « nouveaux marchés » (5).

On connaît le passage caractéristique d'un texte de 1926, « Davantage de bon sport » : « On a pris l'habitude d'exiger de nous que nous ne produisions pas exclusivement à la demande. Et pourtant, je crois qu'un artiste, même s'il travaille pour les siècles à venir, à huis clos, dans sa fameuse mansarde, ne peut rien produire si le vent ne gonfle ses voiles. Or ce vent, c'est nécessairement celui qui souffle aujourd'hui même ; ce n'est pas un vent à venir » (6). Mais c'est dès 1920 que dans les carnets de travail, on trouve un texte tout aussi révélateur : « En arrangeant mes vers, je pense à l'exemple de Rodin qui voulait faire mettre ses « Bourgeois de Calais » sur la place du marché, avec un socle si bas que les bourgeois de chair et d'os n'eussent pas été plus petits. Avec eux, au milieu d'eux, il y aurait eu les bourgeois mythiques se détachant de leur sein pour prendre congé. Voilà comment les poèmes devraient se situer au milieu des gens » (7).

Loin de s'enfermer dans une tour d'ivoire ou de confier ses textes à quelque cahier d'écolier soigneusement dissimulé, Brecht semble en effet n'avoir écrit, « prisonnier de ce vice plus raffiné et plus éreintant que la morphinomanie » (8) que pour communiquer, pour agir. Un texte du début des années 20, antérieur semble-t-il à sa découverte du marxisme, dit en effet : « L'attitude d'un homme devant le monde devrait être littéraire, autant que possible. Tout homme d'une race moins amollie rit certainement d'une race tombée si bas que chez elle, être littéraire, c'est avoir un défaut de caractère. Tous les grands hommes étaient des écrivains » (9).

De la conception du rôle social de la production littéraire découle cette méthode de travail « collectif » qui a tant frappé ses contemporains, Brecht s'entendant à profiter de chaque visite, de chaque contact pour soumettre sa production à la critique, recueillir observations et idées qu'il pourrait mettre à profit. De là aussi cette haute opinion qu'il avait « de la base économique de sa production littéraire » (10), autrement dit des revenus que celle-ci procurait lui procurer, seule « possibilité de travailler sans tutelle » (11) en particulier celle des « grandes sociétés financières ».

Il est caractéristique qu'après le succès de *Tambours dans la nuit*, en 1922, Brecht arrête pratiquement, trois ans durant, d'écrire des poèmes : pour conquérir Berlin, pour s'imposer avec ses idées, il concentre son activité sur le

(5) Cité par Hans Otto Münsterer : *Erinnerungen und Gespräche mit Bert Brecht*, Die Arche, Zürich, p. 146. « Pour introduire la poésie moderne dans les foyers indifférents aux questions d'art », il aurait même envisagé, en 1919, « des éditions sous forme de rouleaux de papier hygiénique ».

(6) *Ecrits sur le théâtre*, p. 8.

(7) *Ecrits sur l'art et la littérature*, t. 1, p. 18.

(8) *Ecrits sur la littérature et l'art*, t. 1, p. 13.

(9) *Idem*, p. 32.

(10) Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht* Desch Verlag, p. 17.

(11) *Ecrits sur la littérature et l'art*, t. 1, p. 161.

théâtre. Et, à quelques exceptions près, les poèmes écrits à partir de 1925 sont liés à des recherches précises, ou à des fins particulières (textes pour musique ou textes pour journaux, par exemple). Devenu de plus en plus un « producteur », au sens où l'entend Walter Benjamin dans son texte capital sur « l'auteur comme producteur » (12), Brecht attribue un rôle en quelque sorte instrumental à sa poésie : « didactique », ou plutôt philosophique, elle doit « communiquer une pensée ou une sensation dont un autre pourrait aussi tirer profit » (13), c'est-à-dire participer à la découverte et à la prise de conscience des lois qui régissent le mouvement de la société. Car, comme Brecht l'écrira en 1950 à Wieland Herzfelde qui préparait les *Hundert Gedichte*, choix qui devait paraître un an plus tard à Berlin-Est : « Il se peut que les présents poèmes me décrivent, mais ce n'est pas pour cela qu'ils ont été écrits. Il ne s'agit pas de « découvrir le poète », mais le monde et ceux avec lesquels ce poète cherche à jouer du monde et à le transformer. Il faut donc que l'éditeur du choix apprenne au lecteur comment il doit lire ces poèmes » (14).

De fait, au fur et à mesure qu'en Allemagne la situation politique se dégrade, puis, pendant les années d'exil, la poésie de Brecht est politique, elle participe au combat, d'autant plus que les possibilités de diffusion sont alors supérieures à celles qu'offraient le théâtre ou le livre.

Même dans les poèmes les plus personnels de ces années, ceux où s'exprime une certaine crise, la dimension sociale est conservée, ainsi dans « Paysage de l'exil » ou, encore plus nettement, dans « De tristes temps pour le lyrisme » :

Une rime dans mon poème
Me ferait l'impression presque d'une insolence.

En moi s'affrontent
L'exaltation à la vue du pommier en fleurs
Et l'horreur qui m'empoigne aux discours du peintre en bâtiment.

Mais seule l'horreur
Me pousse à écrire (15).

Or Brecht est conscient du prix dont il paie cette réduction des motivations et de l'horizon de sa poésie :

L'arbre rabougri dans la cour
Témoigne du mauvais terrain
Mais les passants le traitent d'avorton
A fort bon droit (15).

Et dans une note comparant *Sermons domestiques* et *Poèmes de Svendborg*, il invite « ceux qui poursuivent le même combat » à ne pas sous-estimer « ce qu'ont coûté les progrès de sa poésie » (16).

Reste qu'au même moment, les pièces connaissent un enrichissement sans pareil, que les poèmes doivent donc être lus en fonction de la séparation des genres et ne prétendant pas, « formes de leurs contenus », à l'universalité de l'expression et des modes d'expression, seule réalisée par l'œuvre prise dans son ensemble. Mais eux aussi ressortissent de l'intention fondamentale de Brecht : donner une image du monde qui amène le lecteur à agir sur le monde.

(12) *Essais sur Brecht*, Maspero éd., p. 107 sq.

(13) *Écrits sur la littérature et l'art*, t. 1, p. 63.

(14) *Über Lyrik*, Aufbau Verlag Berlin, 1964, p. 155.

(15) *Poèmes*, t. 5, p. 114.

(16) *Über Lyrik*, *op. cit.*, p. 94.

Quelques citations, afin de donner à ces brèves notes les marges dans lesquelles elles s'inscrivent :

- « *Je n'écris pas pour la racaille qui ne recherche que l'émotion.* »
- « *Ce qu'il faut c'est confectionner des documents.* »
- « *Et la poésie, justement, doit être, à n'en pas douter, quelque chose dont on puisse étudier immédiatement la valeur d'usage.* »
- « *Nous déduisons notre esthétique, comme notre morale, des exigences de notre combat.* »
- « *Camarades, il faut des commentaires.* »
- « *Considérer les phénomènes littéraires comme des événements et des événements sociaux* »...

Le coin des poètes à Westminster Abbey. Le mur du Kremlin avec ses petites cases et la révolution en marche. Les pérégrinations de Brecht à travers le monde et son combat, sans cesse, sur plusieurs fronts. La traduction de ses œuvres dans la plupart des langues connues. Son théâtre utilisé par les hommes de la bourgeoisie comme par les groupes révolutionnaires. La récupération. Par qui et pour quoi ? Aucune œuvre littéraire ne peut défendre *d'elle-même* sa place et sa fonction.

L'œuvre de Brecht nous interroge et les questions qu'elle nous pose sont en situation. Après le Jdanovisme, après le réalisme socialiste, dans le droit fil d'un travail entrepris sans hâte.

Militante, la poésie de Brecht l'est comme l'ensemble de son œuvre. Elle ne relève pourtant pas de ce qu'il fut un temps convenu d'appeler la « poésie engagée ». Elle n'en a, à mon sens, aucun des « défauts » : elle n'est pas réductrice, ni messianique, ni apologétique, ni extatique, ni formelle. Son efficacité n'est pas suspendue à l'immédiat du slogan. Sûre de ses arrières, la théorie marxiste, la tradition populaire, elle joue des « images culturelles » comme des « mirages psychologiques » et des situations de classe qui en partie les commandent pour pointer le lieu où le lecteur apprend à lire. Où il peut apprendre à lire si, en dernière instance, sa position de classe l'y pousse et si son désir est là. La poésie de Brecht est structurée, pièce par pièce, comme un poème. Avec son appareil et ses règles. Le projet initial, noté par les termes « valeur d'usage », marque les textes. Mais c'est, en même temps, des textes, de leur mode de fonctionnement, à partir d'une pratique de l'écriture que le projet se développe.

Pratique d'une poésie et réflexion théorique. La publication des trois volumes d'« Écrits sur la littérature et l'art » (L'Arche, Collection Travaux) met à notre disposition une série de textes par lesquels s'éclair-

rent les grandes orientations du travail de Brecht. Cet ensemble n'a certes pas l'organisation interne et la cohérence des « *Ecrits sur le théâtre* », il montre cependant que Brecht n'a jamais cessé de mettre en place son travail, de l'affermir par une réflexion souvent formidable d'acuité. Il montre aussi à quel point Brecht a toujours lié les divers aspects de son travail à l'actualité, aux discussions en cours, à la pratique sociale, à quel point il les a soumis à cette vérification par la pratique dont il savait au moins autant que les plus « éclairés » de ses contemporains les problèmes qu'elle soulève. Avec la politique au corps. Plus lourde et plus lestée d'être vécue au jour le jour, dans ses avatars les plus violents.

Cette *poésie de circonstances*, cette réflexion à vif, on voit bien comment ils auraient pu faire leurs preuves dans les batailles de ces dernières années, en France. Comment on aurait pu les mettre à la tâche de démonstrations dites indispensables. Il faut reconnaître que cela ne s'est pas produit aussi massivement qu'on aurait pu le croire possible.

Bricolage et Idéologie

Soit la phrase : La poésie de Brecht et la réflexion qu'il a menée de pair sur la fonction sociale de la poésie et le rôle du poète n'ont pas eu en France l'impact attendu ; c'est un problème *idéologique* : l'idéologie dominante n'avait pas à tenter l'intégration d'un travail qui paraissait sans danger pour elle, par ailleurs pour la classe ouvrière, son Parti et ses intellectuels, ceux du moins qui se trouvaient investis d'un pouvoir d'intervention publique et responsable, la poésie de Brecht et sa réflexion sur ce terrain posaient des problèmes dont l'abord présentait des difficultés, voire des inconvénients politiques, sans commune mesure avec l'importance, semblait-il, du secteur intéressé.

Soit cette phrase et le fonctionnement du terme « idéologie ». Essayer de lui donner un sens précis. Car la formule se répand, c'est un véritable règlement de comptes avec de lourds arriérés, « l'idéologie » est l'intermédiaire idéal, le mot collaborateur des exécutions les plus sommaires. Avec l'historicisme et la soustraction permanente du jeu des contradictions et des spécificités, nous volions au plus bas, voici qu'on nous projette au sixième ciel, dans l'enfer parallèle au paradis théorique. Et l'analyse idéologique tend à se substituer, preuve supplémentaire de sa fonction, à l'analyse historique. L'histoire est évacuée vers des territoires sans danger, lieux dits des spécialistes. Ce processus de déshistoricisation me paraît symptomatique d'une tendance à conduire l'effort théorique à l'écart des manifestations sans lesquelles il n'aurait pas d'objet. Mieux encore « l'idéologisation » de pans compacts des phénomènes littéraires délivre des problèmes complexes, et relativement autonomes du secteur envisagé. Elle est le pendant de la « théorie », celui sans lequel il n'y aurait pas de « coupure » possible dans le domaine littéraire. Déchâssé de ce par quoi il est investi et qu'il investit, le texte peut alors accoucher de son être unique au monde.

D'évidence la réflexion de Brecht s'emploie à politiser au maximum les débats : dans la singularité du champ de travail qui situe le sien. Aux questions soulevées par la demande sociale, Brecht tente de répondre

par une écriture politisée et, au même niveau, politisable. Les réponses, encore fragmentaires et parfois contradictoires, de Brecht (j'y reviendrai) ne pouvaient sans doute pas être lues à l'époque où nous avons commencé à les recevoir. Dans le faisceau des conditions de « non-lecture », il me paraît nécessaire de mettre en avant plusieurs points.

— La poésie de Brecht et la réflexion qui tient le même pas serrent une histoire et une période historique, un contexte culturel, une problématique littéraire très différents du nôtre. Ce fait, que désignent toutes théories de la traduction, prend une ampleur difficile à cerner lorsqu'il touche non seulement à une œuvre mais aussi à une réflexion théorique.

— La poésie de Brecht est encore peu traduite au moment où sa lecture aurait pu être prise en compte et organisée (années 1950-60). La lecture des poèmes de Brecht ne pouvait être prise en compte et organisée par qui de droit dans les années 50-60. Elle répondait beaucoup moins bien que d'autres à la demande. La poésie politique est soumise en France à la tradition d'un lyrisme de bon aloi, celui qui retrempe l'exaltation et conserve une apparence de mouvement savant.

— Le didactisme ambigu de Brecht fixe les poèmes. Le théâtre semble pouvoir échapper, rendre possible toutes les interprétations.

— La poésie de Brecht paraît donner peu de prise aux formes modernes de la critique (qui trouvent dans le théâtre leur jouissance). Seuls le marxisme et ses développements y trouvent à dire, pourraient y trouver à dire. Dans ce domaine tout commence.

— Brecht ne se situe pas directement dans une problématique littéraire. C'est même en ce point qu'il note l'écart entre sa génération et la précédente. Les élaborations théoriques, lues par nous aujourd'hui comme théoriques, qu'il propose à lui-même ou à ses amis, partent toujours d'un phénomène ou d'une réflexion politiques. Fondamentalement Brecht veut trouver dans le langage un instrument, l'outil approprié qu'appellent ses interprétations et la documentarisation de l'écriture. En cela, comment pouvaient les uns et les autres se débrouiller ? Toute sa réflexion et l'ensemble de sa pratique de l'écriture porteront sur la transformation du langage en moyen et c'est curieusement (?) par cette recherche de l'instrumentalisme le plus dénué de fioritures que Brecht échappe à l'instrumentalisme traditionnel. Sommé d'avoir à exprimer, le langage, comme on sait, reste de bois et toutes précautions prises contre un retour de la littérature ne sert qu'à gonfler la redondance littéraire. Brecht, mais cela n'apparaît pas dans les textes de réflexion, plie en quelque sorte politiquement les lois du langage et réactive par là les procédés. C'est ainsi qu'il échappe au piège de la poésie « engagée » comme à la stricte exploitation pédagogique (malgré la présence, réelle dans son œuvre comme dans ses textes de réflexion, de l'illusion pédagogique). On le voit bien : la notion de « vraisemblable » n'existe pas pour Brecht.

— Chaque poème de Brecht est historiquement situé : il va même jusqu'à constituer un « Manuel de guerre » dont les poèmes sont inséparables des photos qui ont présidé à leurs réalisations. Poésie-document, poésie de circonstances, poésie de Parti, les poèmes de Brecht s'opposent au discrédit que l'on veut faire peser sur la liaison poésie/politique.

Il met clairement l'accent, à plusieurs reprises, sur le caractère matérialiste du travail qu'il prône. Ses textes de réflexion demeurent pourtant imbibés de notions dont la critique n'est plus à faire : « *L'atmosphère qui doit contaminer le lecteur* », l'émotion, le sentiment, et même le rapport de l'écriture à la science, l'expression, la représentation, la persistance d'une problématique « forme et contenu » (« *La très salutaire campagne contre le formalisme a rendu possible dans l'art l'évolution féconde des formes, en démontrant que l'évolution du contenu social en était une condition absolument décisive. Faute de se subordonner à ce développement du contenu, faute de recevoir de lui ses directives, toute innovation formelle demeure parfaitement stérile* », *Écrits sur la littérature et l'art*, vol. 3, p. 29).

Il porte, en même temps, sa critique du formalisme d'une façon telle qu'elle se retourne également contre les anti-formalistes de tendance jdanovienne. Dans le climat actuel où le théoricisme côtoie, bien entendu, le pragmatisme le plus exigü, les poèmes de Brecht sont le lieu d'interprétations différentes qui toutes renvoient à la crise de la société capitaliste européenne. En R. F. A., ils fonctionnent comme support d'une poésie de la transparence, « engagée », avec un peu de cette innocence que Brecht a pourchassée sa vie durant. L'insuffisance d'une telle conception devenue évidente en France et la situation étant différente sur le plan politique, avec un rapport de forces autre, chacun tire de son côté la couverture brechtienne.

Sans une étude menée à partir des principes fondamentaux du marxisme, l'ensemble des données que je viens rapidement d'indiquer, après et avec d'autres, relève de cette analyse « idéologique » qui place le bricolage, aussi prestigieux soit-il, au niveau du concept.

La récupération

La résistance à l'œuvre de Brecht, comme la résistance de cette œuvre aux adaptations hétéroclites, aiguissent les tentatives de « récupération ». Ce terme, dont on sait le succès depuis le Mai 68, recouvre une réalité en fin de compte repérée depuis longtemps : la lutte qui se déroule autour de tel ou tel événement, telle ou telle situation, tel ou tel concept et dont l'issue dépend du rapport des forces. Ce qui est relativement nouveau, c'est de vouloir se prémunir contre l'infiltration des annexions (ce fut longtemps le terme que récupération est venu remplacer) en prétendant bâtir des actions sans retournement possible, des actes limites, irrécupérables, ou des théories qui s'excluraient de l'idéologie.

On comprend que la « coupure », dans ce domaine, offre des facilités. Par malheur pour ses exégètes (la lecture hâtive des travaux de Louis Althusser ne peut tout expliquer : ils y ont mis du leur...), la « coupure » elle-même peut être « récupérée » dans certaines conditions. Seule « l'analyse concrète de la situation concrète » et la lutte qui l'accompagne et s'en réclame peut permettre d'échapper à la « récupération ». Pas de « non-récupération » en soi : l'insertion dans un combat concret.

Un exemple : Brecht parce qu'il met en avant la notion d'utile se retrouve dans les rangs, là aussi, des partisans de l'« utilitarisme de

classe ». Voyons ce qui distingue l'attitude de Brecht de celle des partisans en question. Un exemple : à propos de l'homme de théâtre et théoricien soviétique Stanislavski. Pour les partisans de « l'utilitarisme de classe », dont la base de réflexion est un article de « Pékin-informations », le « système Stanislavski » a servi « pour restaurer le capitalisme ». Dans ce « système », pour eux, c'est le « moi » qui est l'essence et quel moi ? pas d'analyse de classe de ce moi... Deux idéologies sont sous-jacentes : celle qui considère la nature humaine comme éternelle et celle issue de la théorie freudienne de l'inconscient, éminemment « bourgeoise ». De plus, la problématique stanislavskienne est une problématique de l'individuel, pas du typique... A la question posée comme fondamentale « Qui a l'initiative sur la scène ? » les partisans répondent : chez Stanislavski, c'est la Bourgeoisie, les contre-révolutionnaires, les « obscurantistes »...

Pour Brecht, rien n'opère de cette façon. Il ne manque pas de mettre en question divers aspects du travail de Stanislavski. Il n'évite pas non plus d'en souligner les points positifs. Je renvoie à « Ce qu'on peut apprendre entre autres choses du théâtre de Stanislavski » dans les « Ecrits sur le théâtre ».

J'examinerai dans une deuxième partie comment il me semble qu'il est aujourd'hui possible de répondre à la question suivante :

l'avant-garde peut-elle aujourd'hui, en France, lire les poèmes de Brecht et ses textes de réflexion ?

(à suivre.)

Abonnez-vous !
(bulletin d'abonnement en fin de numéro)

« En moi s'opposent
l'enthousiasme devant un pommier en fleurs
et la colère devant les discours du barbouilleur. »

A ces vers de 1928 on peut relier ceux que chacun porte au coin de la mémoire :

« Que sont ces temps où
une conversation sur des arbres est presque un crime
parce qu'elle renferme un grand silence sur tant d'autres crimes. »

Or, tout au long de l'œuvre de Brecht, il y a des pommiers en fleurs. Des arbres. Tout comme il y a des nuages. Du printemps. De la neige. Des cerises et des gens qui s'aiment. Du temps de sa jeunesse sauvage, mais aussi dans les années les plus dures de la lutte contre le fascisme, de l'exil. Et ce n'est pas alors « une réfutation de cet aveu » (Widerlegung), comme l'affirme K. Schuhmann qui poursuit : « le paysage finlandais capture le poète qui écrit alors des strophes d'un merveilleux (wundervoll) lyrisme de la nature » (Naturlyrik). Il s'agit de bien autre chose que d'une contradiction, une capture à la manière des contes, de ce poète égaré parmi les prés et les bouleaux de l'exil.

On peut le voir, en suivant à travers poèmes et pièces de Brecht, l'un de ces éléments « du lyrisme de la nature », un de ces crimes dans le grand crime du silence complice. L'arbre, précisément.



Comment apparaît-il sous la plume du jeune Brecht ? fuite ? idylle ? rêverie ? Il s'agit de bien autre chose. Dès les premiers vers, ceux de 1913. Voici quelques éléments de réponse.

Un bout de phrase, piqué dans la première version de Baal : « mon âme, c'est ce qui pousse les arbres à fleurir au printemps, alors qu'il gèle dehors. »

Replacé dans le bouillonnement du jeune Brecht-Baal, c'est la racine d'une volonté farouche, d'un fol espoir, ceux qui renversent les montagnes et font éclater l'églantine en pleine neige.

« L'arbre en feu », Brecht a une quinzaine d'années : l'arbre aux branches noires transies d'effroi, mordu par la danse sauvage et folle des flammes rouges, dressées, railleuses.

Violence du combat. Violence érotique du désir plus puissant que

la peur. Combat par les couleurs : le rouge et le noir ; par les sons qui à eux seuls expriment la montée voluptueuse des flammes : « schwelen schlagen in den schwarzen Himmeln... in schwüler Stille. » Même si ce poème est un cri érotique saisissant en termes de lutte un instant brûlant, il est, dès les premiers vers, arraché à l'emprise de la subjectivité, il est lancé sur la scène du monde, projeté sur un énorme écran : il est fait spectacle.

Brecht nous fait, dès le départ, spectateur : « wir sahen ». Puis une fois que nous sommes ainsi plantés devant cette scène, c'est l'arbre qui devient sujet. Tour à tour l'arbre et le feu. Le texte est au passé. Mode de la narration. Puis soudain, dans l'ultime combat :

« Il tend ses branches noires et roides
l'ardeur de pourpre jaillit le long de son tronc. »

Le texte passe au présent. Ce n'est plus le récit, c'est l'action : brusquement, beaucoup de verbes, de prépositions qui indiquent le mouvement. Le vers mime la montée et la morsure du feu.

Deux ou trois ans plus tard, « le chant de l'arbre aux vautours » : Violence du combat, Combat d'un viol, avec encore plus de déchirements et de blessures physiques, car à la place de la danse folle du feu, il y a les vautours. Lutte sanglante, lutte érotique, lutte à mort : « membre tremblant, ramassé, replié, saignant, gémissant ». Lutte entre l'arbre qui ce soir justement tendait ses mille rameaux car c'était une nuit de printemps, qui ce soir justement voulait commencer à fleurir, lutte entre l'arbre et les vautours, avec tous les verbes de l'aggression : « raufen, peitschen, stürzen, zerhauen, zerstückten, zerreißen, zerpfücken, zerhacken, zerzauen, von stählernen Schwingen wie Schwertern, mit ehernem Kreischen. » Et là aussi, spectacle. Par l'alternance du passé et du présent, parfois dans une même phrase, Brecht introduit plusieurs plans, le plan de ce qui est caché et raconté (le passé) et celui de ce qui se déroule, planté sur la scène. Plusieurs voix qui se détachent tour à tour du chœur.

Des arbres, des fleurs, une nuit de printemps... On est loin de l'idylle, de la fuite, des dédales d'une rêverie solitaire et d'un monologue narcissique. Le problème est lancé sur le ring. L'arbre est une expérience première, primaire, jetée dans l'arène.



Et si on fait un saut dans le temps, par-dessus les premières pièces, les premiers recueils, la prise de conscience politique : Quinze ans plus tard. Le fascisme. L'exil.

« Printemps 1938 » : L'histoire de la tempête de neige, de la guerre, du petit abricotier qui a froid. On nous raconte. C'est aujourd'hui, mais c'est au passé. Il y a cinq acteurs : une brusque tempête de neige, mon jeune fils, je, la guerre. Et le texte se termine avec nous : nous ? nous sommes concernés. La neige du printemps, le petit abricotier, les premières pousses sur les haies : en fait, il s'agit de bien autre chose que de l'« idylle », du charme des pays nordiques...

La structure du poème nous le montre : quatre vers pour le tableau de la nature ; quatre vers où tous les termes sont exactement, mot pour

mot, transportés dans la menace de la guerre. On pourrait dresser un tableau des concordances :

la tempête de neige s'abat sur l'île	la guerre s'abat sur le continent, l'île
la neige entre les premières pousses des haies	la destruction de mon peuple
le mur de la maison	ma famille
le petit abricotier	moi
mon enfant me montre	je montre du doigt

et, au bout du poème, un petit arbre qui peut mourir de froid. La structure du poème nous a donné le code des deux derniers vers, le code du petit arbre qui a froid. Pourquoi passer par l'abricotier ? Habiller le langage pour qu'il puisse franchir la frontière, déguisé en fleur de printemps, illustration des conseils rédigés en ces mêmes années, « cinq difficultés pour écrire la vérité ». Mais aussi, trouver les mots qui « évoquent » des « atmosphères », pour qu'en lisant ces poèmes on soit pris par une autre atmosphère, une autre « humeur »... et d'apprendre ainsi à laisser vibrer sa sensibilité, ou saisir le monde AUSSI par sa sensibilité « on devient un homme meilleur, un homme plus capable de jouir, un homme qui ressent avec plus de finesse et cela finira bien par se manifester, d'une manière ou d'une autre. » (le lyrisme comme expression. 1927.)

Quatre ans plus tard, accompagné d'une petite note de travail : « De l'art d'arroser le jardin ».

Ici encore, langue de théâtre. Non plus la narration de la scène, mais le dialogue. Adressé à toi, spectateur-lecteur.

Dans la note de travail, Brecht écrit : « curieux comme la prise de conscience politique influence tous ces faits et gestes quotidiens. » Là est la clé du code. Cette métamorphose du jardin : d'une part « le jardin, la verdure, les arbres, le buisson, les fleurs, la mauvaise herbe, le gazon, le sol » ; à côté, les adjectifs : « assoiffé, rabougri, fatigué, brûlé, nu ». D'autre part les verbes qui, eux, quittent le jardin. Ils sont du registre de l'action, de la politique : « encourager, oublier, ne pas laisser échapper, rafraîchir ». La structure implique elle aussi la rupture, les deux registres, le passage de l'un à l'autre : « und » qui indique l'enchaînement, « auch » qui souligne la contradiction, « nur » : le geste résolu.

. Dès lors la nature, ici aussi, est décodée.

Parallèlement à ce langage codé, à la nature-code, une dénonciation de la nature — idylle, nature-fuite. Par exemple l'émerveillement rêveur, l'extase du propriétaire : Le vieux Dogsborough devant ses peupliers, myope d'émotion, quelques instants avant l'arrivée d'Arturo Ui, regardant par la fenêtre :

« Ce furent les peupliers qui dans cette propriété
m'attirèrent. Et la vue sur le lac...
... les sapins
ont belle allure, surtout les cîmes.
Ce vert gris, poussiéreux. Et les troncs
de la couleur du cuir de veau que l'on utilisait autrefois
quand on tirait au tonneau. Mais ce qui m'a décidé
ce fut les peupliers. Oui ce fut les peupliers... »

Ou Ismène qui n'a pas la force de suivre Antigone. Retenant à deux mains la corde de sa vie.

« Car celui qui reste
même au milieu de ses cris il entend
au-dessus de sa tête le vol des oiseaux, et revoit
à travers le voile de ses larmes les vieux
ornes familiers et les toits. »

Pour dire les arbres, deux langages : deux attitudes.

*
**

Quelques années plus tard, une autre étape, un autre contexte, une autre lutte, une autre langue.

A côté de Bobrowski, Huchel, Arendt, continuée par la jeune génération des poètes de la R. D. A., en particulier S. Kirsch et W. Kirsten, la recherche de l'homme dans la nature, la trace de l'homme dans la nature. Le bruit de l'homme, introduit dans la musique du poème « Haute ».

Le refus de la nature-privilege. La nature belle pour trop peu de gens, avec ses fleurs et ses reflets de luxe où le poète est isolé comme un lépreux parce que trop peu partagent le calme de sa retraite, trop peu ont été initiés au beau, au calme, aux fleurs et aux reflets de luxe. Et c'est le poème construit en miroir brisé : « mauvais matin ».

Au milieu du poème, un éclat « Warum ? ». Dans un premier temps, la nature souillée, empestée, métamorphosée comme par un maléfice. Puis le tribunal. Moi, traqué par « les doigts cassés, usés par le travail ».

Dans ces années tout un travail sur la langue, sur « l' » « expression » de la nature, une ascèse. Un exemple : « Des temps peu commodes ». Construit comme un mime de dessin animé : le rythme de la progression du personnage, la place des verbes, le rôle de plus de plus important des adverbes et des auxiliaires. Construit comme une mise au point dans un projecteur ou un microscope : les noms et les verbes cernent de plus en plus près l' « objet » qui devient un gros plan. Là encore, autour du vers central « de mon enfance à Augsburg », comme autour d'un miroir, renversement symétrique du poème, les mots se refondent, métamorphosés par une prise de conscience :

« Je me souviens soudain je pèse pendant quelques minutes
quelque chose de rouge et de noirles baies noires et les ramilles
reconnaître voir

*
**

A travers quelques poèmes on a vu l'arbre, le lyrisme-nature passer dans une langue de théâtre et devenir expression, instrument de lutte. Quelques exemples nous montrent ce qu'il est dans le théâtre où on le trouve « mis en fonction ». Il ne s'agit plus cette fois des descriptions ou évocations idylle-fuite d'Ismène ou de Dogsborough. Une petite scène de la Bonne Ame de Se Tchouan. Shen Te, son petit enfant à venir, un

cerisier. Seule, Shen Te parle. Scène de mine autour de l'arbre. En trois temps :

- présentation : l'enfant fait connaissance de l'arbre
- on pourrait voler des cerises au cerisier
- on les vole
- chant de victoire de la ruse

Shen Te trouve des mots pour apprendre à son petit la ruse. Tout comme la mère voulait apprendre à lire avec des mots qui lui seraient vite utiles, l'enfant découvre la vie avec des mots qui parlent mieux à son imagination (les cerises rouges), sa sensibilité. Ici à nouveau, le cerisier, l'arbre appartiennent à un langage dans le langage. A la fois didactique et beau. Et ce « beau » a sa fonction en tant que tel.

On retrouve cette même fonction du langage « lyrique » dans les chants de Gruscha pour le petit qu'elle emporte sur son dos. Langage fait de mots-signes, presque des idéogrammes : la neige, le pain, le lait, le vent, le petit arbre, la passerelle au-dessus de l'abîme. Gruscha parle à son enfant avec des petites histoires, des contes qui, dans leur mélodie, prennent la forme de comptine :

« Le petit de la panthère
donnera l'avoine aux petits chevaux
et le petit de la vipère
portera du lait aux mères »

Lyrisme narratif, lyrisme épique.

Tout comme Shen Te, elle explique le monde en lisant dans un livre d'images : « faut pas avoir peur du vent Michel, lui aussi c'est un pauvre diable. Tout son travail à lui, c'est de pousser les nuages et le plus souvent, c'est encore lui qui a le plus froid. »

« Et la neige, Michel, elle n'est pas la plus méchante. Tout son travail c'est de recouvrir les petits sapins pour que l'hiver n'aille pas les tuer. »

« l'abîme est profond, mon fils
et fragile la passerelle. »

Exprimée sur le mode du dialogue, cette langue lyrique est, par définition, ici, langue de théâtre, parole de théâtre. Parfois Brecht, à l'intérieur d'un même chant de Gruscha introduit une seconde voix, un chœur tout bas. Gruscha change de voix, dit au public, comme pour elle-même, ce qui ne se voit pas, ne se joue pas, la vérité au fond des décisions :

« Et le lait coûtait si cher
que je me suis attaché
(je ne voudrais plus être sans toi)
...
je te lave et je te baptise
à l'eau du glacier
(faut que tu y résistes)

La vérité est concrète

Cette inscription au mur d'une écurie aménagée en cabinet de travail, dans une ferme, au Danemark, en 1939 : Brecht s'est réfugié là. On le voyait souvent, ciseaux et colle en mains, raconte Ruth Berlau, se livrer à une curieuse besogne : il découpait et collait des photos de guerre sous lesquelles il écrivait des quatrains. Au document irréfutable adjoignant le commentaire, il composait ainsi une sorte de journal, lecture de la réalité, ce Manuel de guerre du combattant critique, attentif, sûr de l'issue.

Attentif ? Cette attention se fait tendresse, se fait pitié, même pour son peuple asservi, criminel, finalement vaincu. Sous la photo de soldats allemands défaits à l'Est, maternelle est la parole de Brecht :

« Voyez nos fils abasourdis et tout souillés de sang
Qu'on tire de leurs tanks bloqués par le froid :
Ah ! le loup a beau être loup, a beau montrer les dents,
Il lui faut un terrier ! Réchauffez-les, car ils ont froid. »

Critique, cette parole l'est qui dit et qui apprend à dire, en tout et pour tous, l'inhumanité. La justesse de ce Manuel, la profondeur, la force, à quoi tiennent-elles ? Ces images humaines, Brecht ne les encadre pas, ne les accroche pas sous les plafonds de l'Histoire, mais les maintient dans ce qui les a produites, dans ce qui les traverse et fait de chacune un enjeu : notre société, notre monde — et cette guerre ici qui nous est montrée a nom : guerre de classes.

Voici, échelonnés au long du numéro, quatre extraits de ce livre exemplaire.

M. R.

**

Puisqu'un homme peut aussi devenir meilleur en découvrant la beauté « d'un champ de tulipes, d'un jour de pluie »... On trouve beaucoup de champs de tulipes, beaucoup de jours de pluie dans les poèmes, le théâtre de Brecht. Chaque fois repris à neuf dans un langage chaque fois repensé suivant les circonstances et les impératifs de la lutte.

A partir de Brecht : entretien avec Volker Braun

Qu'en est-il de l'influence de Brecht en Allemagne ? Quelques questions à V. Braun, jeune poète et dramaturge de la R.D.A., dont un choix de poèmes vient de paraître chez P. J. Oswald.

Alain Lance. — Dans la réponse que tu donnes à l'enquête de Woprossy Literary (1), tu situes l'art dramatique comme le genre le plus important dans la littérature est-allemande. Paris s'apprête à recevoir le Berliner Ensemble mais ici on constate que le théâtre présente bien d'autres visages. Je m'adresse d'abord au dramaturge : comment utiliser, ici et maintenant, la révolution brechtienne ?

Volker Braun. — L'un des axes forts du théâtre de Brecht consiste à mettre à jour les implications sociales, à provoquer une prise de conscience du spectateur : il y a deux classes, il y a Puntila et il y a Matti. Cet aspect pédagogique de l'art dramatique n'est plus chez nous la question essentielle. Les hommes ont pris conscience de leur situation, la question des classes s'éclaire au travers d'une pratique vieille déjà de plusieurs années. Il ne s'agit donc pas tant d'amener les gens à la conscience de leur situation que de leur montrer comment ils peuvent se comporter dans les nouvelles conditions de la vie sociale, comment ils en résolvent, dans la pratique, les problèmes. Le héros est maintenant le sujet d'un processus social, non plus l'homme pauvre et exploité mais l'individu riche de possibilités, c'est lui qui est la fin et le moyen de la représentation. Nous assistons ici à l'accomplissement d'un pas gigantesque : le travail n'est plus représenté comme lieu d'esclavage mais comme celui où est produite la richesse dont va jouir l'individu.

A. L. — Des personnages plus complexes apparaissent donc sur la scène, aux prises avec leur société, une société dont ils devraient pourtant maîtriser les lois. Ceci a des conséquences sur les techniques dramatiques ?

V. B. — Ce qui est remarquable, c'est que d'une part Brecht a mis à notre disposition tout un réservoir de moyens, de techniques scéniques utilisables qui représentent encore une fabuleuse avant-garde,

(1) Reproduite dans *Neue Deutsche Literatur*, Janvier 71.

mais que d'autre part toutes ses pièces vivent de contradictions antagonistes, de la représentation de conflits inhérents à une société de classes. Du point de vue de la fable, je crois que nous ne pouvons guère emprunter à Brecht, en raison des conditions radicalement nouvelles que nous connaissons, (conflits non antagonistes). Ce qui entraîne la nécessité d'élaborer une nouvelle dramaturgie pour chaque pièce nouvelle. Il n'existe aucune règle à laquelle on puisse ou l'on doive se tenir, comme par exemple au temps de Shakespeare, où il n'était pas question de discuter les techniques et conventions en vigueur. Les auteurs utilisaient alors des structures établies, alors que chez nous, et pour les années à venir, chaque pièce est une expérience. Il est d'ailleurs possible que des formes caractéristiques naissent dans la période qui s'annonce.

A. L. — Dans ces conditions, le théâtre ne pourrait-il pas se présenter comme une utopie productive, esquisse de nouvelles conditions, potentialités de la société socialiste mais qui ne sont pas encore dans la conscience d'un très grand nombre ?

V. B. — L'art a toujours été précurseur, tout en affrontant la société. Mais il exerçait une critique de l'extérieur, car tous les processus sociaux se produisaient spontanément, n'étaient pas maîtrisés. Maintenant l'art est une activité qui n'est plus tournée contre la société mais qui se situe consciemment dans le mouvement de celle-ci, et je crois que sa place sera de plus en plus importante. Le risque existe bien sûr que, dans la mesure où l'art ne s'oppose plus à la société, il devienne une sorte de luxe, la ciboulette qu'on ajoute à la salade... témoignage en faveur de l'état de choses existant, perdant sa fonction de résistance. Pourtant si l'art prend son rôle au sérieux — et cela ne dépend pas que de lui mais de tout l'appareil social, dans quelle mesure on l'encourage et le tolère — alors son importance peut devenir considérable. Un metteur en scène comme Wekwerth considère la scène comme le lieu d'expérimentation de certaines attitudes ou entreprises qui, appliquées dès maintenant dans la pratique, ne seraient pas exemptes de risques.

A. L. — Une simulation, en quelque sorte. C'est ce que tu as tenté de faire dans ta pièce « Die Kipper » ?

V. B. — Oui, je montre les diverses possibilités qui s'offrent au héros, Paul Bauch, face à cette situation contre laquelle il se dresse. L'idéal serait bien sûr, mais nous n'en sommes pas encore là, que le spectateur s'intègre au jeu et prenne part...

A. L. — Abordons maintenant les problèmes de la poésie. Récemment, tu affirmais que c'était ici le genre le plus ambigu, où l'on

trouve aussi bien laisser-aller et tension extrême, où la déclamation côtoie l'intimisme. J'ajouterais : un certain goût de la célébration qui ne semble pas correspondre exactement au souci critique de Brecht.

V. B. — Il s'est livré à un lavage de la langue en vue d'élucider une situation. Il s'agissait d'un travail préliminaire d'une très grande importance afin d'en finir avec cet emballage bourgeois, les platras, les dorures, le ronron : « la pensée allait à la dérive ; si l'on voulait penser, il fallait d'abord s'arracher à un état d'esprit qui nivelait, estompait, intégrait toutes choses » (2). Eclairer la situation dans laquelle on vit sera toujours une fonction essentielle de la poésie. Seulement, s'ils'agit de traiter de la même façon qu'à l'époque de Brecht la question des classes, on aboutit à une poésie abstraite, préfabriquée, inutile, qui rase les gens. Celui à qui l'on s'adresse n'est plus tellement l'homme d'une certaine classe mais l'individu dont il s'agit d'éveiller toutes les possibilités. Nous avons, il est vrai, une curieuse tendance à célébrer. Au fond, la poésie de Brecht, elle aussi, faisait « l'éloge » : de la résistance, de la lutte des classes ! C'est finalement une fonction tout à fait naturelle de la poésie que de célébrer l'activité humaine, dans la mesure où l'homme se dépasse en elle ; en pénétrant le champ poétique, il va au-delà de ses possibilités antérieures. Avec la poésie, l'homme grandit et prend conscience de sa spécificité. Certes un élément ne doit jamais faire défaut : celui de l'activation. Une autre question est de retrouver dans la poésie ce triple aspect que réclame Hegel : *Abbild* — *Vorbild* — *Gebilde* (reproduction — modèle — forme originale), nécessaire pour que le poème en soit effectivement un. Souvent l'un des termes manque. Pour répondre à cette définition, le poème a besoin d'une certaine structure et, à première vue, on remarque donc la différence entre ce qu'il est convenu d'appeler la « grande poésie » (Hoelderlin) et celle de Brecht, par exemple. On a l'impression que si ce dernier est plus facile à recevoir et plus utile aussi, quelque chose manque : cette organisation complexe et riche qui apparaît à une lecture plus attentive.

Et les « classiques » ont parfois obtenu cette étonnante structure qui s'avère être le fonctionnement des contradictions, d'où naît le mouvement du poème. Sans doute, l'incroyable urgence des tâches historiques auxquelles Brecht s'est trouvé confronté ne l'a pas tellement conduit à creuser de tels problèmes. Mais nous, face à des luttes d'une nature plus complexe, nous pouvons en somme exiger de l'art une spécificité plus grande, une plus grande conscience de ses possibilités. Ceci dit, des genres comme l'épigramme ont encore leur fonction, dans la mesure où le talent est là.

(2) *Ecrits sur la littérature et sur l'art*. 3 (L'Arche) p. 30. Traduction de Bernard Lortholary.

A. L. — *Entre une poésie qui se réclame du matérialisme dialectique et le pouvoir socialiste peuvent aussi surgir des contradictions. Sans vouloir recourir aux essences éternelles (l'incompréhension entre le politique et le créateur...), comment peut-on apprécier les difficultés surgies en ce domaine ? L'art, producteur et porteur d'idéologie, n'est-il pas amené aussi à résister à cette idéologie ?*

V. B. — Formulation des intérêts de ceux qui construisent le socialisme, notre idéologie n'a rien à quoi je puisse m'opposer. Mais elle n'est pas donnée une fois pour toutes : c'est un processus, et l'une des fonctions de l'art consiste à amener une prise de conscience des intérêts, à les modifier, et en cela le rapport entre l'art et l'idéologie est un rapport productif, combatif. Car il y a toujours des moments dans la société où les idéologies ont tendance à s'immobiliser, s'institutionnaliser : la société se crée un certain nombre d'appareils qui ont tendance à fonctionner pour eux-mêmes. Brecht dit quelque part que l'art a sa fin en lui-même. C'est une magnifique formule, bien provocante, précisément de la part de quelqu'un comme Brecht ! Il fait allusion aux possibilités spécifiques de l'art : s'adresser à l'homme total pour qu'il se surpasse, grâce, justement, à cette fonction activante de la poésie. Mais cette formule est complétée par la précision suivante : l'art doit servir ses véritables intérêts. Il trouve sa justification dans les gens auxquels il s'adresse, donc si l'art a sa propre fin en soi, c'est parce qu'il est une activité humaine et que c'est là que réside sa finalité.

A. L. — « *Les poèmes ne sont pas des biens de consommation mais des moyens de production à l'aide desquels le lecteur peut arriver à produire la vérité.* » Cette définition donnée par Hans Magnus Enzensberger (*Mein Gedicht ist mein Messer*, p. 146) est assez proche des conceptions brechtiennes. Tu as eu l'occasion de rencontrer des poètes de la République fédérale ; comment peut-on comparer la réception de Brecht dans les deux Etats allemands ?

V. B. — La réception de Brecht après 1945 a été naturellement plus importante chez nous. C'était vraiment l'homme qu'il fallait pour les gens d'alors. Il est possible que dans certains milieux, par exemple parmi les gens de la F.D.J. (1) quelqu'un comme Max Zimmering ait eu plus d'influence, dans la mesure où il abordait les choses d'une façon plus immédiate. Mais l'impact de Brecht augmentait d'année en année : dans les séminaires d'étudiants ou à l'université ouvrière et paysanne, Brecht était vraiment l'auteur qui faisait autorité : des textes comme *le chant de l'ennemi de classe* étaient empreints d'une telle vigueur, les choses les plus dépouillées étaient d'une telle richesse pour ces gens-là que rarement auteur eut autant l'oreille du public

(1) Jeunesse Allemande Libre.

auquel il souhaitait s'adresser. En Allemagne fédérale, la poésie de Brecht n'a trouvé qu'une audience limitée pendant de longues années. Les choses sont en train de changer : on assiste à une grande offensive de la poésie politique mettant même en cause Enzensberger — qui est pour moi le poète allemand le plus important des dernières années, et celui qui a le plus appris de Brecht — mettant donc en cause le caractère « esthétique » de sa poésie, avec une assurance quelque peu puérile mais pourtant honnête. Il se développe ainsi une poésie politique qui se veut de l'agit-prop. Beaucoup de ces productions ne resteront pas mais elles ont une fonction véritable et présentent en plus un intérêt pour nous, dans la mesure où la poésie politique a été quelque peu négligée ici depuis quelques années. C'est un phénomène très intéressant : je pense notamment aux *Strassentexte* de Peter Schütt ou aux poèmes de Volker von Törne. Tout cela répond à un besoin et au fond peu importe de savoir si c'est de la poésie ou si ce n'en est pas. On ne peut donner de réponse à l'avance : Brecht lui aussi a entrepris une série d'expériences qui auraient pu aussi bien ne pas aboutir. Mais c'était un talent et un penseur d'une envergure telle que sa production, pour une très bonne part, appartient à la littérature mondiale.

Chez nous la réception de Brecht s'est en quelque sorte affinée et diversifiée. Cependant, on retrouve toujours des caractéristiques fondamentales communes : utilisation lucide du langage et attitude matérialiste, que ce soit chez Günter Kunert ou Karl Mickel.

A. L. — *Avec Kriegs-Erklärung (1), ensemble de quatrains sur des photos de la guerre au Vietnam, tu as publié un livre qui est dans la lignée du Kriegsfibel de Brecht ?*

V. B. — Si Brecht n'a pas à proprement parler découvert ce genre, il a été le premier à réaliser, avec ce manuel de guerre allemand, un cycle d'une telle force, tant par la concision de l'expression que par la justesse politique. En ce qui concerne mon petit livre, cela s'est fait un peu par hasard, le *Berliner Ensemble* m'avait demandé d'écrire quelques textes pour accompagner des photos projetées, à l'occasion d'une matinée de solidarité avec le Vietnam. Par la suite, j'ai complété l'ensemble avec d'autres quatrains à la demande du Conseil allemand de la Paix.

A. L. — *Dans une longue étude consacrée à la poésie de la R.D.A., un critique (2) insiste sur une remarque de Brecht selon laquelle la poésie allemande, après la belle unité riche en contradictions qui*

(1) Le titre joue sur les deux sens du mot *Erklärung* : *déclaration* de guerre et *explication* de la guerre.

(2) Michael Franz, *Weimarer Beiträge*, 1969.

caractérise la poésie de Goethe, se scinde en deux courants, le profane (Heine) et le religieux (Hoelderlin). Franz privilégie nettement la ligne profane. Que penses-tu de cette façon de considérer les choses ?

V. B. — Etant donné que dans une société socialiste aucun des processus de la vie sociale ne doit être abandonné à je ne sais quelle évolution spontanée, la littérature n'échappe pas à cette règle. Et même si l'on a parfois l'impression que certains voudraient tenir tout en laisse... Cela est normal, dans une société qui se veut scientifique, et il n'y a rien à redire en principe à cette volonté d' « organiser la production ». Mais c'est toujours une tâche très délicate que de vouloir diriger la poésie car si l'on trouve dans le passé des courants divers correspondant à des intérêts de classe divers ou à des moments différents de la prise de conscience, il est bien difficile, risqué même, de vouloir généraliser certaines tendances et de vouloir en tirer des lignes directrices pour l'avenir. Heine ayant en somme profané la métaphysique poétique, il est certes important de relever le rôle du courant dit profane et populaire, car notre lyrisme a toujours eu trop tendance à se réfugier dans de splendides isolements et parce que le courant qui va de Heine à Brecht en passant par les poètes révolutionnaires du XIX^e siècle et les chants de lutte du mouvement ouvrier a été négligé ou déprécié par l'histoire littéraire bourgeoise. Par ailleurs, il me semble quand même dangereux de vouloir privilégier telle ou telle forme — par exemple la technique poétique d'un Weinert — pour en faire une sorte de référence.

Beaucoup plus pertinente me paraît la remarque de Brecht concernant *la belle unité riche en contradictions*, par exemple chez Goethe. Ce qui suppose la complexité des moyens poétiques et non le cantonnement unilatéral et appauvrissant dans une poésie d'agitation, du chant ou de l'épigramme. La poésie, organe des transformations et révélateur de ces transformations, doit présenter dans la structure même de sa notation la dialectique de ces processus. Sinon nous n'avons plus qu'une technique de reproduction tournée vers le passé ; la poésie alors tout au plus affirme mais n'opère plus.

*Peter Schütt a bien voulu nous communiquer l'information qui suit, concernant l'influence de Brecht sur la nouvelle poésie politique en R. F. A. Né en 1939, Peter Schütt a enseigné pendant deux ans à l'université après avoir soutenu une thèse de doctorat sur le drame baroque. Depuis 1966, il se consacre exclusivement à son activité littéraire et politique : il a d'importantes responsabilités dans le domaine culturel auprès du comité central du parti communiste allemand (D. K. P.). Il anime à Hambourg divers groupes de jeunes écrivains d'extrême-gauche et collabore à la revue *Kürbiskern*. Il a publié plusieurs recueils de poèmes, de nombreux articles et divers essais de critique littéraire.*

Dans les années cinquante, Brecht était, sinon juridiquement interdit, du moins officiellement proscrit en R. F. A. L'Etat, par la bouche même d'Adenauer et Brentano, lui déniait toute importance littéraire. A l'école et à l'université on s'efforçait toujours, mais en vain, de glorifier le poète conservateur et mélancolique qu'est Gottfried Benn en le citant en exemple à la jeunesse.

Cette tentative pour passer sous silence l'œuvre littéraire et politique de Brecht se solda par un échec total vers le début des années soixante. Lorsque les ministres des Länder administrés par la C. D. U. voulurent, après la construction du mur de Berlin le 13 août 1961, organiser le boycott de Brecht dans les écoles et les théâtres ouest-allemands, ils soulevèrent une tempête de protestations. Les critiques progressistes comme André Muller et Ernst Schuhmacher (1), des cercles marxistes de l'université, l'Union des Etudiants Socialistes (S. D. S.) ainsi que le Mouvement pour le Désarmement (Marches de Pâques) unirent leurs efforts pour faire connaître en R. F. A. les poèmes, le théâtre et les œuvres théoriques de Brecht. Le Groupe de travail Bertolt Brecht (*Arbeitskreis Bertolt Brecht*) organisait des discussions sur son œuvre, notamment parmi les étudiants, les acteurs et les gens de théâtre, tandis que le Groupe des artistes amateurs (*Arbeitskreis für Amateurkunst*) travaillait principalement en direction des syndicats, incitant les troupes non professionnelles, les auteurs de chansons et les écrivains ouvriers à assimiler l'expérience de Brecht.

Dans la poésie, l'influence de Benn et de son école diminue progressivement depuis le début des années soixante. Peter Rühmkorf, à qui l'on doit, dès 1956, des parodies de cantiques de Gottfried Benn, a analysé, en 1963, dans un essai remarqué, « la représentation poétique du monde chez l'Allemand de l'après-guerre » comme le reflet intériorisé d'une société de classes à caractère

(1) André Müller a écrit une documentation sur la campagne anti-Brecht en R. F. A. : *Kreuzzug gegen Brecht*, Aufbau Verlag (1962). Ernst Schuhmacher est l'un des meilleurs spécialistes de Brecht : *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*. Berlin, Rütten und Loening 1955.

autoritaire, et recommandait aux jeunes auteurs de se tourner enfin vers d'autres modèles.

Rassemblés en trois volumes parus à de brefs intervalles après 1960, les poèmes de Hans Magnus Enzensberger témoignent çà et là d'une assimilation assez profonde des structures brechtiennes, des modèles syntaxiques et d'une manière caractéristique d'appréhender la réalité. L'attitude de Brecht, son ton et la conception qu'il avait de la littérature eurent de plus en plus d'influence, notamment sur les jeunes auteurs.

Il suffit de comparer deux anthologies représentatives parues en l'espace de quatre ans : *Aussichten* (1965) présentée par Peter Hamm et l'anthologie consacrée à la poésie d'*Agitprop* (Querverlag, Hambourg, 1969) pour constater l'importance de la réception de Brecht, surtout chez les jeunes auteurs. C'est par le choix des thèmes que se manifeste déjà cette influence : la vie intérieure et la nature, thèmes dominants des années cinquante, font place désormais à des préoccupations brûlantes. La lutte contre les lois d'exception, les grèves de la Ruhr, l'agression américaine au Vietnam conduisent les poètes à des affirmations condensées, sous forme d'aphorisme ou de strophe d'agitation, telles que Brecht avait su les formuler principalement pendant la seconde guerre mondiale. Ainsi, dans les poèmes sur le Vietnam d'Erich Fried, écrits et publiés dans les années 66-67, on reconnaît dans chaque vers le *Gestus* et la diction de Brecht. Des vers du grand maître sont même cités, ou bien leur contenu est modifié en fonction de la situation actuelle. Toutefois il faut bien voir qu'en imitant trop servilement les modèles syntaxiques et rhétoriques mis au point par Brecht, on tombe facilement dans une poésie schématique.

Les premiers auteurs qui se réclamèrent explicitement de Brecht, reprenant ses poèmes ou composant des textes d'agitation dans son style, se retrouvèrent dans le Mouvement des Marches de Pâques. Les *Cahiers d'atelier* du groupe de travail d'Oberhausen ont publié, depuis 1961 et d'une façon régulière, des œuvres faites pour être lues en public, saynettes du théâtre de rue, poèmes et nouvelles chansons à l'usage des troupes d'*agitprop* nées lors des marches de Pâques. Lorsqu'on parcourt à présent ces cahiers, on a l'impression que les auteurs de ces publications ont continué l'œuvre de Brecht immédiatement après sa mort, tellement frappantes sont les ressemblances. Pourtant, pour le poète Gerd Semmer, malheureusement prématurément disparu, pour Dieter Süverkrüpp et pour Fania Jansen, ces « années d'apprentissage » brechtiennes furent sans conteste une bonne école. Depuis, les deux derniers se sont émancipés de l'influence directe de leur maître et ont acquis un style personnel.

Preuve du caractère populaire et démocratique de la poésie de Brecht, ce n'est pas tant la « grande littérature » dominante qui a été influencée mais l'activité littéraire autonome de la jeunesse et du mouvement ouvrier. Pour les poètes du *Groupe 61* de Dortmund, les idées et les poèmes de Brecht ont aidé à dépasser le style pathétique et traditionnel. On peut constater chez des écrivains ouvriers comme Kurt Küther, Josef Büscher, Richard Limpert ou Liselotte Rauner combien l'influence grandissante de Brecht va de pair avec une clarification théorique.

En raison de l'interdiction du parti communiste (K. P. D.), l'accès aux sources du socialisme scientifique a toujours été assez difficile ; aussi la rencontre avec l'œuvre de Brecht a-t-elle incité maints jeunes gens à étudier les classiques du marxisme. Une soirée passée à Berlin-Est au Berliner Ensemble, l'audition de Gisela May ou de Hans Ernst Jäger ou bien encore la lecture de poèmes comme « Questions que pose un ouvrier qui lit », « Mais le parti, c'est qui ? », ont amené de très nombreux jeunes à réexaminer d'une façon critique les préjugés anticommunistes inculqués à l'école et diffusés par la presse, et à vérifier par eux-mêmes en lisant Marx, Engels et Lénine.

Chez les poètes politiques qui ont commencé à écrire vers 1967-1968, lorsque la campagne contre les lois d'exception atteignit son point culminant, l'influence du style et de la méthode brechtiennes est évidente. On la perçoit jus-

que dans la structure syntaxique chez des auteurs tels que Carlo Bredthauer, Joachim Fuhrmann, Klaus Kuhnke, Uwe Timm, Artur Troppmann ou bien Uwe Wandrey. Si tout d'abord prédomina l'imitation schématique de certaines tournures et constructions, les modèles brechtiens sont aujourd'hui plus librement empruntés et développés de façon créatrice.

S'inspirant de la technique de la distanciation, Carlo Bredthauer reprend des chants ou poèmes connus ; c'est ainsi qu'il « retourne » le classique Volkslied *Voici venu le joli mai en Chant rouge de mai* :

*Voici venu le premier mai,
le syndicat nous appelle !
seul reste dans son lit
l'avaleur de couleuvres !*

*Car les temps doivent changer
la vie nous appartenir
si le monde ouvrier
veut enfin s'unir !*

Lors des Marches de Pâques, les chanteurs Dieter Süverkrüpp et Hannes Stütz ont créé des rapports de distanciation sur des chansons d'un genre analogue. A l'instar de Brecht, ils utilisaient des modèles très connus et très populaires pour véhiculer plus aisément des idées politiques. Uwe Timm a plus particulièrement fait siens les éléments dialectiques. Rapports logiques, prédilection pour le *D'une part/D'autre part*, alignement de questions incisives et brutale confrontation d'affirmations divergentes caractérisent sa poésie. Chez lui, on sent que Brecht n'est pas purement et simplement assimilé mais que l'autorité du maître est soumise à l'examen méthodique, pour être acceptée ou contestée. Pour des auteurs comme Joachim Fuhrmann ou Klaus Kuhnke, la reprise des traits brechtiens s'effectue relativement spontanément. Fuhrmann formule dans un texte écrit pour être lu à haute voix ce qu'il entend par utilisation créatrice de modèles brechtiens :

*L'agitprop est réaliste
c'est-à-dire prend parti
partant du point de vue de classe
dévoilant les normes dominantes
ne discutant pas
mais analysant et provoquant
faisant surgir les discussions :
moyen pour prendre conscience
de la causalité sociale
c'est-à-dire : conscience sociale
ainsi rendue possible, condition préalable
pour résoudre les conflits existants
dans la société et base
de sa transformation*

La plupart des poèmes politiques écrits et publiés au cours des cinq dernières années en R. F. A. sont, comme le texte précédent, non rimés et composés en rythmes irréguliers. Si l'on compare à la variété qui caractérisait la poésie politique des années 20, cela signifie évidemment une certaine limitation, un appauvrissement des moyens d'expression. Chez nous, il faudra dorénavant, sans pour autant abandonner l'intensif travail de réception de Brecht, continuer de développer de manière productive l'héritage d'autres grands poètes socialistes comme Erich Weinert et Johannes R. Becher.

Renoncer au rythme et à la rime était une façon judicieuse de secouer l'in-

fluence de la poésie réactionnaire du « *Weltschmerz* », mais ce serait réduire inutilement l'efficacité de masse d'une poésie politique que de vouloir abandonner à jamais la rime ou le rythme régulier. A côté de ses poèmes non rimés, Brecht a toujours écrit des chants de lutte et des chœurs pour le « florilège du prolétariat ». Or, une collaboration fructueuse comme en eut Brecht avec Eisler. Dessau ou Busch n'a pas encore fait école en R. F. A. On ne trouve pas souvent une inspiration brechtienne aussi exemplaire que dans le poème d'Agnès Hüfner *Mitbestimmung* (participation). Cet écrivain, qui a d'ailleurs soutenu sa thèse de doctorat sur la diffusion et l'influence de Brecht en France, a récemment publié une documentation sur le théâtre de rue en Allemagne de l'Ouest.

Qu'a dit Fritz Berg (B. D. I.) : (2)
Il a dit non. C'est que
L'infirmier à l'hôpital pourrait
décider d'opérer...
Qu'a dit Helmut Schmidt (S. P. D.) :
Il a dit non. C'est que
Le concierge de la mairie pourrait
Décider de notre politique...
Et le professeur Golwitzer :
Il a dit non. C'est que
La cuisinière à l'Université pourrait
Siéger au jury d'agrégation
Parfaitement, dit Lénine
Toute cuisinière devrait pouvoir
Gouverner l'Etat.

L'utilisation habile de textes documentaires, la juxtaposition et le contraste maniés dialectiquement, le didactisme de la formule finale — une citation d'un classique du marxisme — montrent que l'auteur a profondément pénétré la leçon de Brecht : elle la transforme de façon productive sans la copier.

C'est peut-être Peter Maiwald qui utilise et continue Brecht de la manière la plus convaincante. Ses *Poliistories*, ses *Dialogues d'Entrepris* (dans le style des *Dialogues d'Exilés*) et ses poèmes de circonstance révèlent un don pour la dialectique, une aptitude à rendre étrange les faits quotidiens qui vont bien plus loin que les réussites d'un élève imitant son maître.

Maiwald nous prouve que comprendre vraiment Brecht, c'est non pas le reprendre schématiquement mais le considérer comme créateur de méthodes qu'il faut soumettre à un regard critique et renouveler. Brecht ne serait pas un maître de la dialectique si ses disciples ne faisaient pas preuve d'un peu de cette *attitude critique* qu'il a, toute sa vie durant, prônée et mise en pratique.

(2) Union des Industriels Allemands.

*Sur la terre emplie d'un vent froid
vous êtes tous venus en petit enfant nu ;
vous étiez tout grelottants et démunis
lorsqu'une femme vous donna un linge.*

1^{er} mai 1920 — sur le soir : la mère de Brecht meurt. Il a 22 ans. Parmi les témoignages qui racontent ces années de jeunesse, rares sont les textes¹ qui évoquent cette femme, cette relation d'une mère et d'un fils. Les raisons de cette relative absence d'informations sont simples ; tout d'abord, de nombreux documents se trouvent encore aux mains de particuliers ; d'autre part, dans les temps qui suivirent la fuite de Brecht et après qu'il eut été déchu de ses droits de citoyen allemand, dans une heure d'affolement, une corbeille à linge bourrée de manuscrits fut expédiée en fret d'Augsbourg à Darmstadt où elle disparut, selon toute vraisemblance, lors d'un bombardement aérien. Il y a une troisième raison : la longue et impitoyable maladie qui, lentement, minait sa mère et la laissait en marge de la vie et des autres. Une quatrième raison, et il faut la rechercher parmi les amis du Brecht d'alors, celui des tavernes des faubourgs d'Augsbourg, des joyeuses équipées nocturnes qui troublaient le sommeil des bons bourgeois. Gais compagnons qui n'avaient pas leurs entrées dans la maison et la vie rangée de la famille Brecht. Une exception, Otto Münsterer. Fils d'officier : cette fréquentation flatte la mère de Brecht ; il passera parfois le seuil de la maison, jusqu'au jour où... mais ce fut une nuit de 1919, sous les marronniers en fleurs et la pluie de mai, sur un banc, près des remparts ; Brecht reproche vertement à Münsterer son pauvre esprit philistin. Puis, brusquement, lui demande : « D'ailleurs, vous ne voulez pas qu'on se tutoie ? ». De ce jour date l'entrée du fils d'officier dans la « Clique des Bannis ». Mais il aura eu auparavant le privilège d'approcher la mère de Brecht. Il a noté ses impressions dans son journal de l'époque qui forme la trame du petit livre qu'il a intitulé « Bert Brecht — souvenirs des années 1917-1922 ».



Mais plus que la figure de cette femme et le souvenir que les autres ont pu en garder, l'important, c'est ce que fut la relation de la mère et du fils, et plus encore, la marque qu'elle a laissée au plus profond des pensées et du cœur de Brecht.

(1) Sa mère, Sophie née Brezing est née le 8-2-1871 à Rossberg par Waldsee, d'origine souabe-almannique elle était catholique tandis que son mari était protestant.

Dans la petite plaquette de Münsterer, si vivante et toute imprégnée de la tradition et des goûts et choix qui marquent la personnalité de son auteur : une esquisse, délicate, nuancée, et où chaque mot dit un être, une vie, un drame :

« lorsqu'en 1918 je fis la connaissance de cette femme admirable qui aurait eu l'étoffe d'une Dame Aja c'était déjà une grande malade. Aux beaux jours, on poussait son fauteuil roulant dans le minuscule petit jardin de fleurs où le soleil venait briller quelques courtes heures par-dessus les murs ».

Dame Aja. Pour l'intelligenza allemande, c'est la mère de Goethe, ainsi baptisée par les amis du jeune poète. La comparaison est peut-être inattendue, mais elle en dit long sur la personnalité de cette grande malade, la part de l'intelligence vive, de l'humour, de la joie de vivre, mais peut-être avant tout sur la complicité entre elle et son fils, tissée de ruses, de compréhension en catimini pour arriver au but en contournant joyeusement et habilement le père patriarche.

Et puis cette vie, fragile, menacée, condamnée : mais même si le jardin est minuscule, il y a des fleurs ; même si les murs sont hauts, si les heures sont courtes, le soleil viendra briller. Les instants n'en sont que plus précieux, les mots n'en ont que plus de poids. La marque qui restera dans le cœur et la pensée sera profonde et dépouillée.



Le bureau d'Helena Weigel, au Berliner Ensemble, un matin d'avril. La Weigel a une robe chemisier de lainage lie-de-vin. Les expressions du visage si mobile, le regard des yeux sombres, les gestes : tout est sobre, précis, concret, le thé est chaud :

« la mère ? le problème de la bonté ? — oui, mais de la bonté pratique. Il faut mentionner le rôle considérable et décisif que joua sa propre mère. Il ne l'a pour ainsi dire jamais connue que très malade, condamnée, immobilisée dans sa chaise longue. Mais il y avait entre eux une relation amicale, la seule qui existait entre Brecht et sa famille. Et ce lien l'a très profondément marqué ».

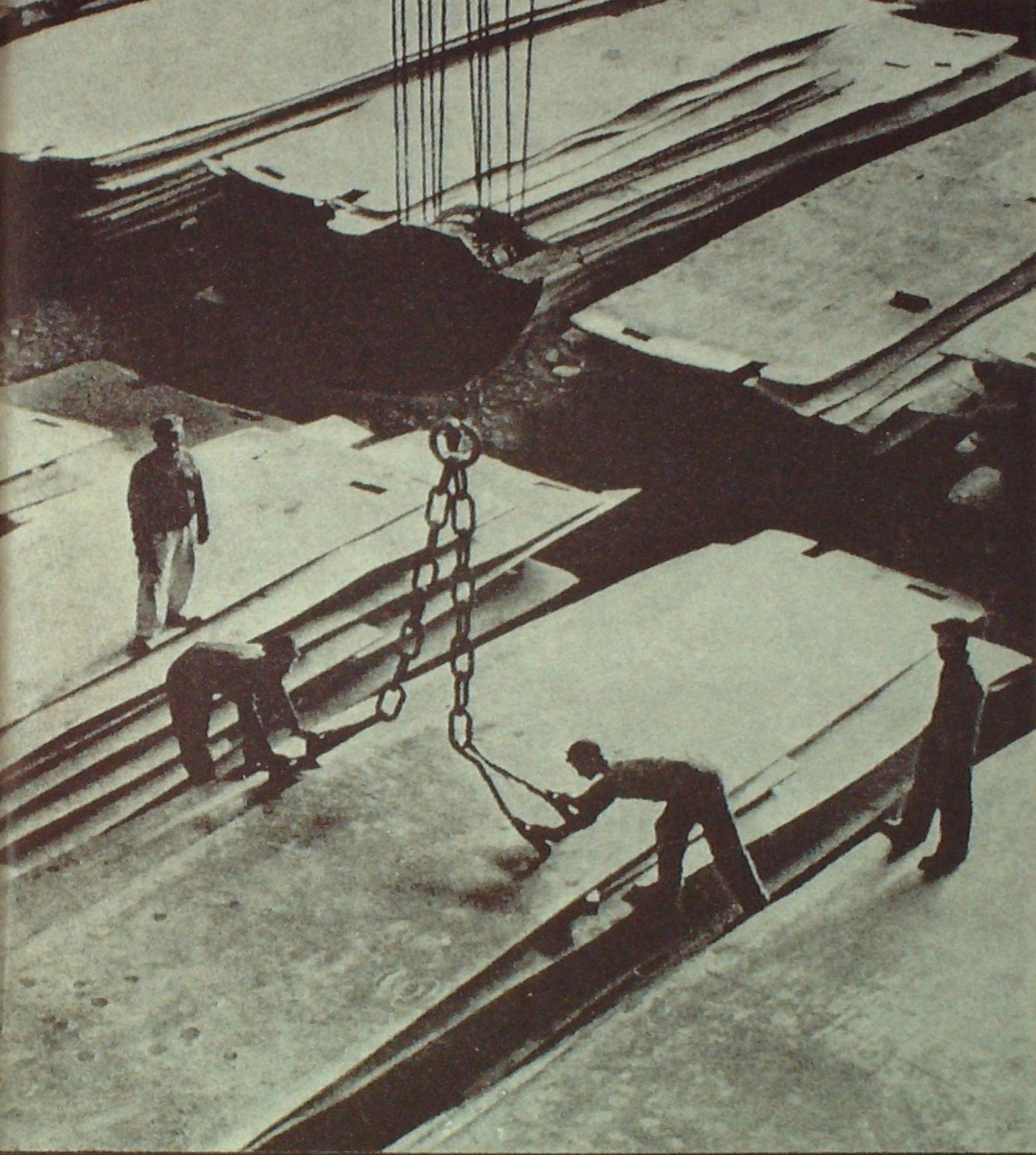


Brecht ne parlait presque jamais de sa mère. On ne relève rien non plus dans les quelques extraits de son Journal parus jusqu'à ce jour. Mais il lui a consacré de rares poèmes. Écoutons-les attentivement. Ils disent des mots uniques sous sa plume.

Brecht fait revivre un souvenir. Grimpé au grenier, il regarde sa mère qui pend la lessive.

Boutade bourrue de gamin : « elle pisse, ta lessive ».

L'incident prend des proportions inattendues :

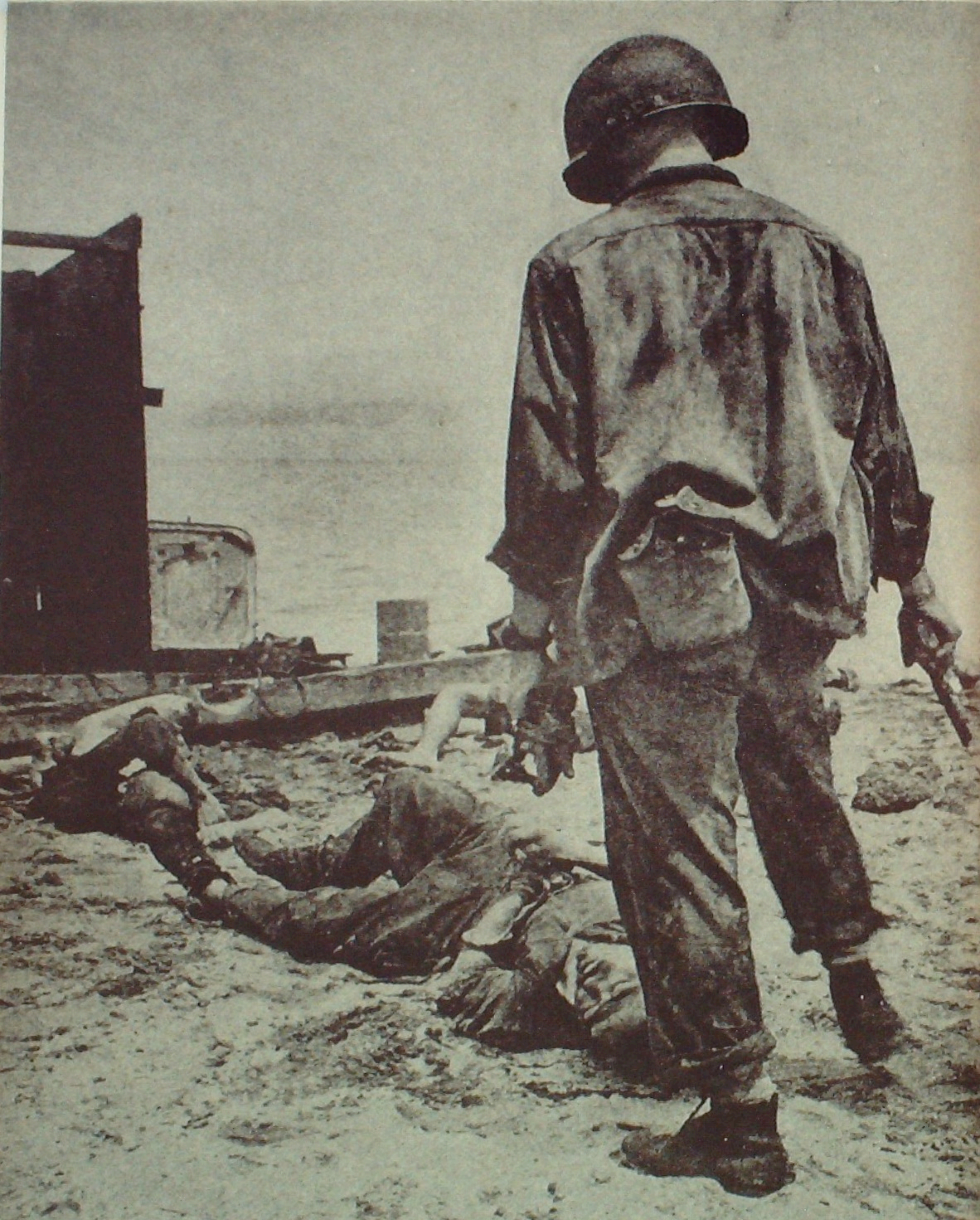


"Que faites-vous, mes frères ?" - " Une voiture blindée."

"Et de ces tôles tout près qu'on vous livre ?"

"Des obus traversant les plaques blindées."

"Pourquoi tout ça, frères ? - "Pour vivre."



AMERICAN SOLDIER STANDS OVER A DYING JAP WHOM HE HAS JUST BEEN FORCED TO SHOOT. THE JAP HAD BEEN HIDING IN THE LANDING BARGE, SHOOTING AT U. S. TROOPS

*Il a fallu que se teinte de sang une plage
Que ni l'un ni l'autre n'avait reçue en partage.
Ils ont été forcés de se massacrer, à ce qu'on dit.
Je veux bien, je veux bien. Une simple question : par qui ?*

« Mais alors, bien sûr, elle pleure : dire cela de la lessive
 et aussi que je creuserai sa tombe
 et que le jour viendra où je voudrai l'arracher à la terre avec
 mes ongles
 mais qu'alors il sera trop tard et que je verrai bien ce que je
 perds avec elle et que j'aurais dû y penser plus tôt.
 Quand on te combat avec de telles armes tu n'as qu'à passer
 [ton chemin
 et ravalé ta rage et fumer
 jusqu'à ce que tu aies remonté la pente. »

Il se peut que l'anecdote dépasse la réalité. Mais ces quelques vers en disent long.

Ils disent la révolte du jeune Brecht : ici, révolte verbale qui veut heurter de front et faire voler en éclats l'ordre des choses et des conventions. Ils disent aussi l'intimité entre lui et sa mère, témoin de sa rage et de ses explosions. Si, malgré toute sa compréhension et l'admiration pour son fils, elle est à ce point choquée, ces vers nous laissent imaginer la tension qui devait exister entre le jeune poète et les autres membres de la famille. Et puis il y a cette expression qui vient tout droit du franc-parler populaire souabe :

« et que le jour viendra où je voudrai l'arracher à la terre
 avec mes ongles »

que l'on retrouve dans un autre poème consacré à sa mère et qui, sous sa pudeur brutale, exprime comme un leit-motiv de la mort et du remords. L'auto-ironie qui termine le passage n'en dit pas moins l'exaspération mêlée d'un goût amer de déchirement — déchirement inhérent à la violence de la révolte et qui, à l'époque de ce poème, était encore loin d'avoir trouvé sa solution : le troisième terme qui résoudra la contradiction.

Il est un poème d'une autre veine que ces « Effusions d'un martyr ». « Lied meiner Mutter » — « Chanson de ma Mère » — Chanson ? Romance ? qui, en quelques mots sobres, conte tout le drame d'une vie, d'une heure, la blessure du remords et une tristesse qui prend dix noms faute d'en avoir un.

Chanson de ma mère

« je ne me souviens plus comment il était son visage, quand
 « elle ne souffrait pas encore — lasse, elle écartait ses che-
 « veux noirs de son front qui était décharné : je vois encore
 « sa main faisant ce geste.

« Vingt hivers l'avaient menacée ; ses souffrances étaient
 « légion ; la mort avait honte devant elle. Puis elle mourut
 « et on trouva un corps d'enfant.

« elle a grandi dans la forêt.

« elle mourut parmi des visages qui l'avaient trop longtemps
« regardé mourir, alors ils s'étaient durcis. On lui pardonna
« de souffrir, mais en s'en allant elle erra parmi ces visages
« avant de s'affaisser.

« beaucoup nous quittent sans que nous les retenions. Nous
« leur disions tout ; il n'y avait plus rien entre eux et nous ;
« nos visages se sont durcis lors de l'adieu. Or l'important
« nous ne l'avons pas dit ; nous avons économisé sur le
« nécessaire.

« oh, pourquoi ne pas dire l'important, ce serait si facile et
« voilà ce qui nous damne. C'étaient des paroles faciles :
« pressées derrière nos dents ; elles s'étaient échappées dans
« un rire et ça nous serre la gorge.

« maintenant elle est morte, ma mère, hier ; sur le soir ; le
« 1^{er} mai ! les ongles de nos doigts ne l'arracheront plus à
« la terre !

Chaque mot est pesé, chaque phrase est dépouillée à l'extrême, chaque couplet dit une image, une pensée, un souvenir, une évocation. Tels les thèmes d'un concerto qui sont repris dans le mouvement suivant, parfois dans une autre tonalité, des mots reviennent, qui lient les couplets en une ronde douloureuse dont les temps forts sont ces leit-motifs, égarés dans la trame de la romance : « souffrance - enfance - durcis - l'important » Sa mère : il l'a toujours connue condamnée.

L'esquisse de ce corps où tout dit les ravages de la maladie, l'approche de la mort : les gestes las et sans coquetterie, le corps d'enfant.

Et, comme en écho à cette autre enfance, une strophe de quelques mots : « elle a grandi dans la forêt » ; une rupture dans la triste mélodie, une goulée de vie, un appel, celui des forêts noires qu'elle quitta pour les villes, qu'elle quitta, comme dit Brecht, avec son fils dans son ventre. Car l'important, c'est bien qu'il sente qu'ils ont là tous deux en commun une même racine, un même arrachement des forêts, une même marche vers les cités d'asphalte. A côté de ces évocations très sobres, mais subjectives et irremplaçables, il se dégage de cette chanson une figure de mère, le remords d'une relation en partie manquée que nous ne devons pas laisser échapper car ils ont marqué Brecht au plus profond. Le sens du souvenir et de la souffrance de cet homme, encore si jeune dans ce poème, va mettre de longues années pour décanter, mûrir et s'affirmer dans toute la vigueur et la plénitude d'un engagement.

La figure de mère qui se dégage de ce poème est celle d'une femme en lutte : les mots sont termes de guerre : « menacer - être légion - se durcir ». Lutte contre les hivers, lutte contre les souffrances, contre l'indifférence envahissante des siens et qui se fait dureté — lutte sur plusieurs plans mais contre un seul ennemi : la mort. Lutte implacable.

Et puis il y a aussi dans cette chanson l'arrière goût amer d'un ratage irréparable, d'une occasion à jamais perdue, de ce vide insupportable entre

deux êtres qui s'aiment : mais entre eux il ne reste que le contingent. Ils n'ont plus la chose importante, que l'on porte en commun dans la lutte.

Et enfin ce cri déchirant, cet appel étranglé qui terminent la chanson : « elle est morte, ma mère ; hier ; le 1^{er} mai ! sur le soir » (1).



La chanson d'un premier mai. Brecht a souligné la date. Et désormais ce jour des travailleurs sera aussi le jour d'une mère. Bien des années vont passer, il faudra encore beaucoup de combats, de prises de conscience, mais un jour viendra où, dans l'œuvre, la vie et la pensée de Brecht, ces deux fêtes ne feront plus qu'un, et ce sera la fête de la lutte commune pour arracher l'aliénation et l'aveuglement et donner à tous les hommes le pain et la dignité. Retenons ici la marque profonde que laissa au cœur du poète le visage dépouillé à l'extrême d'une femme en proie aux forces extérieures qui s'acharnent contre elle. Mais chaque mot dit que mener la lutte est déjà une victoire.



Ce corps vaincu jusqu'à redevenir celui d'un enfant, Brecht ne l'abandonnera pas au souvenir d'une lutte individuelle. Pas plus qu'il n'a abandonné à la terre muette son Soldat Mort qu'il emmène dans la nuit bleue et belle, et, sous les étoiles, fait tituber comme un flocon dans la tempête.

La nuit sera longue. Mais un jour, beaucoup plus tard, lors des années d'exil, au Danemark, Brecht reprendra cette figure d'une mère dont « le corps est devenu plus petit avec les années » de privations, de labeur, les grossesses. En racontant, dans le récit « la vieille Dame Indigne », une autre femme de sa famille, et de son enfance, la mère de son père, il montrera la lutte élargie qui a trouvé ses vraies dimensions, son terrain et sa juste expression. Les forces extérieures n'ont plus nom « maladie - dureté - indifférence - mort » mais aliénation par une société égoïste et figée dans son ordre et ses conventions. Cette vieille dame usée, c'est la condition de la femme, du travailleur aliénés. Sa vie fut une succession de luttes : lutte dans la servitude et qui dura 72 ans ; puis lutte pour l'affranchissement, et qui dura deux ans. Le récit, très sobre, tout à la fois piqué d'un humour mordant et vibrant de sympathie, dit la tyrannie asservissante d'un petit monde clos et la révolte d'une vieille dame colère et qui dit NON. Non pour la vieille maison branlante, non pour la robe de communion de sa petite fille, non aux paroles de consolation du pasteur et au café traditionnel des autres vieilles dames, non à la respectabilité. Mais qui dit oui pour le chapeau couvert de roses de sa grande amie, la fille de cuisine du petit restaurant, oui, de tout son cœur, pour la bouteille de vin chez ses nouveaux amis de la ruelle mal-famée et nantie de tous les vices d'un monde vertueux : alcoolisme, oisiveté (du chômage), débilité mentale, sociale-démocratie... Et lorsqu'elle mourut, on

(1) Les diverses traductions de ce texte ne sont empruntées à aucun des textes français publiés jusqu'à ce jour.

trouva « un tout petit visage, avec beaucoup de rides et une bouche large mais aux lèvres minces. Tout y est petit, mais rien n'y est mesquin ».

Avoir lutté en donnant l'important mais en recevant, en partage, la dignité — la vraie — celle d'une « vieille dame indigne ».



Lutte faite, en un premier temps, de soumission, d'oubli total de soi, dans la servitude et l'exploitation, et, dans un deuxième temps, de refus, de choix, contre l'aliénation, pour un ordre nouveau.

Dans ces « temps difficiles », de froidure et de neiges, un être qui répond toujours présent, qui est l'espoir et le premier recours, un être qui est la bonté originelle, qui donne la chaleur, la vie : menacée, brisée, ou victorieuse, c'est la mère.

Et ce même matin d'avril, une mise en garde très ferme d'Helena Weigel :

« il ne faut rien ajouter autour de cette marque profonde laissée en Brecht par cette relation ; surtout, il ne faut pas chercher à établir de parallèle entre cette femme et telle autre figure du théâtre de Brecht. Ce serait contraire à sa conception et à ses idées ».

Pas un parallèle. Mais une source vive.

Antigone. — l'Etat de Thèbes, l'Etat libéral des Anciens, afin d'assurer par de nouveaux profits la sauvegarde de ses affaires, confie à Kréon, chef providentiel, le soin de mener la guerre contre Argos — guerre que Kréon verra comme le moyen de sa politique personnelle, ce qui le conduira, et Thèbes avec lui, à cet effondrement à la fois extérieur et intérieur, à ce double et total échec :

1. — sur le champ de bataille d'Argos — où l'importance des pertes et la mort d'Étéocle entraîneront la désertion entre autres de Polynice, laquelle entraînera l'exécution dudit et la décimation, puis la fuite en avant dans une offensive forcée, hâtive, entraînant l'écrasement d'un envahisseur « vaincu par sa conquête » et par ses dissensions internes.

2. — à Thèbes même — où la mort de Polynice et le décret répressif entraîneront l'acte et le dire d'Antigone, lesquels entraîneront la défection d'Hémon et l'avivement des contradictions entre Kréon et les Anciens, contradictions que lyriquement ces derniers transcenderont tant qu'ils croiront que Kréon sert leurs intérêts, contradictions qui éclateront enfin quand ils se rendront compte, une fois Kréon démasqué par Tirésias, qu'ils n'ont rien gagné et vont perdre tout, ce qui les dresse contre Kréon comme s'était dressée « la rebelle » :

LES ANCIENS

La sœur avait sans aucun doute
Le droit d'ensevelir le frère.

KRÉON

Le chef des armées, sans aucun doute,
Avait le droit de châtier le traître.

LES ANCIENS

Se réclamer d'un droit contre un autre
Avec l'intention de contraindre
Ne peut que nous mener à l'abîme.

KRÉON

La guerre crée un droit nouveau.

LES ANCIENS

Mais elle vit de l'ancien.

Antigone, entre sa résolution et sa peur de mourir, ne cesse de faire appel aux Anciens :

1. — échec provisoire — ébranlés, les Anciens feront pourtant bloc derrière Kréon, l'homme du butin, réaction d'une classe effrayée par la mise en cause de son exécutif, de son pouvoir, de son Etat.

2. — efficence à terme — quand, tout butin perdu, les Anciens reprendront des paroles d'Antigone, quand l'Etat libéral mettra lui-même en cause le pouvoir personnel, mais trop tard, tant pour Thèbes que pour Antigone.

Cet échec provisoire va faire qu'Antigone s'opposera non seulement à Créon, mais aux Anciens : dévoilant du même coup le rapport du « droit nouveau » au « droit ancien », sa critique sera celle non seulement du droit nouveau, mais du droit entier, du Droit même : elle deviendra celle qui « ne respecte aucune loi », seule absolument, colère et pitié, étrangère à sa classe, étrangère à cette Thèbes qui a « donné la vie à des monstres ».

Le prologue de Chur (1948), avec sa référence historique, invite à réfléchir sur le problème moral comme problème de pouvoir, problème de rapport entre l'individu et sa classe. Il proposera l'héroïsme inutile d'une Antigone ouvrière, d'un être appartenant à une classe où le pouvoir n'est pas individualisé, où chacun n'est rien, où seule la classe en son ensemble est puissance : l'action ne peut donc être que de classe — individuelle, elle se condamne. Alors qu'à l'intérieur de la classe dirigeante où le pouvoir est fortement individualisé, l'action individuelle peut être décisive et l'acte d'Antigone accélérera la décadence de l'Etat.

Le prologue de Greisz (1951) maintient la référence historique à distance, invite à réfléchir sur l'être même de la moralité, sur « l'humain ». Avec Antigone,

« l'humanité
Dans la nuit des temps s'est levée,
Droite et grande. »

Cette humanité ne préexiste pas à l'acte qui la pose, pas plus que ne préexiste l'inhumanité : inhumain et humain naissent ensemble à travers et par le même acte, celui de la révolte.

« Celle-là s'oppose à l'inhumain, et lui l'anéantit.
Mais sa guerre à lui, désormais nommée inhumaine,
Tourne au désastre. »

« Nommée inhumaine » à cause de la mort d'Antigone, certes, mais originellement par Antigone elle-même, par son acte d'opposition. Avant, il n'y a rien, ni humain, ni inhumain, mais une dialectique de la cruauté, un jeu du « droit », qui précipite de plus en plus bas, dans la misère, les « hommes épuisés » — mais rien n'existe tant qu'il n'y a pas eu cet acte de révolte, tant qu'un être au moins ne s'est pas dressé pour « s'opposer » à ce qui du même coup est dit insupportable, est nommé « inhumain ». Ainsi Antigone : elle a tout supporté, dans cette Thèbes où plus rien n'est amical, jusqu'à cette cruauté en trop. Alors elle se lève et l'objet est lié à son verbe et « s'opposer à l'inhumain » n'est qu'un seul et même énoncé. Cet acte, du coup, partage le monde en deux : d'un côté l'inhumain, ce qu'il n'est plus possible de supporter, et de l'autre l'humain, ce qui est contre l'inhumain. Ce n'est qu'après avoir agi qu'Antigone dira, les découvrant elle-même, ses raisons : la critique est parole de l'acte — l'acte est fondamental.

Humanité, donc, liée à l'action. Contre toute critique idéaliste, contre toute connaissance qui ne dit pas l'action.

« Je n'aime pas celle qui n'aime qu'en paroles. »

Humanité : critique concrète du droit.



Le cercle de craie caucasien. — le jugement final par le cercle de craie : Groucha lâche Michel, la femme du gouverneur l'entraîne, Azdack donne l'enfant à Groucha. A Groucha qui n'a pas pu « lui arracher les membres ». La mère naturelle serait-elle déclarée fausse mère parce que dénaturée ? Et Groucha reconnue vraie mère parce qu'ayant acquis une nature maternelle ?

Tout, chez Brecht est société, rien n'est nature en tant que l'autre du social. La nature est toujours inscrite dans les rapports sociaux : signe de classe possédante, elle appartient à l'idéologie de classe, elle est, dans *Le cercle de craie*, l'argument du premier avocat de la femme du gouverneur, lequel met en avant la « tragédie humaine » afin de détourner des biens à hériter. Le lieu humain n'est pas la réalité naturelle, mais celle des intérêts, mais la société — ce qu'Azdack rappelle avec humour au deuxième avocat :

« Le tribunal sait voir dans l'allusion à l'héritage un témoignage de sentiments humains. »

Impossible donc de juger selon la nature — elle n'est pas un critère au nom de quoi décider du fait social — c'est le contraire qui est vrai. La nature entretient avec la société des rapports internes d'idéologie à réalité (et pour comprendre au fond ce qu'est la nature, chez Brecht, l'examen doit, de thématique, se faire analytique). Que signifie alors, pour Azdack, l'épreuve du cercle de craie ? Au nom de quel critère humain, social, juge-t-il ?

Le fait que la femme du gouverneur entraîne Michel confirme pour Azdack ce que l'interrogatoire avait révélé et signifie ceci : l'enfant pour elle n'existe pas en tant que tel, mais en tant que bien créateur d'autres biens, propriété créatrice de propriété, moyen de production. Le fait par contre que Groucha lâche Michel signifie que pour elle l'enfant existe en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'avenir, en tant que travail. Le dernier argument de Groucha :

« Si je pouvais le garder le temps qu'il connaisse tous ses mots. Il en connaît seulement quelques-uns. »

confirme ce qu'avait révélé l'interrogatoire :

« C'est parce que tu veux lui adjuger l'enfant, à cette femme-là, mais elle est bien trop distinguée pour avoir jamais su le torcher ! Retiens bien ça, la justice, tu n'y entends pas plus que moi. »

Qu'est-ce que cette justice, qui sera finalement celle d'Azdack ? Qu'est-ce que ce droit qui est à dire ? Ce n'est pas, dira Brecht, le droit de la vraie mère à posséder l'enfant, mais le droit de l'enfant à la meilleure mère, à celle qui fera le mieux le travail que, selon l'expression populaire, l'enfant « demande ». Et ce retournement catégorique du droit (du droit-de au droit-à) est reconnaissance et fondement de la nouvelle propriété — dans tous les sens du terme : la propriété du travail.

« Les enfants aux plus maternels pour croître et s'épanouir,
Les voitures aux bons conducteurs pour que le voyage soit bon
Et la vallée à ceux qui lui apportent l'eau pour que le fruit soit abondant. »
Le jugement final est donc clair : à la mère selon le droit (le droit ancien, le droit de classe, celui de la propriété comme possession de moyens de production) est substituée la mère selon le travail.

Critique concrète du droit — au nom du travail : humanisme brechtien.



Celui qui fait cette critique du droit, qui dit ce « droit nouveau », c'est Azdack, lui-même critique concret du droit et détenteur à un moment donné du pouvoir de dire le droit.

« Le droit doit être dit avec un sérieux total, il est tellement idiot. » Anarchisme d'Azdack ? L'homme contempteur de toute loi ? Bien plutôt, venu de loin et de profond, et cher à Brecht, ce personnage, populaire entre tous, de l'homme qui sait « tourner la loi ». Homme rusé instruit par la ruse, cynique instruit par le cynisme, injuste instruit par l'injustice, il met le droit à l'épreuve afin de le corriger, son injustice ne fait qu'en réparer une autre, et dans le désordre des classes, il est celui qui donne à la justice sa chance et sa réalité. Juge humain parce que juge partial — juge du travail.



Certes, dans *Le cercle de craie*, le droit dit le lien de parenté, la propriété « naturelle ». Mais l'essentiel ici est la propriété, non la nature, et le Prologue le montre : il s'agit du droit « établi », de la propriété du monde comme moyen de production. Et que le point de droit, dans ce Prologue, soit débattu entre kolkhoses, à l'intérieur d'une société sans classes, donne la pleine mesure de l'humanisme brechtien et fait du *Cercle de craie* la pièce la plus radicalement, la plus totalement critique de toute l'œuvre de Brecht : toute chose au monde étant non pas une possession, mais un travail à faire, une « demande de travail », les contradictions qui perpétuellement en découlent entre droit et travail font la critique du droit perpétuellement nécessaire, y compris dans une société sans classes — la différence étant que dans cette société, les contradictions cessant d'être antagonismes, le procès du droit pourra se faire « aimablement », peut-être même aidé, le Prologue le suggère, en tout cas éclairé par ce joyeux procès qu'est l'art théâtral.



Si le travail oblige à ce procès du droit, c'est parce qu'il est lui-même procès du monde. Il est critique concrète, correction, contradiction sans cesse du fait au nom de ce qui est à faire — et par là même contradiction du droit. Pour l'humanisme du travail, le droit n'est rien s'il n'est procès perpétuel de lui-même et perpétuelle déclaration.



Brecht poète du travail. Son œuvre est un immense procès du droit instruit au nom du travail — travail montré comme un immense procès du monde. Et l'un et l'autre procès sont liés et doivent l'être. A travail nouveau, nouveau droit.

Le travail même, le procès par excellence du monde, c'est la science : *Galilée* est au centre de l'œuvre de Brecht. Et *Galilée* dit la séparation, historiquement déterminée, entre travail et droit — et plus essentiellement encore entre un fondement nouveau, « scientifique », critique, du travail et le fondement « théologique », métaphysique, du droit. Cette question, Galilée ne l'a pas posée, il ne l'a pas pu : d'où la contradiction fondamentale, qui est celle de toute société depuis cette séparation, contradiction maintenue par chaque classe possédante, entre idéologie et science, entre théorie et pratique sociale. En ce sens, l'œuvre de Brecht apparaît comme une tentative pour réparer la « faute » de Galilée, en l'exposant et l'expliquant d'une part, d'autre part en montrant comment, dans la société de classes et même au-delà d'elle, l'issue ne peut

être qu'unité dialectique entre droit et travail, l'un à l'autre réponse et question — reconnaissance totale du grand procès que les hommes font au monde

« pour que le fruit soit abondant ».

Le procès comme « modèle » du théâtre brechtien.

1. — procès où instruction et jugement sont disjoints : instruction sur la scène et jugement par la salle.

Scène :

— distanciation : mode formel de la « compétence » juridique ayant à connaître des faits — théorie et pratique de la « connaissance ».

— gestus : mode formel de la reconstitution.

— fable : mode formel de l'instruction.

Salle :

— public : mode formel du jury.

2. — le modèle est le procès : l'unité formelle n'est donc pas la pièce, mais la représentation (scène et salle, instruction et jugement).

Fondamentale est donc la « dialectique au théâtre » comme mode formel du procès social : toute forme particulière (réalisme épique) étant mode historique.

3. — classement des pièces-instructions :

A. — instructions comprenant un procès

(*L'exception et la règle, La bonne âme de Sé-Tchouan, Le cercle de craie caucasien...*)

B. — instructions comme procès

(*La décision, Le procès de Lucullus*)

C. — instructions sans procès

4. — nécessité du modèle :

— « subjective » : l'absence du père dans l'univers de Brecht, la parole comme fonction maternelle — de perpétuel procès au monde.

— « objective » : le procès du monde accompli réellement par le travail des hommes.

Cette nécessité commande le modèle en entier : l'absence du père fait que le jugement n'est pas un verdict, une fixation du droit, mais qu'il relève lui-même d'une fonction maternelle, d'un procès au monde, d'un travail à faire — et le procès réel du monde fait du jugement un travail à faire par les hommes, sur les hommes, un travail politique.

Procès du monde, du mal social, de l'humain inhumain — théâtre établi dans son droit au « meilleur public », à la meilleure humanité, à qui est fait pour lui, théâtre dont la propriété est révolutionnaire : il a pour but de « former le jugement », de changer les hommes en les rendant propres à tirer de lui le meilleur parti, propres à changer le monde.

« Toujours j'ai exécuté

Chaque geste comme devant l'assemblée

Qui doit en connaître, tout comme celui

Qui, circonspect, appliqué à se rappeler exactement

Comme c'était en fait et comment ce pourrait être,

Livre tout, la vérité, au jugement

De l'assemblée qui décide en dernière instance. »



Ce qui fait la radicalité du *Cercle de craie*, c'est que cette double nécessité, et par l'histoire d'amour (l'enfant n'est jamais, chez Brecht, l'enfant du père, mais de la mère — voir Simon et le gouverneur, voir Yang-Soun refusé dans *La bonne âme* : après l'étonnant « Viens enfant sans père ! » de Chen-Té, c'est fini, Yang-Soun ne pourra plus la rencontrer — voir Carrar, Vlassova, Mère Courage...) et par le débat sur la vallée, s'accomplit pleinement : la nécessité est fondée en droit d'un monde sans père, d'une société où le travail comme « correction » du monde oblige à signifier au père un perpétuel congé.

Azdack, comme les dieux de *La bonne âme*, disparaît, mais les dieux fuyaient leur échec, Azdack sa réussite.

« Faut-il d'autres hommes ? ou un autre monde ?
Ou d'autres dieux ? à moins qu'on ne s'en passe ? »

Ce qu'il faut, c'est un autre droit : la reconnaissance que le monde, l'ont en propre ceux qui sont propres au travail qu'il demande. Le couple vrai, chez Brecht, c'est le couple de la mère et de l'enfant : celui dansant et triomphant de la fin du *Cercle* (et celui de la salle et de la scène, de l'œuvre et du public : union critique, fête du travail, Premier Mai de l'humain). Elle dit, cette danse, à la fois que le monde est remis en mains propres et que l'enfant se retrouve enfin seul avec sa mère — elle dit l'instauration heureuse d'un monde de la productivité humaine définitivement a-théologique, a-métaphysique — elle dit à la salle qu'il n'y a plus à procéder à nul jugement qui ne soit fondation universelle du nouveau droit, règne réel du travail humain. *Le cercle de craie* remplit à la fois le vœu d'une classe et le vœu de l'enfant Brecht : subjective totalement, totalement objective, elle est l'œuvre accomplie.



Arraché définitivement à la mère « ancienne », à la mère de la classe dirigeante, l'enfant est définitivement attribué à la mère « nouvelle », à la mère ouvrière. Le dégagement hors d'une classe est achevé, et par là l'engagement dans une autre. Ainsi se résout la quête contradictoire de Brecht : être né de cette mère, n'être pas né dans cette classe où souffre la mère asservie, n'être pas né de ce père contre lequel enfant et mère sont de connivence. Quête vécue et dite, dans toute l'œuvre, selon cette double exigence : dire non à cette classe et changer cette mère afin de la retrouver. Car le père, lui, dès le *Manuel pour habitant des villes* (et c'est plus qu'une reprise d'un thème expressionniste), il est donné comme celui qui ne peut pas, qui ne doit pas changer.

Permis aux villes de changer,
Mais toi, ça ne t'est pas permis.
Nous voulons agir sur les pierres,
Mais toi, nous voulons te tuer,
Il ne faut plus que tu vives.
Quelques mensonges qu'on nous force à croire,
Toi, tu ne dois pas avoir existé.

(Voilà comment nous parlons à nos pères.)

Qu'il disparaisse, et que disparaissent avec lui son ordre et sa classe. Mais

cette mère, est-il possible de la changer tant qu'elle est la mère « naturelle », renvoyant à la classe d'origine ? La nature, chez Brecht, est et restera le signe d'appartenance à une classe sociale, le péché de classe originel. Elle est ce qui fait la mère paternelle, d'où l'impossibilité de changer cette mère :

— impossibilité, dans *Mère Courage et ses enfants*, dite par Mère Courage qui, en tant que mère naturelle, est à la fois mère et père, à la fois victime et complice de la classe exploitante

— impossibilité, dans *La bonne âme*, dite par Chen-Té : la maternité naturelle va l'inscrire définitivement dans la classe exploitante — à la fois mère et prostituée, elle va être à la fois père et mère, à la fois victime et complice à la tête de sa fabrique de tabac qui n'est pas sans rappeler la fabrique de papier d'Augsbourg.

L'une et l'autre originellement, indissolublement liées, le non à la classe ne peut se réaliser que par le non à la nature. Et changer la mère devient nécessairement changer de mère : le vœu se réalise avec Groucha.



Il n'y a pas de forme pure. Et le paradoxe de *Mère Courage et ses enfants* est que le réalisme épique le plus pur inscrit la plus pure tragédie — celle de *Catherine sans enfant*. Ce tragique, c'est bien l'épique qui l'inscrit : Mère Courage promet à Catherine qu'elle aura un mari dès que la guerre sera finie et la maintient ainsi dans la guerre. Aveugle au fait que la guerre détruit peu à peu tout espoir :

« Elle ne veut pas sortir, elle se moque bien de la paix, voici trop longtemps qu'elle l'attend. Ils lui ont abîmé un œil. Il n'y paraît plus beaucoup, mais elle est persuadée que tout le monde ne voit que ça. »

Aveugle au fait que la guerre, un jour ou l'autre, entraînera la mort tragique de Catherine sans enfants, de Catherine « malade de pitié ». Dans la carriole, magasin et foyer (des femmes), Catherine non seulement se cache, au tableau 8, mais se couvre la tête d'une couverture : à ce désespoir répondra sa sortie héroïque, au tableau 11, son appel de tambour sur le toit. Héroïsme qui n'est plus action d'une libre conscience, mais réponse d'un être animal, de cette impossible mère, de tableau en tableau, qui va, regarde, écoute, épie, s'agite, gémit, se tait, se terre, et que soudain la peur de la mort envahit tout entière, peur pour elle et, plus forte, pour la ville — héroïsme d'instinct, par là même anti-héroïsme, ou plus exactement psychanalyse de l'héroïsme.

Tragédie d'un mode nouveau — lié à l'ordre du père par la maternité. Ce qui s'unit contradictoirement en Mère Courage se dédouble en Yvette et Catherine et figure ainsi le double principe brechtien, donné originellement, de la féminité : maternité et commerce, production du profit et production de l'humain. D'un côté le changement réformiste : la prostituée, élément paternel de la féminité, vise à conquérir la puissance du père et de sa classe, la veuve Begbick, la castratrice, elle est la ville, elle change afin de devenir ce qui ne peut plus changer, ordure devenue dur mortier — de l'autre côté le changement révolutionnaire : la mère doit changer de classe, doit se faire « ouvrière » pour que l'enfant lui soit approprié (changement réformiste et changement révolutionnaire, dans l'œuvre de Brecht, s'appelant sans cesse et s'excluant). Or, l'impossibilité d'être mère, qui chez Mère Courage est relative au principe de commerce », est chez Catherine impossibilité non contradictoire, absolue — et Catherine est l'ombre projetée de Mère Courage, son image pure, son négatif. Et Mère Courage « produit » Catherine aveuglement : l'instant où elle maudit la guerre, cause, dit-elle, de l'infirmité de Catherine, est l'instant de son plus grand aveuglement, car la

cause n'est pas la guerre, mais *elle-même dans la guerre*, car il n'y a qu'une responsable : elle-même, et qu'elle maudisse la guerre ou qu'elle la loue, sa parole ignore et tait l'essentiel, à savoir que « le destin de l'homme, c'est l'homme » — que le destin de Catherine, comme de tous les siens, c'est elle-même, Mère Courage. Et pourquoi cet aveuglement ? Qu'est-ce qui en Mère Courage lui interdit de reconnaître sa responsabilité ? Femme de commerce, elle appartient, si limitée soit cette appartenance, à la classe, à l'ordre paternel qui la maintient, mère de moins en moins, mère perdant ses enfants, dans cette guerre où elle maintient Catherine en faisant d'elle une mère sans enfant. L'ordre du père, donc, est là aussi déterminant, mais par l'intermédiaire de Mère Courage, la grande médiatrice — personnage impossible responsable de l'impossibilité des autres (pour ne pas être détruits, comme le jeune soldat du tableau 4, ils ne pourront, comme le cuisinier, que forcer Mère Courage à la séparation). Ainsi la forme épique inscrit le tragique en le médiatisant. Mère naturelle, à la fois père et mère, Mère Courage tombe sous le coup de l'interdiction du changement, et cette impossibilité de changer la mère devient, en Catherine, l'impossibilité de la mère elle-même. Et l'interdit, contradiction en Mère Courage, est en Catherine tragique du manque — affirmé dans la mort.

Catherine est muette. La maternité impossible est liée à l'impossibilité de la parole (elle aussi épiquement inscrite). Et quand « la pierre se met à parler », c'est l'impossible mère enfin qui parle. Entre maternité et parole, il y a chez Brecht identité : la parole a fonction maternelle. Parler, c'est manifester la présence de la mère en son monde — qui est essentiellement social — et dans sa fonction — qui est de formation, d'éducation, de changement, de mise au monde d'hommes nouveaux. Cette fonction maternelle de la parole, cette fonction de « bonté », détermine toute l'œuvre de Brecht, son formalisme et sa finalité. A travers mille formes, nécessitées par les rapports réels, le but est même : changer les hommes.

« Vos auditeurs ne cessent de se transformer ! »

rêve le Brecht des *Cinq difficultés* — et pour lui, quand s'ouvre le théâtre,

« Dans la lumière arrivent ceux
Qu'on peut toucher, qu'on peut réjouir,
Qu'on peut changer. »

Dialectique et didactisme ne font qu'un chez Brecht — génie maternel.



« Gut sein für » : être bon pour, être propre à, être fait pour. Pélagie Vlassova dit dans l'*Eloge du communisme* :

Er ist gut für dich
Il est fait pour toi

et Chen-Té, quand elle explique à Yang-Soun ce qu'elle entend par bonté, parle de ceux qui sont « freundlich », amicaux :

« Sans doute les gens aiment-ils montrer ce dont ils sont capables, et comment le montrer mieux qu'en étant amicaux ? La méchanceté n'est qu'une sorte de maladresse. Chanter une chanson, construire une machine ou planter du riz, c'est ça, au fond, être amical. »

C'est dans le *Cercle de craie* que la réflexion de Brecht sur la bonté — qui apparaît comme une glose perpétuelle du « gut sein für » — trouvera, par

l'instauration du nouveau droit, son achèvement : éthique et travail sont une seule et même fonction. Etre bon, c'est être bon pour, propre à, fait pour. Rendre le monde humain, c'est l'approprier aux hommes appropriés — à ceux dont la bonté consiste en leur capacité, en leur plaisir de travailler le monde pour la plus grande satisfaction de tous.

« Dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind »
Que toute chose appartienne à qui est fait pour elle.

Ces hommes du bon travail, ce sont les hommes de qualité — et cette qualité a nom : « Freundlichkeit ».

action poétique

Juin 1971 - n° 47 : Poèmes de : Bernard Vargaftig, Maurice Regnaut, Henri Deluy, Franck Venaille, Michel Vachey, Véra Feyder, Michel Ronchin, Gil Jouanard, Jeanpyer Poels, Gérard Le Gouic, Charles Pelloux, Pierre Lagrue. Une nouvelle génération espagnole (traductions Pierre Lartigue), Espriu (Jacques Roubaud), Ferrelro (P. Lartigue), Gary Snyder...

Septembre 71 - n° 48 : Malakowsky et les futurismes. Suite Brecht.

« Il suffisait que soit créé grâce à toutes sortes d'artifices poétiques et d'astuces de théâtre, l'illusion que le déroulement de l'histoire était inexorable. C'est volontiers que nous ignorons nous aussi ce genre d'incohérences, lorsqu'il nous est possible de profiter en parasites des purgations de Sophocle, des immolations de Racine ou des frénésies de meurtre de Shakespeare, en essayant de nous approprier les beaux ou grands sentiments de leurs personnages. »

B. Brecht,
petit organon pour le théâtre.

Quand on aborde le domaine de la dramaturgie brechtienne une terminologie semble s'imposer. Le vocabulaire propre au théâtre classique est rejeté dans le tréfonds d'un obscur subconscient. Aux modèles aristotéliens de la catharsis, de l'identification, au culte des passions et des héros, à la marche complexe d'un destin toujours présent, on oppose une série de notions clés : effet d'éloignement ou de distanciation, conscience claire du comédien devant son rôle, du spectateur devant une scène qui se joue d'elle-même sans se jouer de lui. A l'histoire dramatisée de la scène romantique on substitue le récit épique, commandé par les lois de la dialectique ; dans un même temps, le théâtre transparent, chargé de refléter avec plus ou moins d'exactitude, les mœurs d'une époque, sa réalité, ce théâtre là disparaît au profit d'un réel du jeu et du décor où la scène n'est plus donnée comme illusion d'une vie située ailleurs mais comme la vie réelle de l'illusion.

« Brecht, souligne Althusser, voulait faire du spectateur, l'acteur qui achèverait la pièce mais dans la vie réelle¹. » La scène serait cette vie réelle de l'illusion mais il s'y produirait quelque chose de l'ordre d'un dévoilement : dévoilement d'une vérité de l'histoire que le théâtre serait chargé non de « figurer », de « représenter » mais de produire entre le spectateur et le spectacle par l'effet d'une distanciation.

Historiciser le personnage pour introduire acteur et spec-

(1) *Notes sur un théâtre matérialiste* in *Pour Marx* (Maspéro).

tateur dans l'histoire, telle est la visée brechtienne. Pour cela il convient de rompre avec cet autre personnage, fabriqué par le théâtre de la tradition, ce spectateur-acteur miraculé, plongé dans la grotte sombre des illusions et des croyances, condamné au leurre de la « purge » incessante par la pitié et la terreur. Ce que Brecht met en cause dans sa critique de la catharsis aristotélicienne n'est pas tant le concept d'identification (du spectateur au héros, du comédien au personnage et du spectateur au comédien) qu'une conception du théâtre comme remède, comme « potion magique » permettant d'éviter à l'homme l'effet néfaste des passions. Ici la référence à un vocabulaire médical n'est pas de trop. C'est que le théâtre, selon les conceptions aristotéliciennes doit avoir un effet thérapeutique ; le spectateur modèle du théâtre classique ne disparaît pas quand s'en va le héros et l'identification ne s'éteint pas quand un théâtre sans héros survient, puisqu'à historiciser les personnages des grandes tragédies on en montre la force et on saisit davantage le sens d'une jouissance théâtrale. A travers sa critique du modèle aristotélicien, Brecht vise un tout autre héros, celui, dirons-nous, d'une sorte de médecine psycho-somatique, l'homme « illusionné » de la société de classe, acquerrant par le biais du psychodrame un esprit sain dans un corps sain, bref cet idéal du « moi autonome » valorisé par toute une idéologie de l'adaptation.

Tout cela est bien connu... Mais on peut se demander si par essence le théâtre n'est pas le lieu privilégié des effets d'identification. Il est ce lieu où rien ne se passe qui ne soit imaginaire² et Brecht trouverait ses limites dans celles-là mêmes imposées par la convention théâtrale.

Est-ce à dire qu'il y aurait une illusion brechtienne et qu'à moins de « sortir » du théâtre, rien de la vérité historique ne s'enseigne si elle n'est déjà comprise, ceci dans la mesure où tout sujet se constitue d'abord par ses identifications. La question est rebattue : Ou bien on limite Brecht au génie de la technicité théâtrale, ou bien on saisit son désir à la lettre en réduisant sa démarche à une vaste entreprise de rénovation pédagogique ; d'un côté on technocratise, on ergote sur quelques projecteurs, on en remet dans la « distance », de l'autre on aplatit une œuvre aux dimensions de l'idéologie.

Catharsis, théâtralisation, identification, ces termes appartiennent à une dramaturgie d'un tout autre genre : celle de la névrose. Les références freudiennes à la situation théâtrale sont constantes. L'inconscient est saisi comme une scène, le conflit comme un drame et la famille comme ce lieu antique où Œdipe fait l'expérience de son identité. Il y a un théâtral de l'hystérie où le symptôme joue un rôle de premier plan. Anna O. raconte Breuer³ se fait son théâtre privé, elle met en scène ses fantasmes,

(2) V. O. Mannoni, *Le théâtre du point de vue de l'imaginaire* in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*.

(3) Freud et Breuer, *Etudes sur l'hystérie* (P. U. F.).

elle se livre à un « ramonage », à une « purgation » et invente soit dit en passant cette « talking cure » qui deviendra la méthode psychanalytique. On pourrait épiloguer sur le danger que représente dans la démarche même de Freud ce constant retour à la scène, à la scène antique particulièrement, cette sorte de théâtralisation de l'inconscient, cette personnalisation du désir⁴. Il n'empêche qu'il faut bien constater l'existence d'un théâtre spontané de la névrose, d'un théâtre de l'hystérique où, comme le souligne O. Mannoni⁵, l'apparition du symptôme est déjà un essai de guérison. Ce théâtral là est d'une tout autre nature que celui fondé sur les conventions et l'artifice. C'est pourquoi le concept d'identification, tel qu'il fonctionne dans la théorie freudienne peut bien nous renseigner sur la place qu'occupent le héros, le personnage et l'acteur dans les structures du moi, il ne nous dira rien de la spécificité d'une conscience spectatrice. Et la théorie de la distanciation n'est pas l'avènement d'une nouvelle psychologie de l'acteur et du spectateur. Cependant nous pouvons nous risquer à un jeu de mot et dire que quand Brecht « historicise » le théâtre, il « déshystéricise » par là même le rapport acteur/personnage/spectateur en faisant apparaître la nature spécifique du jeu théâtral. La nature profondément différente du jeu conventionnel et du théâtral de la névrose autorise une telle démarche ; et si Brecht différencie ainsi théâtralité et jeu théâtral c'est plus par sa définition d'une historicisation du théâtre que par une réflexion sur l'identification.

Et là nous retrouvons les détours de l'illusion pédagogique, cette sorte de moulin à vent qui hante l'ensemble de la démarche brechtienne et qui lui donne un ton de paradoxe : concevoir un théâtre didactique où rien ne s'enseigne, hormis ce que déjà sait tout spectateur : qu'il est acteur de l'histoire et qu'aucune illusion, fût-elle réelle l'espace d'un spectacle, ne saurait le guérir de son désir ou le sortir de son histoire.

Et ici, pour ceux qui voudraient assimiler dans un même creuset vaguement orientaliste, la démarche brechtienne et celle d'Artaud, je soulignerais volontiers l'irréductibilité de l'une à l'autre. Pour Artaud il n'y a ni spectateur, ni acteur, ni histoire, ni drame, ni identification, il y a pour ainsi dire le langage muet d'un corps sans parole, une scène « productive » où s'animent comme dans le jeu balinais ces « phrases musicales qui tournent court, ces sons de caisses creuses, ces grincements d'automates, ces signes qui ne sont plus des mots et ces acteurs qui ressemblent à des hiéroglyphes animés, etc. » (6).

Autrement dit Artaud « schizophrénise » (7) la scène, la déthéâtralise totalement en entraînant le spectateur dans la

(4) V. G. Deleuze, *Capitalisme et schizophrénie* (séminaire inédit, à paraître).

(5) *Op. cité.*

(6) A. Artaud, *Le théâtre et son double* (Idées, Gallimard).

(7) Cf. G. Deleuze, *cité.*

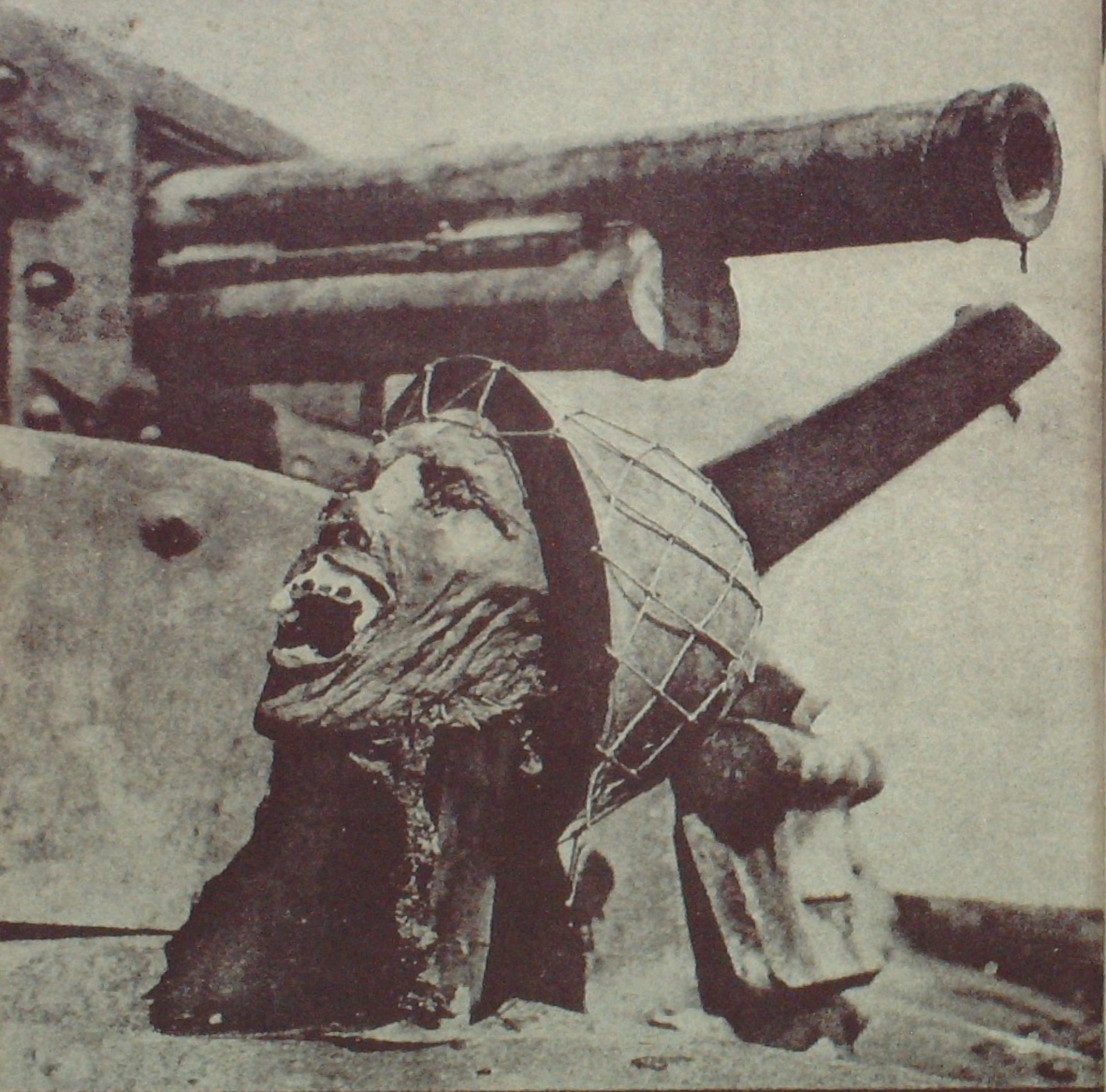
Singapore Lament



AP
WIDEPHOTO

*O voix du chœur lamentable que font tour à tour
Les victimes et les bourreaux nommés d'office !
Le Fils du Ciel, femme, a besoin de Singapour
Et tu es seule à avoir besoin de ton fils.*

A Japanese soldier's skull is propped up
on a burned-out Jap tank by U.S. troops.
Fire destroyed the rest of the corpse



*Pauvre Yorick du tank dans la jungle !
On a fiché ton crâne sur une tringle.
C'est pour la banque Domei que tu meurs par le feu
Mais ce que tes parents lui doivent encore n'est pas peu.*

machination des forces du désir. Avec Artaud, le drame, la névrose, le théâtre tournent court ; il reste le geste automatique, irréductible d'un corps schizophrénique. A titre d'exemple on se rappellera que pour Artaud, *Œdipe-Roi* ce n'est ni l'inceste ni le destin mais ces forces errantes s'incarnant physiquement dans le rythme épileptique de l'épidémie de peste.

Brecht est sans doute le premier à avoir théorisé ce processus de déshystéricisation du rapport spectateur/spectacle. Sans psychologiser sa démarche il est possible de s'interroger sur les effets d'un tel processus concernant la problématique de l'identification. Si ce concept (dans son sens non-aristotélicien) est inséparable de l'élaboration d'une théorie du sujet (8) la construction d'un « spectateur nouveau » passe par une critique des illusions de la conscience, par la reconnaissance de l'autre que soi. Avec Brecht, dit-on, le matérialisme dialectique pénètre sur la scène, encore qu'ici le matérialisme réside plus dans une pratique théâtrale que dans un texte donnant le message d'une théorie. Si les grands textes brechtiens disent la même chose qu'une théorie matérialiste de l'histoire c'est par ce fonctionnement d'une « dialectique à la cantonnade », selon la belle formule d'Althusser (9), « cette coexistence sans rapport explicite d'une temporalité dialectique et d'une temporalité non dialectique qui fonde la possibilité d'une véritable critique des illusions de la conscience (qui se croit et se prend toujours pour la dialectique), d'une véritable critique de la fausse dialectique (conflit, drame, etc.) ».

Et là nous retrouvons très précisément la problématique de l'identification. Si le sujet se constitue par ses identifications, c'est qu'il n'y a pas de dialectique de la conscience, que « celle-ci n'accède au réel que par la découverte de l'autre que soi » (10). Cet « autre que soi » introduit par Brecht sur la scène du spectateur, ressemble fort à cet « autre sujet » qui se constitue de la rupture du cercle de l'Innenwelt à l'Umwelt, de la quadrature inépuisable des récoltements du moi (11) et dont Freud a saisi le statut décentré, découvrant après Marx le chemin d'une critique radicale de la philosophie de la conscience. Nous sommes loin de la critique des règles du théâtre classique, nous en arrivons même à ce point où le travail brechtien ressemblerait à quelque chose de l'ordre d'une mise en scène de la dialectique de l'identification, par delà sans doute la définition d'une spécificité de la conscience spectatrice.

Au fond Brecht suit le conseil qu'Engels adressait à Lassalle (12) « shakespeariser, et non schilleriser, éviter de trans-

(8) Voir en particulier l'élaboration par Freud de sa deuxième topique (Ça/Surmoi, Moi).

(9) *Op. cité.*

(10) *Op. cité.*

(11) J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* in *Ecrits* (Seuil).

(12) Marx et Engels, *Sur la littérature et l'art*, textes choisis (Ed. Sociales).

former les individus en simples porte-parole de l'esprit du siècle ». Shakespeariser voulait dire pour Engels « rendre théâtral », donner à la scène où se joue le drame apparent des héros les dimensions complexes de la lutte des classes. Sans proposer de généralisation hâtive dans le cadre d'une étude si restreinte on peut se demander si pour Brecht, shakespeariser ne revient pas à introduire l'effet inverse d'une théâtralisation. A propos d'*Hamlet*, O. Mannoni souligne que Shakespeare introduit dans le théâtre de la convention un « théâtral » qui est celui spontané de la névrose. Hamlet s'identifie à un acteur, il dramatise, il joue son propre personnage, et cette crise d'histrionisme dans laquelle il a sombré est le nœud du drame. Ainsi se trouve située par l'insertion du théâtral dans le théâtre la question de la névrose. Et ici le « cas » Hamlet est sans doute moins important qu'un certain type d'interrogation névrotique : tuer ou ne pas tuer, vivre ou dormir, etc.

On assiste la plupart du temps chez Shakespeare à une véritable théâtralisation de l'histoire ; les héros y jouent le théâtral spontané de la passion en même temps que l'acteur assume un rôle de héros ; avec Brecht, il se produit un effet directement contraire : historiciser Hamlet revient à montrer un jeune homme déjà corpulent, appliquer la raison nouvelle qu'il a ramenée de l'Université de Wittenberg et « tomber victime de la contradiction entre les pratiques déraisonnables du monde féodal et ses beaux raisonnements (qui n'ont rien de pratique) » (13).

Il ne s'agit pas bien sûr d'abandonner la dimension shakespeareienne du « théâtre dans le théâtre », mais d'y faire fonctionner une sorte de scène en dernière instance qui détermine le tout : celle de l'histoire. Cela ressemble fort à un processus de déthéâtralisation de l'histoire, et s'il faut pour Brecht shakespeariser, c'est en « éloignant ».

Ainsi Arturo Ui est un piètre héros shakespeareien qui reçoit des leçons d'un mauvais comédien. En évoquant simultanément les monstres de Shakespeare et les gangsters de Chicago, Brecht répond à la théâtralité du fascisme par une théâtralisation plus grande encore : il livre les bourreaux au ridicule ; il montre que les auteurs des grands crimes politiques ne sont pas les glorieux rois du théâtre des passions, que la névrose de quelques tueurs n'explique jamais l'histoire. Cet excès jusqu'au dérisoire de théâtralité aboutit à une déthéâtralisation de l'histoire et du jeu de l'acteur, et Arturo, loin d'être ce fascinant leader de la propagande nazie n'est qu'un piètre héros imitant le maintien d'un grotesque histrion.

(13) Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (L'Arche).

Dessins d'enfants sur des textes de Brecht
34 illustrations avec les textes
Insel-Bücherei n° 930 Leipzig 1970

Pour fêter le soixante-dizième anniversaire de la naissance de Brecht, le 10 février 1968, le *Berliner Ensemble* a organisé dans toute la République Démocratique Allemande un concours de dessins d'enfants illustrant des poèmes et des pièces de Brecht. Un an avant ce jour-anniversaire, Hélène Weigel a adressé à tous les professeurs de dessin une lettre qui les invitait à faire participer leurs élèves à ce concours.

Cette initiative du *Berliner Ensemble* nous semble répondre à deux objectifs essentiels. D'une part, garder vivante l'œuvre de Brecht, source d'inspiration pour toute la jeunesse de R. D. A., d'autre part, permettre aux enfants de l'utiliser dans le sens souhaité par Brecht lui-même : non en consommateurs passifs qui la réduiraient à une préparation « culinaire », mais en expérimentateurs à l'imagination fertile et capables d'en faire usage pour enrichir leurs propres rapports avec la réalité et avec l'art.

Cette initiative est d'ailleurs brechtienne à un autre titre encore : Soucieux de donner au public, à travers l'art, une expérience dialectique de la réalité, Brecht a recherché toute sa vie de nouveaux moyens de communications artistiques, en combinant les « arts frères » : musique et poésie, poésie et architecture, théâtre et radio, théâtre et cinéma. Il aurait sans doute beaucoup aimé voir ses poésies commentées par le regard neuf des dessins d'enfants...

Au premier souci d'Hélène Weigel et de ses amis (garder Brecht vivant dans la pensée quotidienne, l'imagination et l'activité de la jeunesse actuelle), plusieurs dessins répondent directement, avec une spontanéité rassurante. Pour une petite fille de 12 ans, Brecht fume toujours son gros cigare, avec sa casquette plate et ses lunettes rondes, au milieu d'un grand jardin tout fleuri et enclos d'arbres. C'est l'été, des enfants font du bateau sur l'eau un peu plus loin, le jardin n'est pas fermé, on peut prendre l'allée centrale pour aller s'asseoir auprès de Brecht sur le banc.

L'autre préoccupation du *Berliner Ensemble* touche à un problème qui est fondamental pour la politique culturelle de tout pays socialiste. Comment mettre l'art et en particulier l'art contemporain, comme celui de Brecht) à la portée des masses ? Suffit-il de mettre les masses en présence de l'art en s'en remettant à leur seul « instinct » artistique ? Ou bien ne faut-il les confronter qu'à l'art qui peut leur être immédiatement accessible, avant toute éducation ? On érigerait alors leur compréhension

spontanée en critère exclusif du caractère populaire de l'art, au risque de rendre l'expression artistique contemporaine tributaire des formes du passé, ou des besoins les plus immédiats de la politique quotidienne ? Ou bien encore, faut-il, par des méthodes appropriées, donner aux masses les moyens de venir à l'art, de se l'approprier progressivement en l'adaptant à leurs besoins. C'est sans aucun doute cette dernière conception qui est sous-jacente à l'expérience du *Berliner Ensemble*. Et c'est précisément aussi cette conception qu'avait défendue Brecht dès la fin des années 30, lors du grand débat théorique avec Lukacs sur la définition d'un art « populaire ». Dans un essai d'août 1939 intitulé « Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung » (regard porté sur l'art et art du regard), il affirme d'abord que la condition d'une véritable démocratisation de l'art est la transformation du « petit cercle des connaisseurs » en « un grand cercle des connaisseurs ». Mais il ajoute aussitôt : « Car l'art a besoin de connaissances. Le regard porté sur l'art ne peut conduire à un véritable plaisir esthétique que s'il existe un art du regard ». L'instinct, la spontanéité artistiques, bien que nécessaires, ne suffisent pas ; en effet, « cette disposition pour l'art peut aussi bien être développée que s'étioler ». Le public doit donc faire l'apprentissage de l'art du regard, pour pouvoir reconstituer, au-delà de la perfection du produit fini, le travail de l'artiste, son « savoir-faire ». En suivant à sa manière le cheminement de ce travail, et en mettant en jeu ses propres capacités créatrices, le public parviendra à comprendre le regard que l'artiste porte sur la réalité, à s'approprier ce regard, et à l'adapter à ses besoins personnels.

Cette éducation artistique, Brecht a pensé, en pédagogue particulièrement clairvoyant et astucieux, qu'on pouvait la développer dès le plus jeune âge. Il a donné aux enfants — et d'abord à ses propres enfants, pendant l'exil danois — des conseils pratiques et stimulants pour apprendre à dessiner :

« Dessine un arbre sur lequel tu pourrais grimper ».

« Dessine un arbre sur lequel tu ne pourrais pas grimper ».

« Dessine un arbre qui pourrait se trouver devant ta maison ».

« Dessine un paysage où tu voudrais camper et pique-niquer, par une belle journée de juin ».

« Dessine un vélo qui roule ».

C'est qu'avant de prendre possession de l'art, avant d'apprendre à l'utiliser, il faut que les enfants apprennent à saisir la réalité par le dessin. Là encore, Brecht veut les aider à établir entre eux et le monde qui les entoure une relation d'échanges vraiment réciproque. En évitant de sacrifier une réalité inaccessible — et par là menaçante —, comme d'assujettir cette réalité à la dictature de la subjectivité individuelle, le dessin doit être d'abord pour l'enfant un moyen d'épanouissement, d'insertion équilibrée et harmonieuse (ce qui ne signifie pas non critique) dans le monde réel.

Les enfants de RDA ont répondu en très grand nombre à l'appel d'Hélène Weigel et aux conseils de Brecht. 2 970 dessins, les meilleurs de chaque classe, de chaque école, ont été adressés au *Berliner Ensemble*. Le jury du concours (qui comprenait notamment Fritz Cremer, Stefan Hermlin, Werner Klemke), d'abord décidé à n'en retenir que quelques-uns en a finalement choisi 600, et une grande exposition a pu être organisée.

Ce petit livre reproduit seulement 24 d'entre eux, mais leur variété nous donne un aperçu de la richesse d'imagination déployée, de la variété des tentatives de « mise en images » des textes, et de la grande qualité de l'interprétation de Brecht par les enfants, à la lumière de leur sensibilité et de leur expérience.

Il nous faut cependant signaler une faiblesse de ce livre. La postface de Werner Hecht ne renseigne pas suffisamment le lecteur sur les conditions de l'expérience. Comment les enfants ont-ils choisi les textes qu'ils ont illustrés ? Quel rôle ont joué dans ce choix les professeurs de dessin, et comment ont-ils guidé le travail de leurs élèves ? Selon quels critères les dessins envoyés au Berliner ont-ils été sélectionnés ? En l'absence de ces éléments d'appréciation, on peut quand même tenter de dégager quelques traits communs à ces dessins.

Les plus jeunes (de 8 à 12 ou 13 ans) ont fait une place importante au bestiaire de Brecht : corbeau, chèvre, moineau et merle des « Kinderlieder » (Chansons enfantines). Sans oublier bien sûr l'animal favori de M. Keuner : l'éléphant, cette grosse bête « aux oreilles orientables », qui « joint la ruse à la force », et « fait quelque chose pour l'art : il fournit l'ivoire ». Il se promène d'un pas bonhomme dans une forêt étoilée de fleurs, tandis qu'une grappe d'enfants joyeux utilise pleinement toutes les possibilités offertes par cet étonnant animal : perchoir, balançoire, colline à escalader. L'art n'a pas été oublié : les défenses luisent comme des croissants de lune. Paysages d'été, arbres en vacances sont très souvent présents dans les dessins de ces jeunes enfants : le vélo qui roule, les arbres sur lesquels on peut grimper portent des enfants parfaitement bien situés dans leur espace, et parfaitement à l'aise dans leur activité. Un seul arbre, le petit prunier « que l'on croit à peine/car il n'a jamais une prune./Et pourtant c'est un prunier,/on le reconnaît à sa feuille », témoigne, chez le petit garçon de 10 ans qui l'a dessiné, d'une inquiétude certaine. Ecrasé par des murs aux fenêtres vides, qui s'ouvrent sur le vide plus profond encore des nuages, ce petit arbre dépouillé porte en lui une grande tristesse. Compréhension aiguë du poème de Brecht, ou angoisse grave chez cet enfant ? Un seul dessin ne permet pas de le déceler.

On sent chez beaucoup d'enfants, même jeunes, une solide éducation artistique. Certains, à coup sûr, sont déjà allés au musée, ou au théâtre : la qualité de la stylisation, de la composition, en font foi. Beaucoup, même parmi les plus jeunes, savent déjà utiliser la couleur en fonction d'effets précis : les fonds des dessins sont significatifs, les contrastes entre les couleurs aussi.

Le choix des thèmes est bien sûr en rapport avec l'âge des enfants. Ce sont en général les enfants les plus âgés (entre 14 et 16 ans) qui ont illustré des poèmes héroïques comme « die unbesieglige Inschrift » (l'inscription invincible), des scènes tragiques (Les fusils de la Mère Carar), des récits qui ont trait à la guerre, d'une poésie très sombre comme « Kinderkreuzzug » (la croisade des enfants) ou d'une ironie grinçante comme « la légende du soldat mort » (le garçon de 16 ans qui l'a illustrée n'a d'ailleurs pas pu dépasser l'imitation directe des dessins de Georges Grosz).

Mais des enfants plus jeunes ont eux aussi été sensibles aux contradictions qui éclatent dans certains poèmes : « O Falladah, die du hangest »

(« Un cheval accuse ») a été magistralement illustré par une petite fille de 12 ans : le cheval tombé à terre retourne une dernière fois la tête pour faire face aux gens affamés qui viennent le dépecer. Dans ses yeux l'incrédulité fait place à l'affolement.

Enfin, on est frappé de voir à quel point la rencontre au niveau du dessin entre l'expérience de la lecture de Brecht et l'expérience de la réalité fait partie de la vie de l'enfant. Sous le pinceau des enfants, les textes prennent un poids nouveau de réalité concrète. Les « Questions d'un ouvrier qui lit » sont visualisées de la manière suivante : des ouvriers en longue robe (antique) transportent des poutres et de grosses pierres pour construire une ville de temples et d'arcades. Le travail des tisserands de Kujan Bulak devient pour l'enfant celui de plusieurs familles qui viennent apporter leurs seaux d'essence pour assécher « en l'honneur de Lénine » le marais insalubre. C'est une scène tangible de la vie quotidienne, mais où la solidarité qui animait le poème reste présente. Et la Groucha qui embrasse son Michel, un grand gamin ébouriffé, après l'épreuve du Cercle de Craie, est une paysanne en souliers plats et fichu à carreaux.

Quand on referme ce livre, on a la certitude que tous ces enfants de RDA ont un grand ami qui s'appelle Bertolt Brecht, et que l'apprentissage de l'art d'un regard à la fois lucide et poétique occupe une place de choix dans leur éducation. Cette expérience n'est pas une expérience isolée : il faudrait la comparer par exemple à celle que fait faire aux enfants, en musique, Paul Dessau.

Dichtungen auf Bertolt Brecht

Contributions : W. Bierman, P. Celan, H. M. Enzensberger, E. Fried, G.B. Fuchs, E. Kästner, R. Neumann, F. Torberg, K. Tucholsky, G. Zwerenz u.a.

**Directeur de Publication : J. P. Wallmann
Editions Arche Zurich 1970**

Sur la couverture une photo de Brecht, grise et fondue. Dans les yeux : ruse et attente ; curiosité et ironie. Dedans, une soixantaine de poèmes. Comme le titre l'indique « Poèmes sur Brecht ». Poèmes de « ceux qui viendront après » dans le poème des années 37, « De ceux qui vinrent après » pour cette plaquette de 1970. En fait, cette petite anthologie est une réponse à la prière de Brecht :

« *Songez
lorsque vous parlerez de nos faiblesses
Songez aussi aux temps sombres
auxquels vous avez échappé*

...
*Pensez à nous
avec indulgence*

Au fil des pages, des années, des pays, RFA, Italie, RDA, Suisse, Autriche, les réponses arrivent. Cette anthologie n'est ni un hommage, ni un chant mortuaire, ni une anthologie de circonstances. C'est une sorte de mise au point : Qu'ont-ils dit de lui, ceux de la génération d'après ?

Poèmes d'une amitié — poèmes d'un adieu — poèmes d'une rencontre — poèmes de ceux qui l'ont connu, poèmes de ceux qui l'ont lu — gamme sur le modèle du maître — reconnaissance mais aussi malédiction indulgence mais aussi colère : les témoignages sont multiples.

Et d'abord, le sourire un peu méfiant de ceux qui parlent « quand même » de Brecht : saisir maintenant le Brecht tout à fait authentique ? ou peut-être se souvenir maintenant, avec un triste humour « parce qu'il est mort » (Bobrowski) :

« *Il est mort
et contre toute attente il est monté dans un ciel
Bertolt Brecht
il est assis à la gauche... »*

« *Gestorben
und wider erwarten in einen Himmel geraten
Bert Brecht
wo er sizet zur Linken. »*

K. FRANK.

Et pour les grands brechtiens, ceux qui sont compétents, spécialisés, universitaires, quelques vers de W. Biermann où Brecht, sortant du cimetière, rencontre sur la route du Berliner Ensemble un trio de chercheurs du Brecht Archiv :

« *Comment, pensa-t-il,
vous n'en avez pas encore fini
avec toute cette camelote*

*Et il sourit
avec une modestie effrontée. Il
était content.*

« *Was, dachte er,
seid ihr immer noch nicht fertig
mit dem Ramsch ?*

*Und er lächelte
unverschämt-bescheiden und
war zufrieden.*

W. BIERMANN.

Parmi ceux qui vinrent après, il y a les « héritiers ». Comment dire ? les disciples ? les amis ? ceux qui cherchent le mot juste qui dira le trésor qu'ils ont emporté au fil de leur poème, au fil de leur plume, au cœur de leur travail. On le retrouve, brut, étincelant et buriné, au milieu d'images brechtiennes, de vers dépouillés :

Angelica Hurwicz :

« *C'est la tombe du maître. »
« *Das ist des Lehrers Grab. »**

M. Hannsmann :

« *le livre d'école du siècle »
« *Schulbuch des Jahrhunderts »**

Dans des ballades, des « à la mémoire de », des synthèses qui se veulent exhaustives :

Heinz Kahlau :

« *Les enfants de l'ère scientifique
n'ont pas encore reconnu leur ère »
« *Die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters
haben ihr Zeitalter noch nicht erkannt »**

W. Gallasch :

« *Lui, Bertold Brecht, vagabond, chanteur ambulante,
atteignit ce qu'il voulait. Sa parole était une arme. »
« *Er, Bertold Brecht, Landstreicher, Bänkelsänger,
traf, die er wollte. Waffe war sein Wort. »**

Wolfgang Weyrauch :

« Lui
qui souhaita
que non seulement nous
quissions bien la terre
mais aussi que nous quissions une bonne terre

...
Bienheureux
ceux qui
renonceront à eux-mêmes. »

« Der,
Welcher gewünscht hat,
dass wir
die Erde nicht nur gut,
sondern auch eine gute Erde verlassen

...
Selig
sind die,
welche auf sich selbst verzichten

Walter Gross :

« ...les lèvres légèrement serrées
taisent ce que l'on ne peut pas transformer. »

Et il y a aussi ceux qui disent non. Non à Brecht, non à sa lutte, non à ses espoirs, non à ses choix. Ceux qui sont sans aucune indulgence. On peut citer les coups bas de P.W. Gerhard dans son poème « Der Dichter », tout entier axé sur la plus fausse et la plus gratuite des dialectiques : le poète a un compte en banque en Suisse MAIS produigie des encouragements à ceux qui habitent à l'est et ont perdu courage. La vie n'est pas devenue plus facile, les relations entre les hommes ne sont pas devenues meilleures, le règne de la dictature n'est pas devenu plus court, MAIS quelques connaisseurs eurent un modèle...

Richard de Salis : 3 strophes bourrées de jeux de mots et pompeusement intitulées « Brecht tel que nul le connaît ». Titre qui fleure sa révélation à la « France Dimanche ».

« Prolétaire, ton pouvoir est grand

...
mais tu as un défaut :
tu as besoin du parti.

Prolétaire le parti est un âne costaud

...
mais il a un défaut :
lui aussi il te bouffera.

Prolétaire, l'homme est très utilisable
Il peut bouffer et peut être bouffé.
Mais il a un défaut :
il ne peut pas penser.

« Prolet, deine Macht ist gross.

...
*Aber du hast einen Fehler
Du brauchst die Partei.*

Prolet, die, Partie ist ein starker Esel

...
*Aber sie hat einen Fehler :
Dich frisst sie auch.*

*Prolet, der Mensch ist sehr brauchbar.
Er kann fressen und kann gefressen werden.
Aber er hat einen Fehler :
Er kann nicht denken. »*

Un autre poème (de Gerhard Zwerenz), sarcastique, musical, âpre mais qui, cette fois, fait de Brecht le roi des anars qui :

*« né bourgeois
méprisa les bourgeois
devenu communiste méprisa le communiste »*

et même un jour « méprisa l'art » et reçut pour pierre tombale cette pauvre guirlande :

*« Ci gît Bertold Brecht
le dernier grand ennemi de la société. »
« hier schläft Bertold Brecht
der letzte grosse Feind der Gesellschaft »*

D'autres poèmes attaquent Brecht de front, en coulant leur critique dans le moule de la parodie. Parodie de la parole, parodie de la musique ; celles de Robert Neumann ou Friedrich Torberg, polémique et cinglante :

*« Et le requin il a des dents, et il les porte
en pleine gueule
et Bert Brecht il a une colonne vertébrale, mais
sa colonne vertébrale on ne la voit pas. »
« Und der Haifisch, der hat Zähne, und die trägt
er im Gesicht
und Bedt Brecht der hat ein Rückgrat, doch das
Rückgrat sieht man nicht*

Ces attaques virulentes ont paru pour la première fois en 1962. Brecht ne pouvait plus répondre... Coup de « droit », coup de « gauche » (l'ironie mordante de R. Lettau). On est souvent loin de l'indulgence que Brecht réclamait de ceux qui viendraient en des temps où « enfin l'homme pourrait aider l'homme ». Brecht pensa que ces temps viendraient plus vite.

Parmi les vers « à la manière de », quelques ballades sur le mode Kipling-Brecht : de Erich Kästner, Kurt Tucholsky : « Surabaya-Johnny II,

Frei nach Kipling und Brecht », « Lied der Cowgoys », « Damn ! »
— Rudyard Brecht.

Parmi ceux qui vinrent après il y a aussi ceux qui, sans parler directement d'un message » ou d'un « bonhomme Brecht », poursuivent un dialogue par-delà le pont des générations, et c'est le premier poème de la plaquette, les vers connus de Celan :

Une feuille sans arbre
pour Bertolt Brecht :
« *Que sont ces temps
où une conversation
est presque un crime
parce qu'elle renferme
tant de choses dites ?* »
« *Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es so viel Gesagtes
mit einschliesst ?* »

Ceux qui de Brecht ont appris la force de ses mots. Ces mots qui éclatent et font éclater la vérité. Ceux qui ont appris avec plus ou moins de bonheur. Car le fort juron d'Arnfrid Astel n'a peut-être pas l'impact même s'il a de loin « le style de »...

Par contre, il y a des sortes de gammes fidèles et d'où jaillit l'idée. De Yaak Karsunke « Matti change la roue » avec son patron qui attend, vautre sur les prairies, et s'énerve, *temps perdu, argent perdu...* « Il n'a qu'à donner un coup de main. »

D'Erich Fried, des « Notes de Lectures » en marge des « œuvres complètes » de Brecht. De l'art de faire parler un mot. Pourquoi le pluriel « Paletoten » plutôt que « Paletots » ? Au bord de la devinette, au bord de la découverte. Des coups de crayon soulignent toute l'actualité d'une lutte, d'une dénonciation : lors d'une lecture à haute voix, un soir, de quelques vers écrits après 33, la question d'un petit garçon étonné

« *A cette époque il y avait donc déjà
la guerre au Viet-Nam ?* »

A côté des parodies, des messages, des coups à fleuret moucheté, ou pas, de l'éclat des mots : il y a les traces. Dessinées avec délicatesse, profondes et irréversibles.

L'espoir : Pour le poète italien Franco Fostoni qui travaille penché sur

« *des lignes faites de mortier, faites de verre,
« murés dedans, des cris, des blessures, de la chair. »*

L'Espoir et la conviction au cœur de la lutte et du doute :

« *La poésie
ne change rien — rien n'est sûr — Donc, écris. »*

Et, sous la plume d'un vieux poète, toute l'humilité de quelques paroles :

*« Je répète les sons
de ta langue
la langue des choses ! »*
*« Ich wiederhol die Laute
deiner Sprache
die Sprache der Dinge ! »*

Il y aurait ici beaucoup à dire sur l'importance déterminante de Brecht pour G. Maurer. La date et le sens de cette « rencontre ». Une lecture attentive du long texte de Maurer « Variations sur des vers de Brecht » montrerait le processus de transformation de la langue « classique » de Maurer sous l'influence de Brecht.

Et pour terminer, quelques vers qui replacent Brecht dans la longue lignée des poètes allemands, vivant et veillant par-delà les siècles : quelques vers de Reiner Kunze, « petit caillou blanc », modeste hommage à

*« La langue
qui toucha en plein cœur
Walter von der Vogelweide
dans laquelle Heine pleura
et Brecht veilla. »*

Quelques témoignages parmi bien d'autres encore, épars dans le monde entier. Parlant de l'évolution du théâtre vietnamien, Nguyen Khac Vien écrivait récemment :

« Peut-être Brecht montre-t-il la voie ? »...

Une génération parmi bien d'autres à venir...

Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité

Lionel Ray

Fragments

I - 20

... autrement que dans ce halo d'or (du bruit qu'ils font avec leurs chaussures leurs rêves leurs cartes du ciel leurs mots de couleur leurs limites puis avec les fourmis cette écriture muette)

mon possessif seulement tourné vers la page sans jalousie où j'Inscris le prénom du bouc « exchange me for a goat » par malice d'Eros Insensé puis sur de grandes nattes noires les bras de la danse

déjà pâle, sœur des panoplies des automnes furieux la nuit d'avant moi comme attroupements de mots jaloux venus à la chilmère sur une nappe

ô rouge de ces fleurs ! fée de ma cérémonie sur sa bouche on a lu l'Inscription attribuée au biographe, simplement le vent tombe

Il y a des sentiments qui prennent la pose des filles abusées j'en ai connus deux dociles comme des proles cherchant la forme...

21

... un instant la fascinait (prophète des vues de Dublin que la mer noya) lorsqu'elle Imagina des fraises comme un écho amer à sa profonde voix « Je n'ai jamais entendu l'étoile » pas plus que ce chapeau fringant

dans le bourdonnement des branches l'épaisseur triple ou quadruple d'un merle se penche sur le ciel où elle va

silhouette enfouie dans l'agle nuage et tout drôle lignes que les dieux admiraient mangeait de l'esturgeon au-dessus d'elle qui voulait bien

Il déchirait la bale pourpre à la pointe du Tigre « ne gâte pas l'habit du bouillon » message dont le chiffre dort à deux pas tandis que dessous les fougères

61

Ils cachent des clairs de lune des bouches tendres des éternités cela sent le ciel dormant la perle éventée qui est le meilleur remède contre le jaune et le safran...

22

... Ils regardaient la façon des chiens hautes grilles sous une foule de formes blanches puis l'inventaire des ballons trépidants ce fut un fatras à perte de vue

bientôt l'idée changea d'orthographe : quelque chose comme un chapeau amusant ou une poire gelée sur un mur qu'est-ce que ça peut devenir ? un cylindre sans façon ou ce lit à rebours

la barbe et la bicyclette ont disparu du parc Il n'en fallut pas plus pour une certaine disposition des taches mais je déteste l'absurde disait le neuvième des 12 fils de Jacob

le samedi où les toits éthérés sont aussi roides qu'un champ de nébuleuses alors je veux visiter sa bouche dit le quatrième qui manque d'élan

(Il abandonnait ses mains aux poétiques orchidées puis Il fit une conférence occulte où finissaient les abeilles alors que le pluvier gulgnard en dérive sur un carnet traçait son initiale)...

23

... amoureuse de l'île comme d'une affiche en jupe ces deux-là de trois chiffres je les appellerai gaîté, monsieur

quand vous voudrez je ferai les sacs en désignant les endroits propices l'eau noire sous les arceaux dansants

tout le plaisir est pour Ned charmant garçon qui cherche la parole en peds chaussés de bleu jusqu'à

sept heures, et retombé la tête sur un lacet Il aboya sourdement en direction d'une pancarte mal assise, puis

dans la soupe jaune elle traça des S qui ressemblaient à sa bouche « pour l'Angleterre et le drapeau des phoques » évidemment

puisque l'horizon rageur déclinait et qu'un esquif froissé passait là où des yeux bouillonnent sous un pont

my Lord, mes derniers mots ne se cachent pas sous les fougères Ils jouissent comme des chèvres et vous jugent...

... ne voulait plus voir désert marin ni parfum de plaies ce sont des abords d'enfer Orphée des derniers lieux d'une agonie bouche morte après avoir fui tant d'aveux

elle a pâli dans l'escalier épinglant mon nom criant autour d'elle comme un jeudi au sortir de ce décor orange où s'ouvriraient sa robe ses cuisses dans l'ordre des couleurs après sans raison jeu de cartes au hasard d'une danseuse elle rêvait à la blondeur des phrases qui auraient des avants-bras enfantins un sexe ourlé mon éclatante mon opaline

Inventait des notes regardait Jawlensky au tapis multicolore étouffait l'ineffable le mistral outremer relisait des nuits sans attendre le solstice brouillait des mots

aux chiffres pâles, à la fois 2 et 1 comme un couple efface la syntaxe des branches et du verbe l'un et l'autre moi et elle volcaniques comme les cendres forêt d'oreilles et vocables nuage féminin au fond d'un alphabet...

... Il y avait en dehors des fortifications (l'horreur anéantit le détail) le chapitre 14 à travers les broussailles elle sourit parce qu'elle a pour époux un exhibitionniste objet criard à première vue

« ne pleure pas allons pour ce laurier au bois rouge » ce manteau avec lui qui gardait ses cahiers (elle l'inscrit tout bas dans ce qu'on pense au lit allumée objective

mais rien !) l'a-t-elle mis en nourrice chez une volture dans le Morvan à quelques kilomètres de... tous les reflets s'amoncelèrent je veux dire un millier ou plus (elle fut envahie par les mathématiques)

lui écoutait ses faubourgs ses pyramides successives pendant deux ans étranges un abîme les regardait usure des mythes gardiens inspirés

dire que l'avenir n'est plus l'épilogue à cheveux brefs corne l'utopie de cet automne sans arbre ah très tard la glace leur pronom personnel...

Terre, et pourtant, nuit contre nuit, haïr, douleur, rêver, délires,
Viens, Garap, viens !

Rien n'est à croire encore, rien,
Même l'ex-vent des vents, le vent même qui hurle, a de vrais rires,
Rien n'est encore, rien !

Viens, veille et viens,
Cadence et cris, sois sans tourments, je sais les chants que tu désires,
Viens, fille mienne !

— Mère, c'est toi ? Dans quel état je suis que
le moindre bruit m'épouvante !

— Sois enfin raisonnable, ils vont arriver.

— Ils savent ce que j'ai fait, ils le savent tous !

— Tu as fait ton métier. J'aurais préféré que tu
cherches autre chose, c'est vrai, tu es si jeune.

— Je ne suis rien ! Je voudrais ne plus me
connaître !

— Pourquoi parler ainsi ?

— Mes mains, mes mains, regarde !

— Tu te fais du mal, mon enfant.

— J'ai tué un homme !

— Un nègre.

Souffles en sang, gouffres des cris, combien d'atroce encore à vivre,
Garap, mais quand,

J'ai franchi tant, ô tant d'enfers, je n'en puis plus depuis des siècles,
Mais quand, Garap,

Mais quand et quand
Mourra le soleil noir, mourront les mers, les monts du froid, les ruines ?

Starting from Paumanck, pulsation et puissance, au milieu des
trottoirs populeux, pour chanter tes chants extatiques,

Entends-moi,

Pour te chanter toi-même, a kosmos, of Manhattan the son, en
divine concordance avec la terre entière,

Entends-moi,

Pour chanter les égaux, les amis, the greatness of Love and Demo-
cracy, pour le salut au monde,

Entends-moi,

Salut universel, faut de quoi tout est rêve, disais-tu, la vie a dream
and all the world a dream,

Entends-moi, Walt Whitman,

Moi, John Blacky, moi, fils de Black Johny, moi, le blues agonise
et Moïse ne descendra plus,

Entends-moi, ils m'ont déjà tant frappé cette nuit,

Corps électrique, hankering, gross, mystical, nude, ô grand cama-
rade au baiser barbu, ô penseur de plaies,

Walt Whitman,

Tant que sur terre existe un seul contre-homme, un hors-le-
temps, ne demande pas qui parle au cœur de toute parole,

C'est lui,

Ce décrié, dépossédé, ce mort de honte, house of madness and sin,
ce rien, ô Walt, ce même pas un rêve,

C'est lui, lui seul, qu'il faut entendre !

Je n'ai que toi, ton seul nom parle

Et dans tes pas devient chemin le temps qui sous mes pas résonne !

Unis ma nuit, nuit de rumeurs, de chocs, d'oubli, nuit réversible,

Unis ma nuit, Garap, au monde

Et conduis-moi, os, sang, nerfs, chair, moi qui ne suis que mort en
[marche,

O conduis-moi, Garap, vers l'aube !

— Tu as dû pleurer, n'est-ce pas, en lisant les journaux ?

Je ne t'ai pas rendue heureuse.

Est-ce que tu m'en veux ?

— Comment pourrais-je t'en vouloir ?

Je ne sais que t'aimer.

— Comprends

Que c'est durant cette période, avant notre mariage,

Que se préparait ma mission.

C'est pourquoi souvent j'ai dû te mentir, te laisser seule,

Le jour entier, parfois la nuit.

Quel mari j'ai été pour toi !

— Je ne sais que t'aimer.
 — Je te sentais désespérée.
 Aujourd'hui, n'est-ce pas, tu as compris ?
 — Oui, j'ai compris
 Quand ils t'ont ramené chez nous,
 Les menottes aux poings.
 — Moi qui déteste les menteurs,
 Je t'ai menti, mais le mensonge,
 Quand c'est pour faire ainsi le travail révolutionnaire,
 Tu le comprends, n'est pas honteux.
 Si tu travailles, toi aussi, dans la ville pourrie,
 Il te faudra mentir. Les rues
 Sont pleines de passants, ne crois pas qu'ils ne font rien d'autre
 que gagner leur riz quotidien.
 Les uns ont perdu leurs enfants, les unes leur mari,
 Il en est peu qui n'aient à faire
 Quelque travail : placer un tract, répandre une nouvelle.
 — Je comprends. Je n'ai qu'une peur :
 Me fera-t-on confiance ?
 — On m'a transmis tous tes messages,
 Et les camarades m'ont dit
 Que tu avais fait des progrès. Ma joie a été grande.
 S'il m'arrivait jamais malheur,
 Rejoins nos rangs.
 — Je voudrais tant prendre part à la lutte.
 — Est-il vrai qu'ils ont bombardé ?
 — Oui.
 — Et combien de fois ?
 — Une seule fois.
 — Et les nôtres,
 Ont-ils abattu des avions ?
 — Quatre.
 — Informe-toi de chaque événement. S'ils bombardent,
 Ils vont au-devant de la mort.
 — Te reverrai-je encore ?
 — Il y avait beaucoup d'amis
 A notre mariage et je n'ai
 Pu leur rendre visite. Et n'est-ce pas, ma mère est triste ?
 Dis-leur à tous que je m'excuse.
 Je dois partir.
 — Te reverrai-je encore ?
 — Apprends à vivre
 A l'exemple des camarades,
 Que tu auras connus. Plus jamais tu ne seras seule.
 A l'exemple des camarades,
 Apprends à souffrir, mais aussi...

— Te reverrai-je encore ?
— Apprends à vivre dans la joie.
Grande voix qui roule, ô pouvoir encore,
Sans âge
Et plus profonde
Que la mort, Garap, plus fidèle et blanche,
Entendre,
Siclaire,
Serait-il minuit tant que la nuit sonne,
Chanter la Terre !

Stop, toi qui passes,
Ne crains rien, regarde,
Une nappe de flammes
Sortait de mes mains tendues,
Mais le feu soudain s'est durci,
Va, mon nom là-bas est Ted, va dire
Que mes deux mains sont prises dans la pierre !

Qui que tu sois,
Par pitié, regarde
Et va dire qu'un char
Ecraserait tout sur sa route,
Quand il est devenu soudain
Ce bloc de roche, ô va, va là-bas,
Ned est mon nom, j'étais dans la tourelle !

Homme ou fantôme,
Lève au ciel la tête,
Mon nom est Will, va dire
Que j'ai commandé l'attaque
Et la pluie aussitôt des bombes,
Là-bas, oui, va là-bas, s'est changée
En ce massif gigantesque d'aiguilles !

Nous, à présent,
Fixés à la terre,
Nous qui pouvons tout voir,
Tout entendre et tout comprendre,
Même s'il nous était possible
D'aller, Ted, Ned, Will, d'aller là-bas,
Lequel de nous, lequel, aurait le cœur ?

Va, toi qui passes,
Va dire à nos mères,
Là-bas, à Dunsinane,
Que le jour ne viendra plus,
Que ceux, hélas, qu'elles attendent,
Sont ici, au fond du Sud-Asie,
Seuls, morts-vivants à jamais immobiles,
Pris dans leurs crimes !

Reste avec moi, rien, car rien, ni mourir, Garap, non, rien n'est pire,
Reste !
Grâce,
Mais il suffit de crier grâce et tout se tait, loin de toute aube,
Marche avec moi !
Sans toi, Garap,
Sans toi la nuit autour de moi, la nuit en moi, la nuit se vide,
Le monde meurt, Garap, sans toi !

— Jamais, puisse le jour ne venir jamais ! Qui êtes-vous ?

— Le médecin de Macbeth, votre père.

— Où est-il ? Qu'a-t-il fait ?

— Il se repose enfin, il doit dormir. Que faites-vous ici, dans le noir ?

— O ces terribles rêves qui nous secouent la nuit !

— Calmez-vous. Que s'est-il passé ?

— Mon père m'est apparu, très grand et pâle, et sa voix était triste. « Je suis las, disait-il, et je souhaite que s'abîme l'univers. » J'ai voulu lui parler, lui crier de se taire, il m'a souri et s'est penché, le doigt tendu vers moi. « Ma fille, a-t-il dit, votre père pourrait bien devenir celui qui mettra fin au monde, et quand le jour viendra, vous pourriez bien, ma fille, ne pas vous réveiller. »

— Plus l'horreur est imaginaire et plus elle semble redoutable.

— Macbeth s'est-il levé ?

— Pas encore.

— Est-ce le jour ?

— Pas encore.

Garap, Garap,
Cadence et cris, l'aube est si loin, rien n'est plus rien, la nuit sur Terre,
Qui, Garap, qui ?
Peur, peur, Garap,
Rien, s'il ne meurt, comment rien croire, os, sang, nerfs, chair, ce
corps, me faire,
Garap, j'ai peur !
Pourtant, mais qui,
A toutes, à simple fin, faire, et de plus rien même, oui, rien, lumière,
Mais qui, Garap ?
O toi, toi, toi,
Reine à jamais, gueule hors le monde, ombre en éclairs, chienne
au désert,
Toi, fille mienne,
A toi, à toi,
Cadence et crie, l'aube est si loin, rien n'est plus rien, la nuit sur Terre,
Aboie, aboie, ap, ap, Garap !

Il arrive que Georges Somlyo vienne en France et aussi que j'aille en Hongrie. C'est, depuis des années, une habitude : le temps arraché au tourbillon, nous l'employons à traduire de ses poèmes (pour traduire les miens, il n'a pas besoin d'aide). Exercice passionnant et épuisant.

Il traduit littéralement, vers par vers, phrase par phrase, mot par mot. Je note, en modifiant ici ou là selon que... Puis nous reprenons l'ensemble et ses détails. Ça va parfois assez vite. Souvent, c'est lent ; il nous faut discuter des heures sur un mot, une phrase, une expression. Mon ignorance totale du hongrois force Somlyo à définir par périphrases, images, comparaisons, citations, etc. On finit toujours par s'entendre, le plus souvent avec bonne humeur. Non sans coquetteries.

Cela a donné le choix de poèmes paru chez Seghers (Autour du Monde).

Pour ces Fables qu'il écrit depuis quelques années, c'est devenu un peu plus « coton », comme on pourra le voir ici.

Mais cela en valait la peine, comme on le verra aussi. Il y a là quelque chose de très intelligemment neuf, précisément dans l'emploi de l'intelligence en fusion.

Ces poèmes me renforcent dans l'opinion que la poésie moderne aboutit lentement à la mise au monde d'une réalité objective sur le monde, sur nous. Une résurgence du fleuve présocratique ? Je crois que c'est vers cela que va la poésie.

Et je crois que Somlyo joue là un rôle important.

FABLE-COSMOGONIE

Les insectes de nuit autour de la lumière
 Les étoiles autour des étoiles
 Mes pensées autour de toi
 Moi autour du néant
 Le néant autour de moi

Mes pensées autour d'elles-mêmes
 Toi autour de mes pensées
 Le néant autour de toi
 Les insectes de nuit autour du néant
 Les étoiles autour de moi

Moi autour de mes pensées
 Les étoiles autour de toi
 Les insectes de nuit autour des étoiles
 La lumière autour des insectes de nuit
 Le néant autour de la lumière

Les étoiles autour d'elles-mêmes
 Les insectes de nuit autour d'eux-mêmes
 Toi autour de toi-même
 Moi autour de moi-même
 L'autour tout autour de l'autour

FABLE DU MUSEE

Le plancher vibrant du Brera, du Vatican, des Offices, de l'Académie. Partout, rien qu'eau et ciel et infini, tout et rien, jubilation jusqu'à l'écoeurement. Maladie des musées.

Tu ne peux pas te retourner, tu ne peux pas arriver au bout. Le choix toujours impossible entre le UN et le BEAUCOUP.

Les plus vivants sont restés peut-être les sphinx de laque noire sur le vase François. Parce que tu n'avais pas le temps de le voir. Absence gravée dans l'argile.

Les bruns inachevés de l'Adoration des Mages : un quart d'heure de l'éternité. Déjà tu demandes au marbre d'en face, plus vieux de mille ans : Et même la beauté, pourquoi, Antinoïs ?

Qu'est-ce qui les prend, d'être là, face à face ? La dictature de quelle chronologie volontariste les fait se crispier. Et la Vénus de Médicis enchaînée par les yeux mâles mercenaires de Bronzino et de Pontormo. Des millénaires s'accouplant avec perversité.

A partir de l'aube dorée de Cimabue jusqu'au bleu du crépuscule léonardien, du soleil brûlant du marbre de Cnide jusqu'à la nuit baroque de Michel-Ange — ravissement tombant dans la nausée.

Le remords de la beauté ? Le non-sens de la beauté ?

Comme pendant un repas particulièrement riche on se demande soudain : à quel titre, cette nourriture ? Et dans les moments les plus éperdus de l'amour, parfois le réveil inattendu : que faire pour que ce soit à juste titre ?

FABLE DE (DU, DES) ... (S)

Le seul confort de notre corps
le pur effort
après le maximum de rendement
la seule grâce
où sur la glèbe
bien qu'il ait au-dessus tendu
et qu'il ait sous lui tendu
bien qu'il s'élançe vers les pesants lointains

sur la terre inconfortable
qui aura sa récompense
le maximum de repos
là où
il n'y a que sentence
trébuché
celui qui en fut tiré
un revêtement
chaussée bombée
sans poussière
sans boue
chaussée enrobée
un glissement
en acier
en caoutchouc
en coussin d'air
de la pesanteur

Routes

nos illusions gagnées à grand prix

de ce qui est solide et droit

de ce qui est mesurable et jalonné

intégrable dans la vitesse

tandis que les routes

**du sang
de l'eau
des aliments
de la lymphe
de la mucosité
de l'hormone**

circulent toujours incalculablement

vers leurs destins en nous

**Notre Père qui êtes dans nos Corps que votre Nom soit enfin révélé (qui après tant de révélations divines et tant de siècles d'exercices de style profanes est resté encore innomé) nomen tuum nomen tuum nomen tuum Parce que Vous Etes la Voie de Vérité et la Vie comme aussi le Royaume la Puissance et la Gloire et encore tous les Noms et toutes les Innommabilités que Vous ont conférées le désespoir et l'enthousiasme des siècles dans nos nerfs comme dans nos mots parce que depuis notre Conception nous Vivons dans votre royaume et jusqu'à notre mort dans votre Volonté panemnostrumquotidianumdanobishodie pour que nous n'ayons pas à le gagner dans les contrats commutatifs quotidiens et humiliants de la Faute et du Pardon et ne nous induisez pas en Névrose mais délivrez-nous des catastrophes quotidiennes du heurt entre végétatif et conscient au Nom de la Sainte Trinité et de la Sainte Unité des Organes des Nerfs des pensées Maintenant et pour les siècles des siècles
Amen**

Vassilis Vassilikos

Né en 1933 à Kavala (Macédoine), Vassilis Vassilikos a passé la plus grande partie de son enfance et de son adolescence à Thessalonique. Lauréat du « prix des Douze », équivalent grec du Goncourt, pour son recueil de trois nouvelles (La plante, Le puits, L'ange), réunies sous le titre de Trilogie en 1961, il rompt avec la « littérature » en écrivant, sous le titre de « Z », le récit de l'assassinat du député de gauche Lambrakis.

POEME

Au-dessus du vieil étang, les mouettes volent.
Un jour, ce fut la mer ici loin, très loin
de la mer. Elles n'ont pas d'autre lest
que l'idéal (Papadopoulos : Ecrits politiques,

ou Notre Credo). De blancs oiseaux,
dans le vert-de-gris de la végétation
où perdrix, lièvres et faisans
foisonnent pour être égorgés à Pâques.

Pâques, c'est l'époque préférée du chasseur.
Le chien n'a plus l'habitude des odeurs d'oiseaux.
De petits lièvres courent derrière lui,
contrefaisant sa démarche. Ils se moquent de lui.

La maison est petite et l'amour n'entre pas,
car il n'existe pas. De même que n'existe pas
la mer, qui pour toujours a fait naufrage.
Un rêve doucement émerge de l'obscur

ruisseau, mais les moustiques l'en empêchent.
La peau se couvre de boutons. Là tu peux
oublier les statistiques, et la société
de consommation. Tu peux t'arrêter,

loin des masses, bien en face, et dire
que la Grèce est une Atlantide, que tous
la cherchent et que personne ne la trouve.
L'espoir n'a pas disparu. Je plains seulement les mouettes.

Elle avait pour père un gardien de phare,
et connaissait la solitude. Peu à peu j'émerge
d'entre les événements : je vois des montagnes intactes
se refléter dans des lacs intacts.

La mémoire remplace les rêves. Le vieux chasseur,
autrefois mon grand-père,
avec son chien — comment s'appelait-il ? —
dans les Dardanelles de la cour, le gardien

de l'Occupation, et plus tard de la guerre civile,
et provisoires et nostalgiques comme sous l'Occupation,
comme en Macédoine, les messages chiffrés, le fusil,
et moi petit, dans l'expédition armée

sur le champ de Sari-Sampan, aux abords de Néa
Karvali, entre Elefthéroupolis et Xanthi (1),
là où servait le tueur muet.
Symboles d'innocence, dans une époque coupable.

Tout commence et s'arrête là
où ils commencèrent, et les mouettes couleur de cendre
dans la pluie trouble cherchent, cherchent
le marécage perdu, lac ou mer.

Où que tu t'en ailles, la ville
te suivra. Düsseldorf, Liège, Copenhague.
Grèce, amer souvenir, rêve trop lourd à soulever,
coulé à pic, intact et trahi.

Tant d'années n'auront-elles donc pas suffi pour que nous
[comprendions
combien simples et peu nombreuses sont les choses qui font
ou qui ne font pas notre vie ? Tous se battent
et personne ne gagne. Celui qui décide

c'est le voyou, le salaud, l'imbécile.
C'est l'U. S. I. S., la C. I. A., la divinité, le bâfreur, le mouchard.
Le navire a coulé. L'espoir demeure. Si ce n'est pour nous,
au moins pour les enfants que nous n'avons pas.

(1) En Thrace et en Macédoine, centres de résistance pendant la guerre civile (N. d. T.).

EN BUVANT DE L'OUZO « SANS RIVAL »

En buvant de l'ouzo « Sans rival »,
je me suis rappelé
de très anciens villages,
des phrases inachevées
faites d'olives, de *pastourma*,
et d'un peu de fromage de Kyntho.
L'odeur du rez-de-chaussée,
et la clef des cabinets
toujours dans les mains du propriétaire.

Stratos, Procope, Kostis,
et Vaghia, originaire de Kozani,
qui tant voulait, dans la capitale
devenir metteur en scène. Tous mes amis
qui ne peuvent boire
et les autres qui boivent désormais sans moi.

Je me suis rappelé de tout cela,
comme un poème de Kavafis en traduction,
quand tu n'as pas l'original, quand,
ne pouvant plus résister
à l'embrasement de la mémoire,
tu mets beaucoup d'eau, tu mets de la glace,
et tu bois alors un liquide
blanc, doux et nostalgique.

(Traductions : Dominique Grandmont.)

action poétique n° disponibles

26. — **INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE** (Bellay, Cousin, Della Falie, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin)...
27. — **POEMES ESPAGNOLS DE COMBAT** et Tzara, Lowenfels, Volker Braun, Paul Chamberland...
30. — **NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA B. D. A.**, et Sten, Malrieu, Zill, Venaille...
31. — **UMBERTO SABA** (traductions et étude de Georges Mounin) et Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar...
- 32-33. — **VLADIMIR HOLAN** et Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre...
34. — **OU EN EST LE ROMAN ?** par René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas...
35. — **POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV** et J. Rousselot, C.-M. Cluny...
36. — **LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE** et A. Liehm (Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques) et A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille...
38. — (Formule « poche ») : **POETES POPULAIRES CHINOIS**, trad. et prés. par M. Loi, quatre poètes tchécoslovaques, Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye...
39. — **POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI**, trad. et prés. par A. Lance, et A. Adamov, Biermann, Blalik, Frénaud, M. Regnaud, Michel Vachey, F. Venaille...
40. — **PROSES POETIQUES**, et Celaya, Kirsanov, Bouritch.
- 41-42. — « **TEL QUEL** » et les problèmes de l'avant-garde, et Regnaud, Vargaftig, Deluy, Ritsos.
43. — **MAI 68** : Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen, Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaud...
44. — (Nouvelle formule) **DU REALISME SOCIALISTE** et Ismaël Kadare (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...
45. — **POESIE YIDICH**, trad. et prés. Ch. Dobzynski, et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leyris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).

Jusqu'au 44 : le n° : 3,90 F — numéro double : 6,30 F

A partir du 44 (inclus) : le n° : 9 F — Quatre n° : 34 F (France) — 38 F (Etranger)

Recueils publiés par « action poétique » :

« Cet oblique rayon », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 50 F.

« Un poète dans la ville », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Malrieu et Jean Todrani : 5 F.

Titres disponibles dans la collection « Alluvions » :

Yves Broussard : Du jour au lendemain / Pierre Guidi : Stricte vérité / Gérard Neveu : Les 7 commandements / Luc Boltanski : Poèmes / Galli : Le maître-mur / Michel Flayoux : Fenêtres ouvertes / André Portal : On peut vivre / Denise Miège : Gestuaire.

Chaque volume : 2,50 F — 8 volumes : 16,00 F

action poétique

bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : _____ Prénom : _____

Profession (si vous désirez la préciser) : _____

Adresse : _____

— Je m'abonne pour _____ an (s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n ^{os})	France	30 F.	Etranger	36 F.
2 ans (8 n ^{os})		60 F.		72 F.
Soutien (4 n ^{os})		100 F.	(8 n ^{os})	200 F.

— Je désire également recevoir :

- Le ou les volumes suivants parmi ceux publiés par **Action Poétique** :
- Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de _____ F. par (1) :

- | | |
|-------------------|-----------------|
| - chèque postal | - mandat postal |
| - chèque bancaire | - mandat-lettre |

Action Poétique, 4.294.55 Paris, 19, rue E.-Dubois, Paris (14^e).

A _____ le _____
Signature :

P.-S. — Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

(1) Rayer les mentions inutiles.

La Quinzaine
littéraire

La Quinzaine
de **Evstouchenko**
Kerenski
Soul Bellow

La Quinzaine
de **Aron**
Michaux
Censure

La Quinzaine
de **Lettres inédites de Pavese**
Pour ou contre **Lacan**

La Quinzaine
de **Lukacs**
s'expliquent
L.S.D.

La Quinzaine
de **Sartre**

La Quinzaine
de **Lac**

La Quinzaine
de **Qui a tué Kennedy?**

La Quinzaine
de **Moris Vian**
à les jeunes
Aarp et Dada

La Quinzaine
de **Le 1^{er} et le 15**
de chaque mois
Tout sur
tous les livres

La Quinzaine
de **Le 1^{er} et le 15**
de chaque mois
Tout sur
tous les livres

La Quinzaine
de **Le 1^{er} et le 15**
de chaque mois
Tout sur
tous les livres

**PIERRE
JEAN
OSWALD
EDITEUR**

**HANIEL
LONG**
LA MERVEILLEUSE
AVENTURE DE
**CABEZA
DE VACA**
suivi de Malinche
"Ce récit illumine la
confusion sanglante de nos
débutés ici..." (Henry Miller)
"La source de la liberté" 8,90 F

**HENRY
MILLER**
**LE TEMPS
DES ASSASSINS**
(Rimbaud)
"...Le symbole des forces
explosives qui sont en train
de se manifester".
Un essai capital sur la poésie I
"P.J.O.-Poche" 8,00 F

TCHICAYA U TAM'SI
**ARC
MUSICAL**
précédé de Epitomé
En un volume : le Grand
Prix du Festival de Dakar 1966
et un recueil inédit
"P.J.O.-Poche" 8,00 F

**LE MAUVAIS
SANG**
suivi de Feu de brousse
et A triche-cœur
Les trois premiers recueils
du poète africain
le plus important
de la nouvelle génération.
L'aube dissout les monstres 12,00 F

**NUMA
SADOUL**
ORATORIO
D'après "Oratorio concentra-
tionnaire" du Théâtre de
l'Orbe.
un théâtre d'incantation
et de violence.
Créé à Nice en 1968.
"Théâtre en France" 8,00 F

**MAURICE
REGNAUT**
AUTOJOURNAL
L'univers hallucinant
de la voiture vu par un
pont schizophrène :
un texte incomparable.
Hors-collection 8,00 F

JEAN MALRIEU
**LE NOM
SECRET**
suivi de
La Vallée des Rois
Préf. de Georges Mounin
« Un événement poétique »
(Jacques Borel)
"P.J.O.-Poche" 8,00 F


CATALOGUE
et commandes particulières :
Editions P.J. Oswald
18, rue des Capucins, 14-Nonfleur
C.C.P. Rouen 2.201.05 V.

**VOLKER
BRAUN**
PROVOCATIONS
pour moi et d'autres
Révélé par Stephan Hermlin,
un des premiers poètes
est-allemands actuels.
Bilingue
Trad. et prés. par Alain Lance.
"Pays socialistes" 12,50 F

**NOUREDDINE
ABA**
**MONTJOIE
PALESTINE !**
La réaction passionnée d'un
poète algérien à la " Guerre
des six jours " : un réquisitoire
d'une violence implacable.
Préface de Jack Daumal.
"Théâtre africain" 8,00 F

**ABDELLATIF
LAABI**
**LA POÉSIE
PALESTINIENNE
DE COMBAT**
Le premier panorama
de cette poésie en France.
Avec une étude socio-historique, deux
entrevues de Darwich et Al Gasim
et une bibliographie.
"Pays arabes" 8,00 F

**ANDRÉ
BENEDETTO**
**ROSA
LUX**
Pour le 50^e anniversaire de
son assassinat, un hommage
à Rosa Luxembourg.
Créé à Avignon en juillet 1976.
"Théâtre en France" 8,00 F

**THÉÂTRE
POÉSIE**
Diffusion :
MASPERO
1, place Paul-Painlevé
Paris 8^e 832-41-18
Toulouse : Privat

**ANDRÉ
BENEDETTO**
EMBALLAGE
L'homme qui ne possède
rien que lui-même se vend.
Une entreprise sans précédent
le 1^{er} chap. du Capital porté
au théâtre : la marchandise.
Meilleur spectacle off festival
d'Avignon 1976.
"Théâtre en France" 8,00 F

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, Paris-V* - Tél. 326-84-29 - C. C. P. Paris : 10.865.02

Vient de paraître :

- André WURMSER :
L'Eternel, les Juifs et moi
Avec une lettre liminaire de Roland LEROY 12 F
- Gilles PERRAULT (auteur de « L'Orchestre rouge »)
Du service secret au gouvernement invisible (La C. I. A.) 7,50 F
- Jean-François LE NY :
Psychologie et matérialisme dialectique 9 F
- Henri GUILLEMIN :
Madame de Staël et Napoléon ou Germaine et le Caïd ingrat 14,80 F
- Maurice BOUVIER-AJAM, Président de la Société d'étude d'histoire économique et sociale de la France
Essai de méthodologie historique
Préface de Gaston WIET, de l'Institut 9 F

Vente aux libraires :

ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, Paris-VI* - Tél. 033-77-95

LES LETTRES *françaises*

ARAGON

dirige

LES LETTRES *françaises*

l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes de jeunes poètes et d'une manière permanente la critique de poésie de René Lacôte.

Abonnement d'essai de 3 mois : 25 F

**Les Lettres françaises, 5, rue du Faubourg-Poissonnière, PARIS (9^e).
C.C.P. 152 25 Paris.**

en mars 1971 paraît

le

200^{ème} titre

de la

collection

**POÈTES
D'AUJOURD'HUI**

JORGE-LUIS BORGES

par Guillermo Sucre

précédemment parus :

MARCEL LECOMTE • ADAM MICKIEWICZ •
M. A. ASTURIAS • ALOYSIUS BERTRAND •
ROGER CAILLOIS

à paraître :

CLAUDE ROY • GERMAIN NOUVEAU •
CHARLES LE QUINTREC • CLAUDE SERNET •
HENRY MILLER • LUIS CERNUDA

très nombreuses rééditions

SEGHERS

catalogue sur demande 118 rue de Vaugirard Paris 6^e

1^{er} trimestre 1971

Revue trimestrielle

le numéro : 9 F

Le Pavillon, Roger Maria Editeur