Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 9 (1966)

Heft: 3

Artikel: Études brechtiennes : "Schweyk"

Autor: Frey, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869792

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ÉTUDES BRECHTIENNES
« SCHWEYK »

A la suite d'une discussion qu'ils avaient eue avec Bertolt Brecht, quelques jeunes écrivains de la RDA rédigeaient en 1953 la question suivante à propos de la pièce *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) : « ... im gleichen Augenblick aber, wo ,Ui' durch die Projektionen auf eine ganz bestimmte Phase der deutschen Geschichte eindeutig bezogen wird..., ist hier zu fragen : wo ist das Volk ? » [1]

En effet, le prolétariat est totalement absent de cette pièce-parabole. Mais de son propre aveu, Brecht n'aurait pas pu l'y faire figurer sans aborder une série de problèmes (l'embauche, le chômage, les partis politiques, etc.) qui auraient largement dépassé le cadre qu'il s'était fixé : « ein jedes Mehr in diesem Gefüge wäre ein Zuviel und würde ablenken von der diffizilen Problemstellung. » [2]

Peut-être l'auteur ne voulait-il pas réitérer l'erreur commise presque quinze ans auparavant dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1927), cette parodie à maints égards comparable à celle d'*Ui*. On se souvient que le prolétariat apparaissait très épisodiquement dans cette pièce, représenté par une masse de chômeurs sans conscience politique, livrés à eux-mêmes et à la campagne d'évangélisation de l'Armée du Salut. Il fallait attendre *Die Mutter* (1931) pour voir surgir dans l'œuvre dramatique de Brecht un monde d'ouvriers responsables, confrontés à des problèmes concrets et prêts à les résoudre dialectiquement au moyen d'une conscience politique mise en éveil. L'auteur avait donc comblé avec *Die Mutter* la grave lacune qui demeurait depuis la pièce de *La Sainte Jeanne*.

Or, dès 1941, Brecht se propose, d'une manière analogue, de répondre à la question laissée ouverte par *Der aufhaltsame Aufstieg*

---

[1] Bertolt Brecht : *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,* in *Stücke,* vol. 9, p. 373, Aufbau-Verlag, Berlin, 1958.

[2] Brecht, op. cit., p. 374.

des Arturo Ui. Il n'est pas vain de rappeler que le point final de cette pièce est un point d'interrogation et que sa dernière scène lève un coin de rideau précisément sur le peuple allemand et sur les craintes qui l'assaillent ; qu'on en juge par les appels dramatiques de « la femme », unique représentant du prolétariat dans l'ouvrage :

> « Und alle dulden's ! Und wir gehen hin !
> Ihr ! 's ist der Ui ! Der Ui !
> (...)
> Ui und der Rest !
> Wo seid ihr ? Helft ! Stoppt keiner diese Pest ? » [1]

La réponse, *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (1941-1944) va la donner. A la parodie des grands guignols du IIIe Reich va succéder l'image d'êtres qui souffrent, et de héros qui luttent d'une façon consciente contre le régime nazi. Le peuple, absent d'*Arturo Ui,* se dessine avec *Schweyk* de manière concrète et, comme toujours chez Brecht, incarnant l'esprit de la révolution.

Le parallèle esquissé ici entre les dyptiques *Johanna - Die Mutter* et *Arturo Ui - Schweyk* ne saurait être considéré valablement que sous son aspect formel. En réalité les circonstances ont changé depuis 1930 et les conditions politiques qui sont celles de l'Allemagne de 1941 vont imposer à l'auteur du *Schweyk* une tactique bien différente de celle qu'il adoptait avec *Die Mutter* à l'heure où le communisme était une arme encore maniable. L'intransigeance de l'engagement collectif face à l'Histoire fait place ici à la souplesse de la conscience individuelle et à la dialectique de l'humour.

En effet, au début de la deuxième guerre mondiale, l'action du parti communiste, que Brecht avait préconisée dans *Die Mutter* avant l'avènement du IIIe Reich, se voit non seulement réduite à zéro, mais encore est devenue absolument impensable. Les cellules communistes clandestines, pratiquement inefficaces, ultimes vestiges d'une résistance collective au National-Socialisme dont la dernière scène de *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1935-1938) se fait l'écho, éclatent sous les coups impitoyables de Himmler, alors chef des SS, et de l'ensemble de l'appareil policier nazi [2].

---

[1] Brecht, op. cit., p. 365.

[2] Par sa position Heinrich Himmler était « l'homme le plus important après Hitler, car il détenait le droit de vie et de mort non seulement sur 80 millions d'Allemands mais sur plus du double de populations conquises ». William L. Shirer : *Le troisième Reich, des origines à la chute,* vol. 2, p. 309, Stock, Paris, 1962.

D'ailleurs, si une faible minorité de la population ne se ralliait pas sincèrement au Régime et jugeait secrètement de l'opportunité d'une action, sans néanmoins pouvoir la réaliser — voir, par exemple, les nombreuses conspirations fomentées contre Hitler par Ulrich von Hassel et par différents hauts personnages de l'armée et de la diplomatie — le gros de la population allemande, étouffée depuis 1933 sous l'avalanche de la propagande de Goebbels, ne tentait même plus d'excuser sa passivité par le prétexte de l'impossibilité d'agir et prêtait une oreille de plus en plus crédule aux porte-parole de l'Ordre Nouveau qui ressassaient imperturbablement les mêmes leitmotive : purger l'Europe des Juifs, asservir les Slaves et exterminer les Bolchéviks.

Dans ces conditions il est encore un moyen de lutter en atteignant le plus grand nombre de gens possible; celui de l'humour, de la satire camouflée et du « Flüsterwitz ». Alors que bien souvent les plaisanteries satiriques manquent leur but et ne font qu'auréoler davantage ceux qu'elles visent, l'humour prend chez Brecht une dimension et une acuité toutes particulières.

Avant d'aborder d'une manière plus précise quelques aspects de *Schweyk im zweiten Weltkrieg,* une remarque générale au sujet du temps dramatique et de la structure s'impose encore.

Les événements que retracent des pièces comme *Die Mutter, Mutter Courage* ou *Leben des Galilei,* se déroulent dans le passé et leur signification historique se projette dans le présent. Cette relation entre deux époques permet de conclure à la présence, dans les ouvrages cités, d'un double temps dramatique. En revanche, *Schweyk im zweiten Weltkrieg* — de même *Furcht und Elend des dritten Reiches* ou *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937) — ne connaît que le temps dans lequel la pièce se déroule. Ce fait ne constitue nullement un affaiblissement de l'œuvre. Au contraire l'on peut même affirmer que le *Schweyk* de Brecht, grâce aux différents plans de sa structure stéréométrique extrêmement précise, se présente comme l'une des pièces les plus parfaites de l'auteur, comme une œuvre qui témoigne au mieux de la virtuosité et de la maturité de l'écrivain. La stéréométrie [1], qu'il convient de définir comme l'art de juxtaposer les différents plans ou sphères au niveau desquels se déroule une œuvre littéraire (la fable proprement dite, le commentaire philosophique, les comparaisons, les paraboles, les intermèdes parodiques, les

---

[1] Voir à cet égard : Andrzej Wirth : *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke,* in *Sinn und Form,* 1957, Heft 1-3, pp. 346-387, Rütten & Loening, Berlin.

projections dans le passé ou l'avenir — rêve, vision — les poèmes, les chansons, la musique et les films), confère aux ouvrages de l'auteur marxiste, à leurs personnages et à leurs idées, un relief frappant, parachève leur unité dialectique et artistique, et impose une vérité souple, concrète et maniable.

* * *

Pour démontrer cela, il faut d'abord jeter ses regards vingt ans en arrière, à l'époque où paraissait à Prague, de 1920 à 1923, une suite de récits satiriques extrêmement populaires, rassemblés, traduits et publiés pour la première fois en allemand en 1926 sous le titre *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk.* Aussitôt adaptés pour la scène et filmés, ils conférèrent à leur auteur, Jaroslav Hasek (1883-1923) une gloire posthume considérable.

La pièce *Schweyk im zweiten Weltkrieg* de Brecht est inspirée de l'ouvrage romanesque de l'écrivain tchèque. Pour Brecht, exilé dès 1941 en Californie, l'entreprise n'est pas nouvelle, car le dramaturge sait utiliser des modèles littéraires, lui qui a déjà tiré *Die Mutter* du roman de Gorki [1] et *Mutter Courage und ihre Kinder* d'un roman de Grimmelshausen, pour ne citer ici que des modèles en prose.

D'autre part, lorsqu'il se met à la composition de son *Schweyk,* il revient pour ainsi dire en pays connu. Car il avait déjà attaché son nom à l'œuvre de Hasek, quand Erwin Piscator avait monté en 1927-1928 une version dramatique du roman. Piscator avait alors invité Brecht, et avec lui Gasbarra et Lania, à remanier la version signée Brod et Reimann, nettement insuffisante, manquant de virulence et de ce sentiment révolutionnaire qu'il voulait insuffler à son « Theater am Nollendorferplatz » [2]. Le nouveau manuscrit, né d'un travail collectif, connut un immense succès mais n'a pas été édité. (L'on se contentera de se référer à la source romanesque [3].)

Pour mieux pénétrer la pièce de Brecht et saisir son caractère, sa structure et son optique, à première vue peut-être assez semblables au roman de Hasek mais au fond radicalement différents, il convient de rappeler un ou deux faits historiques et biographiques.

---

[1] Voir: *De Gorki à Bertolt Brecht à travers trente ans d'histoire,* in *Etudes de Lettres* 1963, N° 2, Lausanne.

[2] Voir : Erwin Piscator : *Das politische Theater,* p. 180, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1963.

[3] Jaroslav Hasek : *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk,* 2 vol., Rowohlt Verlag, Hamburg, 1962. (On notera au passage la différence d'orthographe : « Schweyk » chez Brecht et « Schwejk » chez Hasek.)

Jaroslav Hasek ne dispose pas, comme Brecht, d'une formation politique et philosophique à la fois révolutionnaire et cohérente. Son sentiment personnel ne le pousse pas non plus vers le marxisme. D'ailleurs la République tchécoslovaque qui naît en 1918, formée sur le modèle des démocraties occidentales, Etat démocratique « le plus ouvert au progrès, le plus éclairé et le plus prospère qui existât en Europe centrale » [1], tient d'emblée à échapper à la nouvelle structure politique soviétique. En fait elle offre, ayant profité de la victoire des Alliés, un terrain infiniment moins favorable au communisme que l'Allemagne d'après la première guerre, cette Allemagne écrasée, où Brecht connut les années de formation les plus décisives et où il se familiarisa avec la dialectique marxiste.

On notera également que l'Empire austro-hongrois, qui avait conquis le Royaume de Bohème au XVIe siècle, bien qu'il eût entraîné le peuple tchèque dans la première guerre mondiale pour le compte d'une aristocratie civile et militaire avec laquelle ce dernier n'avait rien de commun, ni les intérêts, ni le patrimoine culturel, ni même la langue (à l'exception des Allemands des Sudètes), était demeuré un oppresseur relativement délicat, qu'on ne peut pas mesurer à l'aune du nazisme. Ayant reperdu leur indépendance en 1939, les Tchèques, dès 1942, n'avaient plus à se faire d'illusions sur le sort qu'on leur réservait. Avec le nazisme surgit, non seulement pour les soldats comme au temps de l'Empire, mais aussi pour la population civile, la menace perpétuelle de la mort par l'asservissement, l'extermination ou la guerre. (Faut-il rappeler que la campagne de Russie, toile de fond du roman et de la pièce, fut infiniment plus meurtrière pour l'Allemagne nazie que pour les armées allemandes et austro-hongroise de 1914 à 1918 ?)

Il faut enfin relever que Hasek a publié ses *Aventures du brave Soldat Schwejk* après la libération, avec l'intention manifeste de caricaturer les travers d'une armée battue et d'une organisation militaire disparue. Hasek s'est distancé de l'actualité et son ouvrage ne revêt pas ainsi le même caractère d'urgence que celui de Brecht. Son feuilleton divertit au jour le jour. Le problème de l'artiste ne se pose pas pour lui de la même façon que pour le dramaturge allemand. Chez ce dernier, divertir signifie enseigner et combattre. L'art est un moyen de lutte. Et aucun peuple, à l'époque où Brecht écrit sa pièce, n'en aurait eu autant besoin pour miner l'ennemi intérieur que tous ceux — non seulement les Tchèques — qu'oppressait la botte nazie, des

---

[1] Shirer : op. cit., vol. 1, p. 388.

Français aux Norvégiens et des Polonais aux Grecs, en passant par les Allemands eux-mêmes.

Pour qui cherche à faire l'exégèse littéraire du passage d'un *Schweyk* à l'autre, ces raisons psychologiques et historiques ont incontestablement plus de poids que toute considération formelle. Le fait que Brecht ait eu à réduire un roman de 600 pages en un spectacle de deux heures et demie apparaît plutôt comme la conséquence et non la cause de la pensée de l'auteur, pour qui, il faut le rappeler, le théâtre demeure toujours le moyen le plus efficace de s'adresser à une collectivité et de faire participer cette dernière à la connaissance du monde. Brecht considère le théâtre comme un « Kollektiv von Erzählern » et note : « dass die Frage, was für Kunstmittel gewählt werden müssen, nur die Frage sein darf, wie wir Stückeschreiber unser Publikum sozial aktivieren (in Schwung bringen) können » [1].

* * *

Le roman de Hasek s'étend de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo, le 28 juin 1914, à la campagne de Russie qui marque l'une des principales phases de la guerre de 1914-18. Il a pour théâtre la ville de Prague, puis les arrières du front militaire. La pièce de Brecht prend son départ, d'une manière analogue, à la tentative d'assassinat perpétré contre Adolf Hitler le 8 novembre 1939 au « Bürgerbräukeller » de Munich, et s'achève en l'hiver 1942-43, lorsque l'armée allemande tente désespérément de libérer ses troupes encerclées à Stalingrad.

Brecht a fait table rase des troisième et quatrième parties du roman (le deuxième volume de l'édition citée), qui ont pour cadre les arrières du front militaire, à savoir : « Der glorreiche Zusammenbruch » et « Fortsetzung des glorreichen Debakels ». Sur les huit scènes qui composent sa pièce, il a situé la dernière seulement ailleurs qu'à Prague, quelque part entre la capitale tchèque et Stalingrad ; il s'agit de la huitième scène, « in den winterlichen Steppen » [2], qui reprend dans ses grandes lignes certains épisodes de la deuxième partie du premier volume, des chapitres « Schwejks Missgeschick im Zug » et « Schwejks Budweiser Anabasis » [3]. Et bien qu'il emprunte ci et là des épisodes ou des plaisanteries aux dernières parties du roman (dans la scène « Im Güterbahnhof », par exemple), force est

---

[1] Brecht : *Schriften zum Theater,* respectivement vol. 7, pp. 292-294, et vol. 6, p. 149, Suhrkamp Verlag, 1964.

[2] Brecht : *Stücke,* vol. 10, pp. 106-126, éd. cit.

[3] Hasek : op. cit., pp. 215-299.

de reconnaître qu'il laisse de côté pour sa fable plus de la moitié du modèle romanesque.

Même la première partie, « Im Hinterlande », Brecht l'élague passablement en en retranchant tout ce qui a trait à l'armée, plus précisément les épisodes liés au premier-lieutenant Lukasch et à l'aumônier Otto Katz, les nombreux séjours de Schwejk en prison, son passage dans l'asile de fous et sa visite devant les médecins d'armée. Ainsi, tandis que Hasek a fait de son roman presque exclusivement une vaste satire des officiers, des juges, des médecins et des prêtres de l'armée impériale austro-hongroise, Brecht bouleverse l'œuvre originale. Sans doute, à part la huitième scène déjà mentionnée, deux autres encore, « Güterbahnhof » [1] et « Zelle im Militärgefängnis » [2], font intervenir des soldats ; mais il faut remarquer que leurs principaux protagonistes demeurent des civils.

Toutes les coupures que Brecht entreprend dans le roman témoignent d'une intention bien précise : il « démilitarise » l'œuvre de Hasek. Une satire de l'armée n'entre pas dans ses visées pour une raison d'efficacité simple à comprendre: l'armée allemande du IIIe Reich est un organisme compact, discipliné à l'extrême, à la solde de ses chefs, eux-mêmes muselés par les hauts dignitaires nazis, un organisme aliéné qu'il est trop tard et inutile de vouloir critiquer ou catéchiser.

Le dramaturge allemand concentre l'intérêt de sa pièce sur une action civile et grossit dans ce but un élément secondaire de la première partie du roman, le cabaret « Zum Kelch », pour en faire l'élément principal du décor. « Das Zentrum des Bühnenbaus », note Brecht, « bildet die Wirtschaft « Zum Kelch » in Prag » [3]. Les scènes 1, 3 et 6 ont cet estaminet pour cadre. Il est abondamment cité dans la cinquième scène et certains de ses éléments réapparaissent en fin de pièce, à deux reprises, dans les rêves du soldat Schweyk. Lieu principal de l'action, celui où vit le peuple tchèque et où s'organise la résistance, il revêt une importance infiniment plus considérable que dans le roman de Hasek, qui, lui, en fait un endroit pittoresque, théâtre de discussions à bâtons rompus, port d'attache de Schwejk d'autant moins souvent rallié par le héros que ce dernier passe la majeure partie de son temps en prison ou au service de l'armée. Et ce n'est qu'après la guerre que le protagoniste (chez Brecht d'ailleurs aussi) espère y revenir, y retrouver ses anciens amis et y mener à

---

[1] Brecht : op. cit., pp. 67-74.
[2] Op. cit., pp. 93-105.
[3] Op. cit., p. 132.

nouveau une vie normale: « ... auf Wiedesehn im 'Kelch', um sechse, nachm Krieg »[1]. L'humour de cette réplique ne laisse aucun doute sur l'optimisme narquois de leurs auteurs.

La deuxième scène de la pièce, « Im Gestapohauptquartier », imite le deuxième chapitre du roman, « der brave Soldat Schwejk auf der Polizeidirektion » ; la quatrième, « In den Moldauanlagen » reprend l'épisode fort connu du vol du chien[2]. Enfin Brecht construit, par un intéressant procédé de développement, à partir d'une brève anecdote (comment se souvenir d'un nombre[3]) la cinquième scène, « Prager Güterbahnhof », qu'il lie à un contexte militaire et politique. Des trois scènes citées ci-dessus, ce sont indiscutablement les deux dernières qui imitent le plus fidèlement la lettre — sinon l'esprit — du roman.

Parler d'action à propos des deux œuvres épiques que sont les *Schweyk* de Brecht et de Hasek risque d'engendrer des confusions. Chez ce dernier, l'argument n'est rien, sinon prétexte à des situations précises, au sein desquelles les personnages manifestent un comportement déterminé. Le drame se déroule au fil d'une imagination fertile et d'un humour rebondissant.

Il est des auteurs qui se sont plu à confronter l'homme et un destin ou l'homme et Dieu, d'autres qui ont décrit l'être humain en des conflits psychologiques qui l'opposent à ses semblables ou à soi-même. Hasek, lui, lâche son héros dans un monde de choses et de caricatures, qui l'entraînent vers mille aventures et mésaventures : ses emprisonnements successifs, son service auprès d'un aumônier ivrogne puis d'un lieutenant vaniteux, son départ pour le front, ses longues pérégrinations à travers le pays avant de retrouver son bataillon, etc. Il n'y a pas là la moindre intrigue ; et ni chez l'auteur, ni chez les protagonistes la moindre volonté, sur le plan de l'action, de poser un problème et de le résoudre. La description épique et l'humour court-circuitent tout drame.

Brecht, de son côté, ne parle jamais d'argument ou de résumé dramatique, mais toujours de fable[4]. Sans doute est-il tentant de vouloir résumer l'action du *Schweyk* comme suit: arrêté par un agent

---

[1] Brecht : op. cit., p. 105. La citation est reprise presque textuellement du roman, cf. op. cit., vol. 1, pp. 379-380.

[2] Hasek : op. cit., vol. 1, pp. 190-193.

[3] Op. cit., vol. 2, pp. 150-151.

[4] La fable est primordiale. C'est d'elle que naît le sens général de la représentation théâtrale. Elle en est le cœur, expression et signification globale de tous les actes isolés auxquels se livrent les personnages.

Selon Brecht, chaque entreprise individuelle, chaque événement personnel s'exprime en un geste fondamental — « Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grund-

de la Gestapo, Schweyk est conduit au poste de police, interrogé, puis relâché, non sans avoir promis au commissaire nazi de lui procurer un chien qu'il convoite. Schweyk dérobe la bête mais ne veut pas la remettre au commissaire avant que ce dernier l'ait payée. Sur ces entrefaites, il s'engage avec son ami Baloun comme manœuvre à la gare des marchandises de Prague. On l'accuse enfin de faire du marché noir, on le jette en prison, on l'envoie au front. Or ceci n'est pas une fable mais le bref résumé d'un argument extérieur, vidé de toute signification. Et l'on peut en dire autant du résumé de cette autre action, qui se déroule parallèlement à la première : le photographe Baloun, continuellement tiraillé par la faim, menace de s'enrôler dans l'armée allemande. Un boucher, le jeune Prochazka, promet à la patronne du « Kelch » d'apporter illégalement une livre de viande pour nourrir Baloun, mais il se dérobe devant le danger. Frau Kopecka, la femme-aubergiste, soutenue par Schweyk, ne peut ainsi proposer à son client un repas substantiel. Le dénouement du drame appartient au monde de la vision : Schweyk aperçoit dans ses rêves de soldat errant un Prochazka moins poltron, un Baloun enfin rassasié et convolant en justes noces avec Anna, la jeune servante, qui avait la garde du chien de ses maîtres, volé par Schweyk. (On peut signaler, au passage, que cette deuxième intrigue, au sens très large du terme, est pure invention de Brecht, inexistante chez Hasek.)

L'on ne s'attardera pas ici à exposer la fable de *Schweyk*. Brecht, lui-même, la présente, on ne saurait mieux, dans ses *Schriften zum Theater* [1]. Peut-être faut-il néanmoins noter que cette fable, datée de 1943, se rattache à l'une des premières versions de l'ouvrage, légèrement différente de celle, modifiée après coup, dont il est question ici.

* * *

gestus » — par exemple : « Woyzeck kauft ein billiges Messer, seine Frau umzubringen » ou « Schweyk bekommt den ehrenvollen Auftrag, den Rassespitz zu stehlen und sich als guter Kollaborationist zu zeigen » (*Schriften zum Theater,* vol. 7, p. 49, et vol. 4, p. 179). Et c'est ensuite à la fable de lier ensemble les Grundgestus et, à travers les contradictions que ces derniers font surgir, de forger l'unité de l'œuvre et de donner une signification à ce qui est contradictoire. La fable n'est pas un simple résumé, qui laisserait de côté des détails à première vue inutiles, mais, au contraire, un film de la pièce, souvent très précis et détaillé, significatif bien que limité. La fable charge chaque acte d'un sens précis en l'éclairant à la lumière du sens général. L'acteur doit, bien entendu, être conscient de cela, s'il veut, par son jeu, faire participer le spectateur, ici, aux contradictions momentanées des Grundgestus, là, à l'unité du tout, et s'il veut également pouvoir suggérer à l'imagination du public d'autres comportements possibles dans d'autres situations. L'action-fable est canevas du théâtre épique brechtien.

[1] Brecht: *Schriften zum Theater,* vol. 4, pp. 176-190. Suhrkamp Verlag, 1963.

Mais il est temps maintenant de circonscrire les personnages et leurs attitudes au sein de l'action et face aux événements.

Brecht confie volontiers les principaux rôles de ses pièces à des personnages féminins. *Schweyk im zweiten Weltkrieg* ne fait pas exception, car Frau Kopecka est sans doute le personnage dramatique, sinon le plus en vue ou le plus important, du moins le plus central. C'est autour d'elle que se noue l'intrigue, que s'organise la résistance. C'est par elle que s'expriment — dans les chansons surtout — les aspirations des Tchèques à la liberté.

Elle apparaît d'emblée comme un personnage calculateur et prudent. Sa première réplique (qui est également la première du drame proprement dit) la caractérise : « Sie haben fünf Pilsner » (p. 9). D'autre part, tenant à la fois de la veuve Begbick et de Mère Courage, elle affirme hautement être une commerçante et ne pas vouloir ruiner ses affaires par des propos politiques : « Hier ist keine Politik. Ich bin Gewerbetreibende, wenn jemand kommt und sich ein Bier bestellt, schenk ichs ihm ein, aber damit hörts auf » (p. 10). Cette attitude, prudente et opportuniste, elle la tient du patron du « Kelch » — c'est le seul trait de ressemblance — dans l'œuvre de Hasek [1]. Le personnage romanesque, par ailleurs, connu sous les traits d'un homme ordinaire, se voit rapidement éliminé de la scène par un brutal emprisonnement.

Chez Frau Kopecka, ni l'appât du gain, ni son propre souci de sécurité ne sont absolus. Ils entrent en conflit direct l'un avec l'autre. Personne ne pourrait croire que, lorsqu'elle refuse une sixième bière au soldat SS — renonçant donc à un bénéfice supplémentaire — (« ein sechstes möchte ich Ihnen lieber nicht geben, weil Sie's nicht gewohnt sind », p. 9) elle joue la patronne sage, qui par conscience morale retient ses clients de s'enivrer ; elle craint seulement que l'homme ivre révèle des choses qui pourraient porter préjudice à son établissement: « Darum geb ich Ihnen kein Bier mehr, dass Sie nicht Ihre Geheimnisse ausplaudern, und ich hab die Bescherung. » On va avoir la preuve de cela, car quelques instants après, lorsque le secret aura tout de même été trahi, elle apportera la sixième bière : « Da haben Sie Ihr Pilsner. »

Ce souci de sécurité, qui réapparaît à maintes reprises, entre également en conflit avec des besoins d'humanité plus vastes. Frau Kopecka, la première, perçoit le danger que court Baloun lorsqu'il est en contact avec des Nazis. Elle ne cesse de distraire le malheureux

---

[1] Op. cit., vol. 1, p. 12. (La partie centrale de la réplique est tirée sans changement du roman.)

photographe et de le retenir par divers moyens de s'enrôler dans l'armée allemande : « Könnens nicht den Herrn Baloun von dem SS-Mann wegbringen », conseille-t-elle à Schweyk, sur quoi elle tente de saouler le soldat à ses risques et périls (pp. 12 à 14).

Le comportement de Frau Kopecka est particulièrement révélateur dans la troisième scène. Baloun affamé attend le jeune Prochazka qui doit apporter la livre de viande promise. Survient Schweyk accompagné d'un SS. Le héros commande deux bières et presse la patronne, diseuse de bonne aventure, de lire l'avenir dans la main du nazi. Mais Frau Kopecka ne désire pas endosser une telle responsabilité — dans son esprit et dans celui de Schweyk l'avenir d'un SS ne peut réserver que la mort — : « Wenn man eine solche Gabe hat, hat man die Verantwortung » (p. 44), puis elle ajoute, montrant bien que ce pseudo-sentiment de responsabilité ne repose, comme plus haut, sur aucun fondement moral, mais qu'il a nom, en l'occurrence, souci de sécurité personnelle : « Denn ein Blick in die Zukunft nimmt einen Menschen mitunter so her, dass er sich graust, und dann gibt er mir die Schuld, wie der Bauer Czaka, dem ich hab sagen müssen, dass ihn seine junge Frau betrügen wird, und er zerschmeisst mir prompt meinen kostbaren Wandspiegel. » On peut, d'autre part, déceler dans les scrupules de la tenancière Kopecka une intention secrète et précise : celle de faire accroire au soldat le sérieux de ses prédictions : « Machens keine Witze, Herr Schweyk, mit solchen Sachen, von denen wir nichts wissen können, ausser dass es sie gibt, denn sie sind übernatürlich » (p. 45).

L'arrivée de Prochazka va modifier brusquement l'attitude de Frau Kopecka, qui, en dépit des risques qu'elle court, cède soudain aux instances de Schweyk. Elle prend la main du soldat et peint à ce dernier l'avenir sous un jour des plus sombres (Heldentod). Or sa macabre prédiction n'a pas tant pour but d'effrayer le SS, que de provoquer son irritation et de le chasser hors de l'établissement: « Ich muss erst den SS-Mann wegärgern » (p. 53), confesse-t-elle après coup. Il n'est pas opportun en effet que le Nazi ait vent du marché noir qui se trame.

Enfin cette femme aux ressources étonnantes, qui mène le bal dans son cabaret à ses frais (« Musik auf Kosten des 'Kelch' », pp. 75-76) toujours dans le même but d'y retenir Baloun et d'en faire fuir les soldats SS (pas la moindre intention de l'auteur d'introduire une note de folklore pittoresque), Frau Kopecka demeure constamment d'une lucidité étonnante, soupesant dialectiquement la portée de chacun de ses actes. Voyons-la défendre, en fin de pièce, son estaminet contre l'accusation de Bullinger : « Meine Herren, der « Kelch » ist

kein schwarzer Markt » (p. 85), mensonge (ce mot n'a ici aucune valeur morale) par lequel elle tente de ne pas compromettre Schweyk. Cette réponse lui vaut des coups de la part du policier. Et, lorsqu'elle se ranime et qu'elle regagne, titubante, le comptoir, en nouant une serviette autour de son front ensanglanté, elle demande : « Wünscht jemand Bier ? » (p. 89). On croirait entendre Mutter Courage.

* * *

Il n'y a pas chez Brecht des bons et des méchants, des victimes et des exploiteurs, mais des êtres, tous nés de la même trame, tous liés à une infrastructure biologique et économique, qui se distinguent néanmoins les uns des autres — c'est la différence fondamentale — par la conscience (conscience personnelle subjective et conscience historique objective) plus ou moins aiguë qu'ils ont, à la fois, des limites de leur propre pouvoir d'exploiter autrui à leur profit et de leur faculté d'être exploité au profit des autres. Tel est le fondement de la respiration des personnages brechtiens, en qui il serait faux de déceler des entités sociales ou psychologiques inconditionnelles. Il faut souligner, de plus, que cette conscience des personnages est toujours agissante et jamais réfléchie, c'est-à-dire qu'elle s'exprime dans l'action — ou l'image, autre forme d'action chez Brecht — mais jamais par la réflexion.

La veuve Kopecka et Schweyk, par exemple, sont des personnages d'autant plus riches qu'ils ont une conscience très développée non seulement de leur univers personnel mais des problèmes d'autrui, d'une relation entre l'individu et la collectivité, d'un univers politique garant d'une morale dialectique.

On ne saurait en dire autant ni du jeune Prochazka, ni de Baloun. Hasek avait fait de ce dernier une ordonnance de bureau militaire souffrant de boulimie, personnage à la fois grotesque et pitoyable, dont la faim démesurée lui coûte les châtiments les plus divers et les plus ridicules [1]. Le personnage de Brecht, sans être tragique, n'est nullement grotesque ou ridicule. Mais il ne faut pas voir en lui le symbole des populations affamées vivant dans les pays satellites de l'Allemagne. Il offre l'image d'un cas précis, qui néanmoins pourrait être représentatif d'autres cas, de mille victimes du Régime nazi. La conscience agissante de Baloun se manifeste dans un rayon, limité

[1] Il est présenté pour la première fois dans la troisième partie du roman : op. cit., pp. 7 et sq.

d'un côté par les souffrances de la faim, et de l'autre par la possibilité qu'il a de calmer ces dernières en s'enrôlant dans les milices hitlériennes. De son propre aveu, il est faible, comme le jeune Prochazka: « Er (der junge Prochazka) ist auch nur schwach » (p. 91). Et l'on pourrait ajouter, fidèle à l'optique de Brecht, qu'il n'est pas responsable, mais que c'est le système social dans lequel il vit qui fait de sa faiblesse un défaut. Néanmoins Baloun représente, à l'instar du boucher Prochazka, le type de personnages qui, bien encadrés (en l'occurrence par ces personnalités conscientes que sont Frau Kopecka et Schweyk) parviendront à se hisser à un certain niveau de clairvoyance et de responsabilité vis-à-vis de la collectivité. Mais sa résistance demeure si limitée qu'il doit se prêter à un acte de serment solennel : « Ich schwör jetzt ohne weiteres und auf leeren Magn, weil alle Versuche von verschiedenen Seiten, Fleisch für mich aufzutreibn, gescheitert sind, also ohne, dass ich ein richtiges Mahl gekriegt hätt, bei der Jungfrau Maria und allen Heiligen, dass ich nie freiwillig in das Naziheer eintreten wer, so wahr mir Gott, der Allmächtige, helfe » (p. 110).

De son côté le jeune Prochazka (« der alte Prochazka » était le surnom que les soldats du roman de Hasek donnaient à l'empereur d'Autriche [1]) jure à la veuve Kopecka un profond amour. Cette dernière, lucide, tient à mesurer la sincérité du sentiment qui anime le jeune homme en l'enjoignant de lui apporter un peu de viande. « Ich frag mich », déclare-t-elle ironiquement, « ob sie (die Liebe) zum Beispiel zu zwei Pfund Geselchtem auslangen würd » (p. 19) et explique : « Sie haben selber gehört, der Herr Baloun muss ein richtiges Mahl mit Fleisch haben, sonst kommt er auf schlechte Gedanken » (p. 21). Pusillanime et faible, au sens défini à propos de Baloun, le boucher se dérobe devant le danger du commerce illicite. Mis à la porte de l'estaminet et sévèrement tancé par la patronne — « Herr Prochazka, Sie ham hier im Kelch nix zu suchen. Hier verkehren nur richtige Tschechen » (p. 90) — il réapparaîtra comme converti, c'est-à-dire conscient de la situation politique et des devoirs que cette dernière lui impose, à la fin de la pièce, un petit paquet sous le bras.

L'attitude de Prochazka révèle, d'une façon volontairement exagérée et peut-être trop schématique pour être réellement convaincante, ce que Brecht entend du matérialisme et des sentiments humains. « Freundlichkeit ist begrenzt », déclare un interlocuteur à Brecht au sujet de la pièce *Der kaukasische Kreidekreis,* sur quoi

[1] Op. cit., vol. 1, p. 251.

l'auteur répond : « ... Die üblen Zeiten machen Menschlichkeit zu einer Gefährdung für die Menschlichen. In der Magd Grusche gibt es das Interesse für das Kind und ihr eigenes Interesse im Widerstreit miteinander. Sie muss beide Interessen erkennen und beiden zu folgen versuchen. Diese Betrachtung (...) ist wahr. »[1] Ces quelques lignes sont capitales et montrent clairement combien les sentiments se heurtent à des obstacles qui les limitent, les réfrènent, mais, par là-même, les grandissent aussi. Ici, chez Prochazka par exemple, l'amour d'un être faible, dont la conscience se limite au seul cadre des intérêts personnels, s'éteint bien vite. Là, cette « Freundlichkeit » chère à Brecht, incarnée par une Frau Kopecka, un Schweyk, une Grusche ou une Shen-te, sans être illimitée, prend un vaste essor, épaulée par une vision contradictoire des choses et des êtres. La grandeur des personnages brechtiens réside dans leur affirmation, exprimée ou sous-entendue, que tout objet demeure limité, historique, périssable ; que le monde, à travers ses contradictions, se dirige vers un idéal d'humanité; et que tout individu existe à la fois comme être exploiteur et comme être exploité. Ils manifestent un équilibre dialectique qui leur permet de se mesurer soi-même et les autres, chacun à sa taille, et en relation les uns avec les autres. Conception fort moderne en littérature de la complexité et du conditionnement de la personnalité humaine, qui refuserait sans doute la vision plus idéaliste d'une Marie von Ebner-Eschenbach: « Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient den Namen nicht. »[2]

D'autres personnages, contrastant avec ces derniers, surgissent dans les scènes de *Schweyk*. Il s'agit d'individus totalement aliénés, qui, en exploitant les autres par le châtiment, l'arrogance, la cruauté, etc., n'ont nullement conscience d'être à leur tour exploités par le Régime nazi. A cet égard ils sont irresponsables. Chez eux (Bullinger, Brettschneider, le soldat SS, le lieutenant du train, le geôlier, l'aumônier, etc.) non seulement l'équilibre des consciences — subjective et objective — est rompu — il l'était déjà chez Baloun et Prochazka — mais la personnalité même est factice : ils obéissent aveuglément. Ils n'ont de conscience que celle des actes que leur dictent leurs fonctions et de ce qu'ils croient être leur profit. Ils veulent être protagonistes et ne sont que marionnettes.

Quelque considérable que soit la distance qui sépare, par exemple, le soldat ou le geôlier du commissaire Bullinger — celui-ci se

---

[1] Brecht : *Schriften zum Theater,* vol. 7, p. 249, éd. cit.

[2] Tiré de *Das Gemeindekind,* cité par Fritz Martini in *Deutsche Literaturgeschichte,* 11e édition, p. 434, Alfred Körner Verlag, Stuttgart, 1961.

mouvant dans un rayon d'action professionnel plus large que ceux-là — et à son tour Bullinger de Frau Kopecka ou de Schweyk, il n'est pas inutile de rappeler néanmoins que ces personnages, comme tous les autres, sont des hommes faits de la même veine, à la fois êtres humains et pantins, mais que chez les uns le bois de la conscience est plus souple, beaucoup plus souple que chez les autres.

* * *

Avec Schweyk, l'on aborde l'un des plus grands personnages brechtiens, un être à la vaste conscience dialectique et historique des choses.

Dans le « Vorspiel in den höheren Regionen » qui introduit la pièce, les spectres gigantesques et ridicules de Hitler et de Himmler conversent. Le Führer, curieux de connaître ce que le peuple pense de lui, questionne le chef des SS :

« Wie, (...)
Steht eigentlich der kleine Mann zu mir ? » (p. 7).

Réponse de Himmler : « Begeistert » (p. 8). L'Histoire apporte la preuve que ce dernier ne se trompait guère. Et pourtant il existait alors aussi des petites gens, dont Brecht décrit dans sa pièce les faits et gestes, qui ne partageaient pas l'enthousiasme des fanatiques du Régime. C'est en eux qu'il faut voir les véritables grands hommes. « Es gibt », écrivait déjà Jaroslav Hasek dans sa préface, « verkannte, bescheidene Helden, ohne den Ruhm und die Geschichte eines Napoleon. Eine Analyse ihres Charakters würde selbst den Ruhm eines Alexander von Mazedonien in den Schatten stellen. » [1]

La réponse à la question de Hitler, donnée précisément par un de ces hommes modestes, contraste singulièrement avec celle du bourreau d'Auschwitz : (il s'agit de l'attentat contre Adolf) « Was für ein Adolf ist es denn ? Ich kenn zwei Adolfe. Einen, der war Kommis beim Drogisten Pruscha und is jetzt im Kazett, weil er konzentrierte Salzsäure nur an Tschechen verkaufen hat wollen, und dann kenn ich noch den Adolf Kokoschka, der was den Hundedreck sammelt und auch im Kazett is, weil er geäussert haben soll, dass der Dreck von einer englischen Bulldogge der beste is. Um beide is kein Schad » (p. 10). Cet homme modeste se nomme Schweyk. Son mépris des gouvernements autocratiques, de l'armée et de la morale nazie se retranche tantôt derrière un enthousiasme bien trop forcé pour être authentique, tantôt derrière une naïve et imperturbable bonhomie.

[1] Op. cit., vol. 1, p. 5.

Sa clairvoyance, sa lucide compréhension des choses et des êtres se manifeste sous les dehors du plus pur humour. Cela est frappant chez Hasek déjà, dont les *Aventures du brave Soldat Schwejk* constituent l'une des œuvres les plus amusantes que l'on puisse rencontrer.

Le héros du roman aime à se présenter comme une victime des circonstances. Celles-ci ne lui apportent, en dépit de sa bonne volonté, que chagrins et malheurs: « Ich hab nur Pech. Ich mein immer alles gut, und zum Schluss wird für mich immer das Schlechteste draus. » Cela est d'autant plus humoristique que Schwejk entraîne les autres dans son malheur : « Nie hab ich was zufleiss gemacht, Herr Oberlajtnant, immer hab ich was Geschicktes, Gutes machen wolln, und ich kann nicht dafür, wenn wir beide keinen Profit davon gehabt ham und nur lauter Kummer und Unglück. » [1] Cette impuissance naïve face aux événements, cette acceptation bonhomme des ordres qui inondent le héros comme un raz de marée, cette soumission fataliste et innocente à ce que l'on appelle « die Tücke des Objekts », permettent à l'auteur de faire ressortir la vanité et la ridicule relativité des actes et des pensées de ceux qui commandent. Jaroslav Hasek réussit, par ce truchement, à ruiner l'optimisme forcené de tous les officiers du roman — « den Krieg gewinnen wir » — et de faire assister le lecteur à la débâcle des armées impériales, sans que soit jamais tiré un seul coup de feu, voire sans qu'on aperçoive un soldat ennemi. Comble d'ironie, l'unique Russe que le roman met en scène n'est autre que Schwejk lui-même, déguisé en prisonnier !

A première vue le Schwejk romanesque et le héros brechtien possèdent de nombreux traits communs : l'ironie, la jovialité, le goût de l'anecdote, la présence d'esprit. Néanmoins ils se distinguent radicalement l'un de l'autre par leur optique. Le Schwejk de l'auteur tchèque demeure un individualiste. Quelque caustique que soit son humour, son action ne parvient pas à cette vertu politique que recherche Brecht. En 1941 la satire hasekienne, sans rien perdre de sa couleur, n'était plus à même de circonscrire les problèmes avec un réalisme suffisant. Il n'était d'ailleurs déjà plus de mise, à cette époque, de voir en chaque officier un être grossier et en chaque colonel un imbécile. « Je gröber die Offiziere sind, desto besser », lit-on, par exemple, dans le roman [2]. Ce que ce dernier gagne en pittoresque, il le perd en efficacité.

Rien n'est plus dangereux que la satire lorsqu'elle devient caricature. Elle atteint un but opposé à celui qu'elle vise. Elle minimise

---

[1] Op. cit., respectivement pp. 91 et 338.
[2] Op. cit., p. 283.

l'importance de son objet, le dépolitise, tranquillise les consciences en court-circuitant le pouvoir de résistance au danger. La critique brechtienne se veut réaliste et productrice, c'est-à-dire susceptible de provoquer chez le spectateur un comportement très précis. Elle bannit la caricature, par laquelle se perd le sens révolutionnaire des œuvres. « Die Karikatur », écrit Brecht, « ist die Form, in der die Einfühlung erzeugende Darstellung Kritik bringt. » [1]

L'humour, au lieu de favoriser le sentiment d'envoûtement chez le spectateur, doit permettre à ce dernier de se distancer des choses. « Humor ist Distanzgefühl » [2], note Brecht. Sentiment de distance, il l'était aussi pour Raabe ou Jean Paul, par exemple, chez qui l'humour était langage du cœur, baume sur les plaies ouvertes de la réalité quotidienne. « Der Zwiespalt », observe Fritz Martini, « zwischen einer Kultur der Ideen und einer Kultur der Wirklichkeit, der sich im Pessimismus, Weltschmerz, im Geniekult und jungdeutschen Tendenzfanatismus der ersten Jahrhunderthälfte ausgedrückt hatte, wurde nun durch einen Humor überwunden, der die Schmerzen versöhnlich mildert und zu diesem Leben auch im Bewusstsein seiner inneren Bedrohtheit ein Ja zu sprechen vermag. » [3] Mais ce qui est à craindre, et ce que Fritz Martini dans une optique métaphysique ne peut pas dire, c'est que l'humour favorise au-delà de sa signification littéraire une fuite hors du monde et de ses véritables problèmes.

Brecht tente de pallier ce danger. L'humour avec lui va se voir nanti d'une mission politique bien déterminée. Cela confère d'ailleurs à son porte-parole, Schweyk, une dimension nouvelle, une audience plus vaste que n'avait son homonyme romanesque. On remarquera en revanche que le protagoniste perd du même coup cette souplesse et cette vie intérieure dont sont empreintes les créations psychologiques individuelles. On ne saurait ainsi dire du Schweyk de Brecht, comme on peut le dire de celui de Hasek, qu'il est un personnage très attachant.

Si la représentation théâtrale d'une pièce comme *Schweyk im zweiten Weltkrieg* devait souligner et expliciter l'intention qui repose dans chacune de ses répliques, elle deviendrait isupportable, tant le texte est lourd de sens. Il n'y a jamais aucune plaisanterie gratuite, car selon Brecht, « alle Scherze sind solange erlaubt, als sie die Kritik enthalten » [4]. Heureusement le metteur en scène n'a pas le pouvoir

---

[1] *Schriften zum Theater,* vol. 5, p. 228, éd. cit. 1963.
[2] Brecht : *Schriften zum Theater,* vol. 2, pp. 12-13, éd. cit. 1963.
[3] Op. cit., pp. 402-403.
[4] Brecht : *Schriften zum Theater,* vol. 6, p. 326, éd. cit.

de tout expliciter, et, dans la rapidité du dialogue, ne frappent que l'image et l'action, dont surgiront après coup, par la fantaisie du spectateur, des enseignements valables. Quelques exemples, où l'on verra Schweyk aux prises avec la réalité, vont tenter de démontrer cela.

* * *

On assiste, peu après que la veuve Kopecka eut chassé Prochazka de son estaminet, au dialogue suivant :

« *Baloun :* Das is ein Verbrecher, der Prochazka.

Frau Kopecka (zornig) : Redens keinen Unsinn. Die Verbrecher sind die Nazis, wo die Leut so lang bedrohn und martern, bis sie ihre bessere Natur verleugnen. (...)

Die dicke Frau : Ich sag : Mir sin mit schuld. Ich kennt mir vorstellen, dass man mehr machet als Slibowitz trinken und Witze.

Schweyk : Verlangens nicht zu viel von sich. Es ist schon viel, wenn man überhaupt noch da is heutzutag. Da is man leicht so bescheftigt mit Ieberlebn, dass man zu nix anderm kommt » (pp. 54-55).

La veuve Kopecka circonscrit un problème moral. Schweyk, de son côté, définit les limites qu'imposent les circonstances à toute entreprise individuelle. Et il va s'agir de montrer ici maintenant, comment Schweyk lie action individuelle et morale ; comment il fonde, par son action consciente, une nouvelle échelle des valeurs éthiques en fonction d'un but moral et politique précis. Les termes de collaborationnisme et de sabotage vont s'éclairer, ce faisant, d'une lumière nouvelle.

Schweyk ne se soucie pas seulement de survivre (« Ieberleben », dans la citation précédente). Il fait plus que boire des « Slibowitz » et plaisanter. Ses entreprises, au visage d'humour, ont une efficacité politique maximale. Les deux épisodes décrits ci-après se doivent de frapper d'autant plus le lecteur ou le spectateur qu'ils sont les plus drôles de la pièce. Et Brecht les a voulus tels [1].

Ainsi le héros dérobe ici un chien pour le commissaire nazi Bullinger (scène 4) et s'engage là, pour le compte de l'armée allemande, comme manœuvre dans une gare de triage de Prague (scène 5). Il n'éprouve, ce faisant, aucune gêne, bien qu'il soit parfaitement conscient d'être exploité et complice ; car il faut considérer que le vol du chien peut, d'une part, lui valoir une certaine protection précieuse auprès de Bullinger et lui rapporter, d'autre part, un intéressant pécule. « Kollaboration missens zahlen » (p. 65), déclare-t-il.

---

[1] Georges Planchon en a fait au Théâtre de Lyon, avec l'aide de Jean Bouise (Schweyk), un véritable chef-d'œuvre d'humour.

Schweyk collabore, mais pour sa propre sécurité. Il est passé maître dans l'art du « Melde gehorsamst ». « Es ist eine Kunst », expliquera-t-il plus tard à ses camarades de cellules. « Manches kleinere Vieh mecht sich freun, wenns einem Tiger hineinkäm. Da kann er es nicht erreichn, und es fühlt sich verhältnismässig sicher, es is aber schwer hineinkommen » (p. 99).

Cependant la soumission affectée du protagoniste n'est pas uniquement dictée par le souci de sécurité personnelle. Schweyk compose avec la réalité non seulement pour mieux survivre, mais aussi surtout pour mieux frapper. Ses commentaires ne laissent aucun doute à ce sujet : « Wenn du im Krieg ieberlebn willst », confie-t-il à un chien perdu, « halt dich eng an die andern und das Iebliche, keine Extratouren, sondern kuschn, solang, bis du beissen kannst » (p. 125).

Dans tous ses actes Schweyk recherche l'efficacité, à la fois le profit personnel et celui de la collectivité. Il instaure ainsi une morale dialectique souple, pratique, non conceptuelle. Car chez Brecht aucun acte n'est en soi moral ou immoral. Le protagoniste profite — ou espère profiter — du vol du chien, sans néanmoins causer de tort à quiconque ne le mérite pas. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, qu'il commet son délit au détriment, non pas d'un Tchèque sympathique, mais d'un partisan nazi, du conseiller ministériel Vojta, dont il déclare : « Er ist ein Quisling » (p. 58). D'autre part, l'avantage que le héros retirera peut-être du vol, ajouté au déboire qu'il inflige au propriétaire collaborationniste, l'emporte largement sur la futile portée de son acte; car Bullinger désire offrir le chien volé à sa femme et satisfaire ainsi seulement un caprice personnel. Le mot « vol » perd ici son caractère traditionnellement immoral et blâmable.

Lorsque les circonstances opposent le profit personnel à l'intérêt collectif, lorsqu'il faut choisir — ce choix ne devrait pas exister dans une société marxiste idéale — l'acte d'intérêt individuel cède le pas aux besoins de la collectivité. Au lieu de livrer le chien promis à Bullinger, Schweyk en fait un ragoût pour tenter de rassasier et de retenir le malheureux photographe Baloun. Cet acte, si simple, si ordinaire, si grotesque soit-il, revêt aussitôt une dimension humaine et une portée politique limitée mais primordiale. Et lorsque Frau Kopecka déclare: « Der Hund is schon politisch geworn » (p. 68), car le conseiller Vojta déclenche une vaste enquête policière, supposant que le larcin est un acte de vengeance antinazie, elle ne croit pas si bien dire.

La même remarque s'impose à propos de la scène qui se déroule à la gare de triage : Schweyk explique d'une manière confuse et burlesque au soldat nazi comment il peut se souvenir du numéro des wagons dont il a la garde. Il ne songe pas tant à se moquer de la

malheureuse sentinelle qu'à semer la confusion dans l'esprit du soldat, qui oublie le nombre et aiguille le wagon sur de mauvaises voies. Ainsi les moissonneuses destinées à la Bavière iront sur le front russe et les mitrailleuses, affectées à la défense de Stalingrad, sur les bords de l'Isar. A ce niveau-là, il n'est plus possible de parler de naïveté chez le personnage de Schweyk.

Dans ce contrepoint très dense des pensées, des actes et de leurs prolongements moraux, Brecht pose un point de repère qui permet de se référer à la morale traditionnelle et de situer cette dernière par rapport à l'éthique politique qu'il s'efforce d'instaurer. Il s'agit des mœurs dissolues et de l'inconduite dont les parcs publics sont le théâtre : « In Kriegszeiten kommt da viel Unsittliches vor in die Anlagen. — In Friedenszeiten auch » (p. 62), commentent, d'un air amusé, Schweyk et la jeune servante Kati, peu avant que celui-là dérobe le chien dont la fille a la garde. Brecht illustre le dialogue par l'image d'un couple: « Ein Pärchen kommt, bleibt enggeschmiegt stehen (...) und geht weiter » (p. 58), couple qui, après le vol du chien, réapparaît: « Das Pärchen von vorhin kommt zurück, jedoch nicht mehr aneinander geschmiegt », et Brecht ajoute : « Dann kommt Schweyk, den Spitz an der Leine » (p. 64), tenant ainsi à souligner le parallélisme entre les deux actes, l'un comme l'autre d'intérêt purement personnel et d'une immoralité toute relative. On en revient à la citation qui introduisait ce chapitre: « Die Verbrecher sind die Nazis » et la véritable immoralité consiste à servir ces derniers : « Denk einfach an die Schand, die's wär, wenn du schwach würdst ! » dit Schweyk à Baloun (p. 47); et plus loin, s'adressant à Frau Kopecka : « Ich habs machen missn, weil die Schand aufn « Kelch » zurückfällt, wenn einer von Ihre Stammgäst aus Hunger bei die Deutschen einrückt » (p. 80).

Le vol de la bête a encore une conséquence politique, que Schweyk n'avait pas prévue, et d'un déroulement fort ironique. Le conseiller Vojta se fait jeter en prison pour s'être fait voler son chien — « Weil mir ein Hund gestohlen worden ist » (p. 100). La mésaventure a ceci de positif que du collaborationniste qu'était Vojta auparavant l'ironie du sort fait un ennemi convaincu du Régime. « Ich wett », commente Schweyk, « Sie sind kein Deutschenfreund mehr, jetz, wo Sie hier sitzen » (p. 100).

L'humour chez Brecht, qu'il soit plaisanterie concertée, comme dans l'exemple du procédé mnémotechnique à la gare de triage, ou ironie du sort, comme dans l'incident Vojta relaté ci-dessus, coexiste avec les choses sérieuses. Il est élément dialectique fondamental. Agent du « Verfremdungseffekt », l'humour détruit l'objet et le réta-

blit dans une lumière nouvelle. Dans *Die Mutter,* c'est l'engagement révolutionnaire qui exprime la conscience historique, morale et politique (les termes sont liés) des personnages, dans *Der kaukasische Kreidekreis,* c'est le don de soi ou la « Freundlichkeit » de Grusche, ici, c'est l'humour de Schweyk.

La conscience du héros ne s'exprime pas uniquement par l'humour-action mais également par le commentaire ou l'humour-image. Le procédé, largement utilisé par Hasek, est bien connu. Un acte, une pensée, un événement méritent-ils un commentaire, Schweyk interrompt l'action et se met à raconter une anecdote ou à citer un exemple qui, par comparaison, place l'objet dans un nouvel éclairage et, par contraste, fait surgir l'humour. Devant ceux qui ne veulent pas faire de service militaire, il s'exalte comme un forcené et vante avec enthousiasme la guerre, « wo fir die Verteidigung der Zivilisation gegen den Bolchewismus gefiehrt wern muss » (p. 97), et à ceux qui le prennent vraiment pour le convaincu qu'il affecte d'être, il dessille les yeux : « Ich bin so ieberzeugt, wie der Tonda Novotny, wo in Wysotschau sich im Pfarrhaus für eine Stell als Kirchendiener vorgestellt hat und nicht gewusst, ob die Pfarre protestantisch oder katholisch gewesn is und weil der Herr Pfarrer in Hosenträger war und eine Weibsperson im Zimmer, geantwortet hat, er is protestantisch, und schon wars falsch » (p. 107).

L'on pourrait multiplier les exemples sur de nombreuses pages. Le procédé fait mouche à tout coup. Il faut cependant encore souligner ici que l'humour-image (commentaire ou anecdote) se manifeste, chez Brecht, toujours par une action et jamais — on ne saurait trop le répéter — par la réflexion. Bien entendu, celle-ci fait partie intégrante de celle-là, mais la vérité, chez le dramaturge allemand, ne cesse de s'exprimer sous forme d'actes (action engagée matériellement ou action-image) propres à révéler les comportements des personnages, à en susciter d'autres et, en tout cas, à agir sur les spectateurs, à les surprendre et à exciter leur imagination créatrice.

Schweyk, à travers son humour et sa personnalité complexe faite à la fois de bon cœur, d'intelligence et de fourberie, est l'un des personnages les plus positifs de toute l'œuvre de Brecht. Comme la Kattrin de *Mutter Courage* qui paie de sa vie la pitié qu'elle éprouve pour les enfants de la ville, Schweyk paie de sa liberté le secours qu'il voulait offrir à Baloun. La paysanne russe, à qui il sauve la vie, ne saurait lui rendre un hommage plus sincère en disant de lui, comme on l'a dit de Grusche et de Shen-te: (er ist) «ein guter Mensch» (p. 118).

* * *

Il ne convient pas pour l'œuvre d'un Brecht, où forme et fond sont si étroitement liés, de se demander si l'auteur est parvenu par les moyens formels utilisés à rendre le contenu de sa pensée. Il s'agit bien au contraire de définir, selon une démarche inverse, ce qu'expriment la structure de la forme et ses éléments.

Dans le *Schweyk im zweiten Weltkrieg* la construction stéréométrique (la construction qui repose sur différents plans de la pensée et de l'expression) confère à la satire et à l'action une perspective qui permet de mieux mesurer les rapports entre les divers éléments de l'ouvrage.

Les « Vor- » et « Zwischenspiele in den höheren Regionen » forment le cadre de l'œuvre. Ils permettent de saisir toute la distance sociale qui sépare les dignitaires nazis du commun des mortels. En fait ces personnages, spectres de gangsters dont Brecht révélait l'accès au pouvoir dans *Arturo Ui,* échappent totalement par leur éloignement aux prises de l'homme de la rue. Ils ne sont pas à sa taille. Leur responsabilité fondamentale ne s'offre que sous les traits d'une chimère. Ce ne sont pas eux mais leurs valets (Bullinger, Brettschneider, le lieutenant, l'aumônier, les soldats, etc.) contre qui s'acharnent quotidiennement tous les Schweyk du monde dans leur lutte pour leur survie. Ainsi, lorsque dans l'épilogue Schweyk, croisant Hitler dans les plaines glacées de Russie, dit brutalement son fait au seigneur de la guerre :

« Du bist obn bankrott und bist untn verlorn.
Und der Ostwind is dir kalt und der Bodn is dir heiss
Und ich sags dir ganz offen, dass ich nur noch nicht weiss
Ob ich auf dich jetzt schiess oder fort auf dich scheiss » (p. 130),

on ne peut reconnaître à cette rencontre aucune vraisemblance, ni aucune efficacité pratique. Ce n'est plus Schweyk qui parle, mais Brecht lui-même tentant un ultime baroud d'honneur.

Les dimensions surnaturelles des personnages ne témoignent pas seulement de l'éloignement de ces derniers mais également de leur prétendu héroïsme qui ici se confond avec leur inhumanité. Sur le plan de la langue, ce sont les vers qui expriment cela : « Die Versprache macht das Heldentum der Figuren messbar. »[1] (A remarquer au passage les contrastes offerts ici par le langage dialectal de Schweyk et par la langue très familière de Frau Kopecka, de Prochazka et de Baloun, là par la présence d'un langage correct, Hochdeutsch, chez Bullinger, Brettschneider, l'aumônier, et enfin par les vers.) Dimensions surnaturelles et langue en vers sont investis de la

[1] Brecht : *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,* op. cit., p. 369.

même fonction que les masques dans *Der kaukasische Kreidekreis.* Ils permettent de mesurer l'aliénation des personnages [1].

Les conversations téléphoniques de la deuxième scène ont une double fonction. Ils éclairent d'un nouvel angle de vue le comportement psychologique et social de Bullinger, sadique brutal, qui fait arracher à distance — donc en gardant les mains propres — des aveux à une victime innocente et récalcitrante, et, d'autre part, font ressortir par contraste l'intelligence de l'attitude de Schweyk, également innocent, mais, lui, non récalcitrant, sachant se soumettre aux chefs et profitant même de leurs disputes. Prétendre que l'utilisation du téléphone vise à la diversité dramatique serait un leurre. Il ne faut voir dans ce procédé qu'un moyen d'expression capable de mieux définir les comportements des personnages et de favoriser l'adhésion du spectateur.

Que cette dernière remarque soit également valable pour l'épisode des prédictions (scène 3) et pour celui du rêve de Schweyk (scène 8) : Brecht projette là, dans un décor civil, l'image de la mort à laquelle sera voué le soldat SS sur le front militaire. Il démystifie l'héroïsme de cette mort par le sérieux forcé et humoristique de Schweyk et de la veuve Kopecka. Cependant la démystification ne deviendra véritablement réelle que dans la dernière scène, où une image lui conférera des proportions concrètes : le soldat Schweyk, transi de froid, qui lèvera les bras au ciel d'une façon fort peu « héroïque » (contrastant avec la bravoure décrite dans la prédiction) dès que retentiront des coups de feu (p. 119), s'endort au bord du chemin et fait ressurgir dans un songe le décor incomplet du « Kelch ». Il s'agit cette fois inversement d'une projection dans un décor militaire de ce monde civil où s'était manifesté l'augure. Mais le présage et le rêve expriment encore, au-delà de leur signification épique, cette profonde conviction brechtienne que la guerre et la paix coexistent selon les lois d'une opposition dialectique et que ni l'une ni l'autre ne durent éternellement. L'optimisme de Brecht, retenu, sans tapage, mais fondamentalement présent dans toutes ses pièces, ne saurait être découvert ailleurs que dans le balancement dialectique des choses qui modèle au monde un visage perpétuellement

---

[1] Il y a dans le « Vorspiel in den höheren Regionen » et dans les intermèdes une indiscutable parodie d'œuvres classiques allemandes. Brecht établit un parallèle entre son prologue et le « Prolog im Himmel » du Faust de Goethe, par exemple, qui permet d'éclairer réciproquement à la fois l'une et l'autre œuvre. Cette étude ne se propose cependant pas d'entrer ici dans le détail de la parodie littéraire, ce qui l'obligerait à aborder le vaste problème de la critique de la littérature allemande, telle que la conçoit Brecht.

renouvelé : « Der Krieg dauert nicht ewig, so wenig wie der Friedn, und danach nimm ich dich mit in 'Kelch' » (p. 125), déclare Schweyk à un pauvre chien perdu, auquel il s'identifie lui-même implicitement et, à travers lui, tous les hommes victimes de la guerre.

Les chansons, au sein de la structure stéréométrique, prolongent l'action et l'élèvent à un niveau poétique. Les plus simples et les plus courtes d'entre elles, celles qui sont incorporées au dialogue, Brecht les a tirées du roman de Hasek. Les autres, « Das Lied vom kleinen Wind », le « Deutsches Miserere », « Das Lied von der Moldau », ces chansons qui s'isolent du drame proprement dit, sont nouvelles. Elles introduisent une imagerie chère à l'auteur. Mais leur but n'est pas de créer une atmosphère pittoresque.

A Baloun, qui attend impatiemment la viande du repas promis, la veuve Kopecka propose « Das Lied vom kleinen Wind ». Sans aucune intention métaphysique, Brecht recourt à des images empruntées à la nature et braque leur lumière sur le monde et le comportement social du personnage. Il souligne l'angoisse de Baloun :

« Eil, Liebster, zu mir, teurer Gast
Wie ich kein teurern find
Doch wenn du mich im Arme hast
Dann sei nicht zu geschwind »

— parodie au passage du traditionnel Tischgebet allemand dont les circonstances remettent en cause la signification — et y oppose la sagesse d'une élémentaire dialectique de la nature :

« Nimms von den Pflaumen im Herbste
Wo reif zu pflücken sind
Und haben Furcht vorm mächtigen Sturm
Und Lust aufn kleinen Wind » (pp. 40-41).

Quant à la Moldau, autre toile de fond du *Schweyk,* et dont l'absence du roman révèle, à ce niveau aussi, la distance qui sépare les deux œuvres, elle figure, à l'instar de toutes les rivières qui apparaissent dans les pièces et les poèmes de Brecht, de *Baal* aux *Buckower Elegien,* la vérité la plus simple, la plus maniable et l'espoir le plus inébranlable qui soit ; que rien n'est pétrifié, que le monde se transforme et avec lui les sociétés et les hommes :

« Am Grunde der Moldau wandern die Steine
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Grosse bleibt gross nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag »
(pp. 130-131).

Daniel Frey.