La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre : de la réécriture du « Piscator-Kollektiv » (1927-1928) au *Schweyk im zweiten Weltkrieg* de Brecht (1943)

Schwejks langer Marsch von einem Weltkrieg in den andern : zweierlei Umdichtungen die « Piscator-Kollektiv » – Fassung und Brechts Schweyk im zweiten Weltkrieg

André Combes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2244>

DOI : 10.4000/germanica.2244

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2001

Pagination : 133-164

ISBN : 9782913857056

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre : de la réécriture du « Piscator-Kollektiv » (1927-1928) au *Schweyk im zweiten Weltkrieg* de Brecht (1943) », *Germanica* [En ligne], 28 | 2001, mis en ligne le 07 octobre 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2244>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre : de la réécriture du « Piscator-Kollektiv » (1927-1928) au *Schweyk im zweiten Weltkrieg* de Brecht (1943)

Schwejks langer Marsch von einem Weltkrieg in den andern : zweierlei Umdichtungen die « Piscator-Kollektiv » – Fassung und Brechts Schweyk im zweiten Weltkrieg

André Combes

Man merkt's, hier ist zu lang kein Krieg gewesen.
 Wo soll die Moral herkommen, frag' ich ? Frieden,
 das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft
 Ordnung. Mit Mensch und Vieh wird
 herumgesaut, als wär's gar nix. Die Menschheit
 schießt ins Kraut im Frieden.
 (Mutter Courage und ihre Kinder, Scène 1)

Ihr Brüder, hier im fernen Kaukasus / Liege nun
 ich, schwäbischer Bauernsohn, begraben / Gefällt
 durch eines russischen Bauern Schuss. / Besiegt
 ward ich vor Jahr und Tag in Schwaben.
 (Kriegsfibel, épigramme 33)

- 1 Pour analyser certaines modalités d'écriture puis de réécriture de la guerre mondiale – Brecht soulignera la possibilité voire la vraisemblance d'une série en parlant de « Weltkrieg II » – on prendra ici deux réécritures d'une fiction romanesque, le *Schwejk* de Hašek, dont le héros éponyme était immédiatement devenu l'un des grands « types » de la littérature mondiale, ce qui lui conférait une « imitabilité » qui incitait à autant de

« dépassements »¹. Après sa parution en 1926 le roman fut immédiatement traduit en dix-huit langues avant de servir d'hypotexte à deux adaptations dramatiques propres à un théâtre qui se voulait éminemment politique : celle du « Piscator-Kollektiv » de 1927-28 et celle du Brecht de l'exil américain en 1943². Deux adaptations donc qui réécrivent un texte profondément inscrit dans le contexte de la Première Guerre mondiale à deux moments différents : celui de la République de Weimar, quand certains effets espérés et non advenus du conflit – l'émancipation révolutionnaire des peuples de la domination de capitalismes semi-féodaux par exemple – incitaient à réinterroger tout ce que la guerre avait fait percevoir d'obsolescence grotesque de telles formations sociales sans pouvoir empêcher leur conservation. Puis celui de la guerre nazie à son grand tournant de 1942-43 (bataille de Stalingrad), lorsque la mise au pas du peuple allemand, en particulier de la classe ouvrière organisée, puis de la majeure partie de l'Europe avait fait place, chez les exilés proches du mouvement communiste (comme Brecht et Piscator), à un espoir de victoire susceptible de favoriser l'émergence de nouvelles constellations sociales et politiques. Le fait que Brecht ait participé à l'élaboration de la version du « Piscator-Kollektiv », sans que l'on pût néanmoins savoir avec exactitude quel fut son apport véritable, permet en outre de voir dans celle-ci un second hypotexte du *Schwejk im zweiten Weltkrieg*.

- 2 La productivité du *Schwejk* de Hašek et de sa mise en fiction critique d'un personnage que la réception de l'œuvre avait immédiatement constitué en emblème du petit peuple tchèque pouvait en effet paraître inépuisable pour peu que la réécriture se montrât soucieuse de respecter le « gestus fondamental » du roman. Il y a d'abord cette force proprement picaresque et éminemment épique de mouvement perpétuel apparemment irréductible à une seule époque historique qui caractérise un personnage doté d'emblée de la stabilité indestructible du « type », avec sa psychologie sans profondeur apparente, où se lit à visage découvert l'essentiel du fonctionnement des rapports sociaux de la « Kakanie » engagée dans une guerre dont le seul front repérable est, dans le texte, celui qui à la fois oppose et unit les classes dominantes et le petit peuple de la même manière qu'il oppose et unit l'Autriche à ses minorités. Quant au héros éponyme, Schwejk tel qu'en lui-même ces rapports sociaux et nationaux le fixent pour mieux le mettre en mouvement, il possède une caractéristique qui fonctionne d'entrée de jeu comme un embrayeur inaltérable de narration : l'inébranlable idiot à qui l'autorité a cru pouvoir décerner un brevet officiel de débilité mentale³, tout en continuant à le maintenir dans l'orbe de l'institution militaire, est happé par une enfilade d'événements induits par la guerre des puissants et sur lesquels il n'a d'autre influence que celle de provoquer à l'intérieur de cette grande dramaturgie historique de petites dramatisations micro-événementielles, interrompues en permanence par des anecdotes (« c'est comme une fois... », « comme par exemple... » etc.) qui, par les détournements narratifs qu'elles opèrent, obscurcissent plus qu'elle n'éclairent l'action diégétique dont elles disent ainsi le sens profond en établissant des connexions narratives en apparence incohérentes. Ce mode de narration fortement distanciateur manifeste à quel point la « grande histoire » peut être à la fois parfaitement incompréhensible pour le petit peuple et parfaitement lisible dans sa structure fondamentale d'oppression, rupture par quoi se marque aussi une sorte d'effet critique de grotesque qui induit une forme de comique distancié qui deviendra essentielle chez le Brecht de la dernière décennie : « das Gesellschafts-Komische »⁴. Comme si la « grande dialecticienne » qu'est la guerre avait trouvé en Schwejk le grand dialecticien populaire capable comme elle de « tester tous les organes »⁵.

- 3 La stabilité intangible du type permet ainsi à la narration de mettre en scène une infinité paratactique de situations picaresques, toutes surdéterminés par la superstructure de la société autrichienne en guerre. À l'intérieur de celle-ci, Schwejk, ballotté sans répit par des événements que l'ordre social, ou plutôt ses innombrables dysfonctionnements, le contraignent à provoquer, lui le mainteneur obstiné de la lettre de cet ordre, opère des mouvements erratiques qui citent la fiction la plus ancienne – Hašek la nommera lui-même à l'occasion « odyssée » et Brecht parlera de « récit d'Ulysse » (voir *infra*) – pour parodier une grandeur épique canonique dans un contexte historique où les héros sont d'abord des anti-héros.
- 4 Cette lecture du personnage est déjà infléchie par l'avant-propos du roman qui accrédite l'historicité de Schwejk tout en soulignant l'intemporalité proprement fictionnelle du type. Si une « grande époque » (comprendons celle de la « Grande Guerre » et des bouleversements politiques et sociaux qui s'ensuivirent) « exige de grands hommes », c'est que, en bonne logique hašekienne, ceux-ci devront être des personnages possédant la grandeur irréductible des petits. Ce sont des « héros méconnus et modestes » dont le caractère, pour peu qu'on voulût l'analyser, « ferait de l'ombre à la gloire d'un Alexandre de Macédoine », tout comme ils n'ont pas non plus besoin d'incendier, tel Hérostrate, le temple d'Éphèse pour « avoir leur place dans les journaux et les livres d'école ». Cet « homme tranquille, modeste et miteux » est le représentant semi-emblématique du petit peuple et des anti-héros les plus indestructibles que celui-ci a le don de faire naître dans son imaginaire. Son passage à la fiction lui évite le sort de ceux dont l'identité est fermement ancrée dans une histoire réelle particulière : ce sera donc le « vieux, brave, héroïque et valeureux soldat Schwejk qui fut autrefois, sous l'Autriche, dans toutes les bouches des citoyens du royaume de Bohême et dont la gloire ne pâlera pas, même sous la République ».
- 5 La pérennité apparente d'un personnage perçu essentiellement dans sa dimension de type social et culturel aux potentialités subversives particulièrement affirmées – le petit peuple tchèque dans sa double spécificité de classe dominée d'une nation dominée – semble le prédestiner non seulement à supporter des schémas narratifs multiples voire à transcender les genres (épique et dramatique par exemple), mais surtout à traverser les époques de crises et de conflits les plus significatives du vingtième siècle.
- 6 Profondément inscrit dans l'histoire de la monarchie habsbourgeoise et de ses minorités à la veille du « finis austriae » consécutif à la Première Guerre mondiale, le personnage de Schwejk pouvait néanmoins posséder, aux yeux d'un Piscator ou d'un Brecht, l'universalité subversive de caractère et de comportement qui lui permet de servir de révélateur à tout ce que cette guerre avait obscurci : en particulier, la manière dont les dominants s'entendaient à dissimuler le grand désordre social et politique en instaurant un nouvel ordre guerrier fatal aux dominés. Il faudra donc « faire saillir » d'un même mouvement d'écriture ce qu'il y a d'« exemplaire et de pleinement typique » dans le personnage, sans l'encombrer d'aventures insignifiantes qui en feraient un « bête » propre à des « farces de cour de caserne » et l'empêcherait d'accomplir sa tâche fictionnelle première : « und er muss, in aller gutmütigkeit, die dinge nicht in ordnung sondern in unordnung bringen, was manchmal die eigentliche ordnung ist ». Tel est le Schwejk dialecticien que Brecht propose à Piscator dans une lettre du 10 juin 1937 (Mat., 144), manifestant, une fois de plus, tout ce que l'asocialité la plus obstinée peut contenir en germe de nouvelle socialité. Mais ce qui, dans le dispositif scriptural de base du roman, fait de Schwejk lui-même un « grand réaliste »,

c'est que la fiction hašekienne le dote d'abord de cette vertu bien « terrestre » (diesseitig) de « plaisir des sens » (sinnenfreudig). Indispensable au véritable réalisme, cette vertu a son origine dans la « connaissance profonde » – tactile autant qu'intellectuelle – que les dominés ont de leur rapport aux dominants. « ... so zeigt Hašek dem Schwejk gegenüber die gleiche realistische Menschenkenntnis (abgesehen von der souveränen Stellung zur eigentlichen Fabel...), die er den Schwejk selber haben lässt, jenes helle Auge des Unterdrückten dem Unterdrückter gegenüber, mit dem er leben muss, jenes feinfühligste Abtastungsvermögen seiner Schwächen und Laster, die profunde Kenntnis seiner (des Gegners) realen Bedürfnisse und Verlegenheiten, die ständige, wache Einkalkulierung des Unberechenbaren, Imponderablen und so weiter »⁶. Nous verrons que cette vision du personnage sera en 1943 largement oblitérée par le sentiment que les déjà bien « sombres temps » s'étaient, du fait de la Seconde Guerre mondiale, dramatiquement obscurcis : le « grand réaliste » qui excellait à accumuler les histoires apparemment insignifiantes pour mieux pointer les incohérences de la « grande histoire » du point de vue du petit peuple qui la subissait, le « Überlebenskünstler » populaire que rien ne semble pouvoir abattre – ni dans la réalité ni dans la fiction –, trouvera dans ces confins est-européens où s'affrontent deux armées et surtout deux systèmes sociaux et politiques que Brecht n'était pas le seul à juger antagonistes, une fin qui pouvait sembler définitive.

La lecture du *Schwejk* de Hašek par Piscator et son « collectif »⁷

- 7 À ses caractérisations générales des potentialités d'actualisation de la charge critique du *Schwejk*, Piscator va ajouter quelques inflexions nouvelles où s'inscriront sa propre expérience et sa propre lecture de la Première Guerre mondiale. Dans le chapitre XVI de *Das politische Theater*, qu'il écrivit un an après sa mise en scène du *Schwejk* avec F. Gasbarra, membre du KPD et du « Piscator-Kollektiv », il rappelle en détail les principes de la « dramaturgie sociologique » qui était au fondement du travail de la première *Piscator-Bühne* créée en 1927. Une telle dramaturgie est issue en droite ligne des expériences de la Première Guerre mondiale et des réflexions politico-anthropologiques qu'elle a pu inspirer au soldat Piscator. Le nouveau type de personnage à promouvoir par un travail théâtral articulé sur cette dramaturgie – qui se lit comme des prolégomènes à une nouvelle poétique théâtrale –, c'est l'« homme caractérisé par un esprit de camaraderie, l'homme qui sent, qui pense et qui agit collectivement », tel qu'il avait pu être « forgé » par l'action conjointe de la massification humaine propre à la grande industrie et aux opérations militaires de la Grande Guerre dont les hécatombes inouïes semblaient faire de la destruction de masse le pendant de la production de masse. « Gegossen in den Schmelztiegeln der Gross-Industrie, gehärtet und geschweisst in der Esse des Krieges, standen die Massen 1918 und 1919 drohend und fordernd vor den Toren des Staates, nicht mehr ein Haufe, eine wahllos zusammengewürfelte Rotte, sondern ein neues lebendiges Wesen mit einem neuen Eigenleben, das nicht mehr die Summe von Individuen war, sondern ein neues gewaltiges Ich, angetrieben und bestimmt von den ungeschriebenen Gesetzen seiner Klasse. » (PT, 130-131).
- 8 De ceci découle une double conséquence pour la pratique théâtrale : d'abord que « le destin des masses est le facteur héroïque de la nouvelle dramaturgie », ce destin étant

soumis aux lois de l'« économie et de la politique et du résultat de ces deux facteurs, la société, le social ». Ensuite que « l'être humain sur scène » a « la signification d'une fonction sociale » (PT, 131)⁸. D'où un intérêt marqué, voire exclusif, pour les « types » dénués de densité psychologique individualisante et essentiellement définissables, selon la formule marxienne, comme « l'ensemble des rapports sociaux ». Schwejk pouvait en figurer le modèle le plus productif pour une réécriture préoccupée de montrer avant tout le mouvement de l'histoire dans celui des personnages, mouvement qui peut aussi, en fin de compte, nier ceux qu'il anime. Ce qui explique que, dans le chapitre XIX du même *Théâtre politique*, Piscator lit le roman de Hašek comme une sorte de lieu fictionnel où la guerre est à la fois omniprésente et s'« abolit elle-même » (sich selbst aufhebt). En plaçant son héros « au-delà de toute notion traditionnelle et reconnue », elle aurait ainsi permis une « confrontation de l'homme naturel avec le caractère contre-nature des massacres et du militarisme sur un plan où tout sens se transforme en non-sens, tout héroïsme en ridicule et l'ordre divin du monde en une grotesque maison de fous » (PT, 187). Mais ce qui retient aussi Piscator, c'est l'extrême « fluidité de la matière épique » qui installe le protagoniste dans un mouvement perpétuel consubstantiel à « tout ce que la guerre a d'absence de répit (Rastlosigkeit) » : « Schwejk wird transportiert [...], um ihn ist eine ständige Bewegung. Alles ist dauernd im Fluss. Grossartig, wie in dieser Flüssigkeit des epischen Stoffes die ganze Rastlosigkeit des Krieges zum Ausdruck kommt. » (PT, 188). Dans cette logique, la dramatisation d'un roman centré sur les mouvements incessants qui animent une société en guerre et les constellations de types qui en sont les rouages souvent involontaires, aurait paradoxalement à exhausser cette dimension épique qui semble nier toute concentration/contraction du temps et de l'espace, toute densité particulière d'une action nouée et dénouée autour d'un événement privilégié qui – en extériorité (sociale) ou en intériorité (subjective) – concernerait un héros individuel ou (plus rarement) collectif, bref, les éléments qui passaient traditionnellement pour fonder l'essence même du dramatique. La Première Guerre mondiale à la scène devrait donc plutôt montrer l'intensité dramatique que possède un mouvement sans répit et une accumulation picaresque d'événements qui sembleraient plutôt de nature à la gommer, à l'inverse d'une représentation qui mettrait par exemple en scène la condensation d'un temps immobile et d'une angoisse lancinante dans une sorte de huis-clos de tranchée. De là cette multitude de scènes plutôt brèves – 28 (en deux parties) contre 8 pour le *Schweyk* de Brecht – qui fait de cette représentation de la guerre l'antithèse du pathétique statique du « drame à stations » expressionniste et qui implique de recourir à une scénographie particulière.

- 9 Cette scénographie nouvelle que la critique de l'époque, Brecht et Piscator lui-même s'accordaient à considérer comme la trouvaille de mise en scène majeure – « Neuerung » et non « Erneuerung », en termes brechtiens⁹ – fut à ce propos l'utilisation d'un double tapis roulant, circulant à double sens, l'un étant réservé aux personnages et pouvant s'immobiliser lors de scènes à teneur plus « dramatique » tandis que l'autre permettait au décor d'entrer en scène ou d'en sortir. Dramaturgiquement, ce dispositif scénique nouveau permettait d'abord de représenter l'interminable marche de Schwejk à travers la société de la monarchie austro-hongroise et l'institution militaire, avant celle, encore plus longue, de son « anabase » circulaire¹⁰ vers son unité en route vers les champs de bataille de la Première Guerre. Il donnait à voir par ailleurs une différence primordiale entre le front de l'ouest, enterré dans les

tranchées de la guerre de positions, et celui plus mobile – mais aussi plus erratique – du front de l'est.

- 10 Mais le tapis roulant produisait également un effet de sens majeur en visualisant un aspect essentiel du « gestus fondamental » du texte de Hašek tel qu'il se dégageait de la lecture du « Piscator-Kollektiv » : montrer que « malgré la passivité du personnage principal, tout est axé sur le mouvement » (PT, 189), ce qui revient à montrer la passivité idéologique d'un personnage mis en mouvement perpétuel par les autorités de l'« Obrigkeitsstaat » et qui se meut (dans le temps et l'espace de l'Empire en guerre) en restant (idéologiquement) sur place. Comme le plateau tournant de *Mère Courage* fait littéralement tourner en rond celle qui n'« apprend rien » mais continue de suivre les errances de la guerre qui la broie progressivement, le tapis roulant est chez Piscator une scénographie qui concentre des signifiés essentiels au discours de la mise en scène. Il est aussi le moyen de manifester que seul ce type de mise en scène, étayé par la scénographie, permettait une définition (pratique) du rapport instable entre épique et dramatique. Peu avant que Brecht ne procède à une séparation théorique assez radicale entre ces deux catégories avec les « Remarques sur Mahagonny » de 1930, Piscator en affirme en 1929 la liaison au niveau du « principe », laissant à la réalisation scénique, plus qu'aux dispositifs textuels, le soin de montrer concrètement le fonctionnement de celle-ci : « Am reinsten treffen sich Architektur und Dramaturgie auf dem laufenden Band von 'Schwejk'. Hier ist tatsächlich der auf dem laufenden Band in Marsch gesetzte Soldat Schwejk die Verkörperung des dramatisch-epischen Prinzips. In dieser Bühnenform kann man meiner Ansicht nach jeden Roman in ein Drama verwandeln. Die Verflüssigung der Vorgänge, die Erzählung durch den Film, alles das sind Mittel, die uns immer mehr loslösen von der starren Architektur der naturalistischen Dramenform. » (ARG, 59). La rupture entre éléments naturalistes iconiques – au demeurant à peu près inexistant dans le spectacle si l'on en juge par les photos de scène – et éléments défigurant le référent pour mieux en extraire des signifiés « réalistes », au sens politique du terme¹¹, était essentiellement et emblématiquement représentée par les dessins de Grosz qui, sous la forme de dessins animés projetés sur un écran en fond de scène, brocardaient avec une férocité blasphématoire la sainte alliance des autorités de l'« Obrigkeitsstaat » wilhelminien coalisées contre la « chair à canon » qu'est le petit peuple¹². Un des premiers cartons en montre une sorte d'allégorie initiale en présentant deux officiers la main dans la main, un juge à tête de mort et un prêtre avec une croix en équilibre sur le nez (subscriptio : « seid untertan der Obrigkeit ») tandis que le carton suivant, allégorie structurellement comparable à certains photo-montages du compagnon de route dadaïste de Grosz, l'ancien « Monteur Dada » John Heartfield, montre la presse inféodée à la propagande officielle et stipendiée par un capital qui reste anonyme : une main jette des pièces à un journaliste à tête de grammophone et tapant à la machine (inscriptio : « jeder Schuss, ein Russ, Nieder mit Serbien, Gott strafe England, jeder Stoss, ein Franzos ») devant lequel un stylo au garde-à-vous crie « Hurra ! Hurra ! ».
- 11 À l'origine, Piscator avait prévu d'ordonner la cohorte des personnages en une hiérarchie présentant plusieurs degrés de réification et représentant « les types rigidifiés de la vie politique et sociale dans l'ancienne Autriche ». « Demi-marionettes », « types à l'aspect de marionettes » et « semi-humains » devaient ainsi prendre diverses formes : poupées inanimées d'inspiration dadaïste, acteurs portant un masque qui signifiait caricaturalement une fonction sociale particulière, acteurs dotés de membres hypertrophiés. Il alla même jusqu'à envisager de « mécaniser » tous les personnages –

hormis celui de Schwejk, « seul être humain » – en utilisant « film, marionnettes et hauts-parleurs » (PT, 198).

- 12 Cette dimension post-dadaïste et surréelle de la partie non textuelle de la représentation était un parti-pris d'écriture scénique où se marque profondément le contre-coup de l'expérience de la Grande Guerre comme grande boucherie qui avait transformé maint corps de soldat en corps prothétique, mutilé, rafistolé, devenu ensemble hybride de chair et de métal et figurant donc l'alliance macabre de l'organique et du minéral. On sait que les tableaux de Grosz ou de Otto Dix font de ces représentations des emblèmes insistants de leur iconographie.
- 13 Sur le plan des intentions politiques d'une telle esthétique, il faut également souligner qu'elle visait paradoxalement à un effet d'abstraction du contexte historique de la Première Guerre mondiale (« aus der historischen Verbundenheit heraushob ») afin de permettre une « actualisation » des signifiés de la représentation (« Anschluss an die Aktualität ») et partant une politisation du public : « Die Militärärzte, Offiziere, Staatsanwälte waren Gestalten, die auch heute noch in Preussen-Deutschland lebendig sind. Das Stück führe damit den Kampf auf der politischen Ebene des Tages fort » (*ibid.*).
- 14 On peut néanmoins penser que les caricatures de Grosz sont d'abord l'abréaction esthétique de la haine et du mépris définitifs que cette génération d'écrivains et d'artistes engagés a pu vouer aux « piliers de la société »¹³ de l'Allemagne wilhelminienne et, à un degré moindre, à ceux de la monarchie des Habsbourg. Les hécatombes de la Première Guerre mondiale avaient ancré dans les consciences des dualismes antagonistes : comme le dit un personnage de la version piscatorienne, il n'y a « au front que du bétail d'abattoir et que des bouchers dans les états-majors. Mais à la fin tout le monde se mutinera et ça donnera une belle cochonnerie » (Mat., 103). De cette abréaction, la caricature grotesque et le cynisme macabre du texte, déjà fortement présent chez Hašek¹⁴, mais qui ne fera qu'affleurer dans le *Schwejk* de Brecht, représentaient l'expression la plus délibérément blasphématoire¹⁵.
- 15 Ces divers registres de la représentation se concentreront dans l'épilogue de Piscator et M. Brod (« Schwejk im Himmel. Ein Nachspiel ») (Mat., 105-113) joué une seule fois lors d'une représentation non publique afin de ne pas exposer le spectacle aux foudres de la censure¹⁶ et qui semble avoir donné lieu à d'intenses discussions auxquelles on peut penser que Brecht a lui aussi participé¹⁷. Cet épilogue, tramé très librement sur l'épisode du « Rêve du cadet Biegler » du deuxième chapitre de la troisième partie du *Schwejk* de Hašek, déroge au principe « de veiller strictement à ne pas utiliser d'autre texte que celui de Hašek » (PT, 192). Il condense la critique sociale et idéologique en faisant du ciel – comme chez Hašek qui en fait un « k. und k. Gottes Hauptquartier » (JH II, 94) avec des « anges-officiers » et des « anges-recrues », tandis que Dieu est l'ancien capitaine du cadet – une duplication de l'« Obrigkeitsstaat » habsbourgeois. Ce ciel est ici aussi entièrement militarisé : les anges sont en uniforme et Schwejk s'adresse à Dieu comme au commandant suprême des armées¹⁸.
- 16 Mais l'épilogue est aussi renversement topographique (et sémantique) de l'épilogue du *Faust* goethéen, où les anges chantent la rédemption de celui qui a toujours tendu sa volonté vers un but, fût-il inaccessible : Schwejk, lui, est condamné à retourner sur terre car décrété dangereux pour toute « machinerie » (« Der Kerl ruiniert ja einfach jede Maschinerie »), celle du pouvoir terrestre autant que celle du pouvoir céleste. Car l'épilogue piscatorien avait pour but de donner à Schwejk, parangon inaltérable de subversivité apparemment involontaire¹⁹, une ultime occasion de damer le pion à des

autorités cette fois « supraterrrestres », en terminant sa longue marche terrestre par une arrivée au paradis en compagnie d'une légion de mutilés et d'éclopés de toute sorte, véritable cour des miracles ambulante sur fond de « Radetzkymarsch ». La description qu'en donne Piscator (« Krüppel vor Gott »), si on la rapporte à la représentation scénique, fait basculer l'hypernaturalisme du motif dans une vision surréaliste digne du Wedekind de *Frühlings Erwachen*, vision qui se trouvait déjà chez Hašek : « Bettler ohne Beine engagieren / 20 Statisten mit Puppen / 5-6 richtige Krüppel / Einer, der sich auf seine Gedärme tritt, / Einer, der sein Bein schultert, / Einer, der seinen Kopf unter dem Arm trägt, / Arme und Beine aus Rucksack hängend » (PT, 195)²⁰.

- 17 Le retour sur terre de Schwejk est assimilable à un « réveil » (« Wach auf Schwejk ») et ce réveil est bien sûr prise de conscience et indice, rapide mais appuyé, que, si certains s'affairent à préparer une réédition de la guerre mondiale, ce sont les Schwejks « réveillés » qui devront leur barrer la route : « Und doch gibt's Leute, die mechten am liebsten wieder von vorn anfangen, wenn man sie lässt. *Mit drohendem Unterton* : Wenn man sie lässt ». L'absence de fin du *Schwejk*, interrompu par la mort de Hašek en 1923, fait place, dans l'épilogue piscatorien, à la mise en scène d'une sorte de prolepse d'une possible réédition de la Première Guerre mondiale, topos qui, dans l'optique d'un théâtre ouvertement politique, se doit de contenir un appel implicite à la vigilance populaire. La didascalie, elle, se lit comme une sorte de « fantôme de toute puissance » (Freud), tels qu'on en trouve régulièrement dans l'agitprop des années vingt où ils sont l'un des modes d'inscription du point de vue de classe des dominés : « Gott, der Gegenspieler dieser Szene, war von Grosz so gezeichnet worden, dass er im Gespräch mit Schwejk zusehends zusammenschrumpfte » (PT, 196). Brecht s'en souviendra peut-être quand il écrira l'épilogue de son propre *Schweyk*²¹.

Schweyk im Zweiten Weltkrieg

- 18 Le titre définitif de la pièce n'est qu'un titre tardif qui précisera le titre de 1943, réduit au seul nom du héros éponyme : « im Zweiten Weltkrieg » sera ajouté en 1955, lorsque le *Berliner Ensemble* se proposera de monter la pièce, et conservé dans la première version publiée en 1957 dans les *Stücke* du Suhrkamp Verlag. Comme si ce Schweyk-là n'était compréhensible que dans cette guerre-là mais comme si aussi, dix ans après le conflit, il fallait marquer que c'était bien de la « guerre mondiale II » qu'il s'agissait dans la pièce et que, dans un contexte de guerre froide où beaucoup en RDA, et Brecht au premier chef, étaient hantés par le spectre d'une « guerre mondiale III » qu'ils voyaient se profiler à l'horizon, un nouvel et ultime épisode des conflits mondiaux – en ces temps d'armement atomique – n'était pas à exclure²². Comme s'il fallait aussi, pour le Brecht de la fin, souligner dialectiquement ce qui avait été la conviction des débuts : que les différences de situation historique n'entamaient en rien la force subversive pérenne du type Schweyk alors que, pour le Brecht de 1943, la Deuxième Guerre mondiale avait pu au contraire en suggérer une probable extinction. Quant à Hanns Eisler, l'auteur de la partition du *Schweyk*²³ et le compagnon intellectuel, politique et musical de trente ans, il pouvait en 1961, quelques mois après la construction du mur de Berlin, proposer une lecture qui conférait à nouveau au type créé par Hašek une inaltérable et quasi-ontologique subversivité : « Schweyk ist der Gipfel der Verschlagenheit in einem undemokratischen Regime, einem System der

Unterdrückung. [...] Schweyk – das heisst das Volk – ist in seinem Wesen nicht zu korrumpieren ». Et Eisler d'insister, en réponse à la question de l'actualité de Schweyk en 1961 : « Überall gibt es Schweyks. Millionen von Schweyks. Sie sind keine Helden, aber man kann sich auf sie verlassen. Das ist die Lehre. Die Weisheit des Volks lässt sich trotz der Finsternis nicht täuschen »²⁴. Assertions qui semblent impliquer que le personnage avait vocation à reprendre du service chaque fois qu'il était question du rapport contradictoire des classes populaires à la société de leur temps, fût-elle socialiste. Cette hypothèse est certes surdéterminée par une réception qui ne peut faire abstraction du savoir le plus actuel sur la RDA stalinisée des années cinquante, mais elle peut néanmoins s'autoriser de certains signifiés potentiels de la pièce qu'une lecture contemporaine ne peut occulter : ceux par exemple que Brecht a pu avoir en tête au moment d'une relecture du roman de Hašek mentionnée dans son journal en mai 1943 : « Im Zug den alten Schwejk lesend bin ich wieder überwältigt von diesem riesigen Panorama Hašeks, dem echt unpositiven Standpunkt des Volkes darin, das eben das einzige Positive selbst ist und daher zu nichts anderem 'positiv' stehen kann » (GBFA 27, 151).

- 19 De telles remarques ont pu connaître un regain posthume d'actualité avec la première mise en scène de la pièce au *Berliner Ensemble* par Erich Engel (Première le 31.12.1962) : le critique de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 7 janvier 1963 pouvait ainsi lire le *Schweyk* sur fond de construction du mur de Berlin (août 1961) : « Schweyk im Jahre 1963 : Die Aufführung lehrt, dass es diesen Burschen noch gibt. Er ist unscheinbarer geworden, gewitzter, gebranntes Kind im Ersten und im Zweiten Weltkrieg. [...] Sollte er mit den Oberen immer noch die Nazis meinen ? Nicht nur am Grunde der Moldau wandern die Steine²⁵. »
- 20 Si l'on revient maintenant à la genèse de la pièce et au contexte évolutif d'une réécriture qui ne prendra corps qu'au printemps et à l'été 1943, nul n'est besoin de préciser longuement que celui-ci fut marqué par trois événements majeurs : la prise de pouvoir par les nazis, l'exil et le début de la Seconde Guerre mondiale. À la date du 4 octobre 1934, Benjamin note déjà que Brecht relit le roman de Hašek²⁶. Le projet de Piscator, lui aussi exilé (U.R.S.S., France puis États-Unis), de filmer le roman en s'assurant dès 1933 la collaboration de son ancien partenaire pour le scénario permet à Brecht, quelques années plus tard, de préciser son optique dans le nouveau contexte historique : c'est la lettre déjà citée du 10 juin 1937 qui contient les indications les plus significatives quant à la représentation de la guerre dans ce projet commun²⁷. On y voit à quel point la crainte d'une menace de guerre que représentait un Troisième Reich en plein réarmement depuis le début du plan quadriennal confié à Göring en 1936, jointe à la conviction que la classe ouvrière allemande défaite lui était largement soumise, va surdéterminer la relecture brechtienne de la fin des années trente. Critiquant le côté « opérette » du scénario que lui propose Piscator, Brecht écrit à l'adresse implicite des classes populaires allemandes : « ... die inszenierung des krieges darf nicht verspottet werden, sie muss eine schreckliche sache sein, die über die ruhige, friedliche kreatur schweyk hereinbricht. Man muss in poetischen bildern den frieden zeigen, der gestört wird, man kann in einem vorgestellten text [...] ja sagen, dass der friede kümmerlich ist, dass allerlei bedrohendes vor sich ging usw., dass aber der krieg dann doch eben 'hereinbricht', nämlich unerwartet. (ich glaube, nicht einmal die arbeiter, die granaten drehen in D., wundern sich nicht, wenn der nächste krieg entsteht) » (Mat., 144).

- 21 Au début du mois de mai 1943, Brecht rédige une sorte de synopsis du *Schweyk* qui installe la fable dans sa structuration définitive. Il est précédé de remarques liminaires où est précisé le « gestus fondamental » de la pièce. Dans cette continuation guerrière de l'histoire mondiale, le caractère apparemment indestructible du type et des classes populaires qu'il représente (« der kleine Mann »), est nettement remis en question : « der brave soldat schweyk, der bereits den ersten weltkrieg überlebt hat, ist noch am leben und unsere geschichte zeigt seine erfolgreichen bemühungen, auch den zweiten weltkrieg zu überleben, natürlich sind die pläne und ideen der neuen herrscher noch grösser und totaler als die der alten und so hat es der kleine mann heute noch schwerer, halbwegs am leben zu bleiben » (GBFA 24, 325)²⁸. Fin juin, alors qu'il vient de terminer la première mouture de la pièce, Brecht note dans son journal (GBFA 27, 152) que le *Schweyk* est un « Gegenstück zur "Mutter Courage" », ce qui peut s'entendre comme le « contraire » ou le « pendant », et qui marque bien que ces deux pièces sont deux grands discours théâtraux voisins sur la guerre et les incidences répétées et répétitives de celle-ci sur la vie et le comportement des petites gens. Dans le manuscrit de 1941, qui a servi pour la première mondiale de la pièce à Zürich, Brecht avait prévu un prologue à *Mère Courage*, écrit dans le style de celui d'*Arturo Ui* qui lui est d'ailleurs contemporain. Le « gestus fondamental » qui est esquissé dans ce prologue pourrait aussi bien s'appliquer aux personnages tchèques du *Schweyk* : Schweyk lui-même, mais aussi la tenancière du « Kelch » Anna Kopecka ou le « goinfre Baloun ». Comme nous le verrons, il y va là aussi du rôle et de la place du petit peuple dans la guerre des grands. « Verehrtes Publikum. Sie sehen heut / Eine finstere Geschichte, liebe Leut / Erschreckt nicht, es handelt sich um Krieg und zwar / Um einen, der dauerte 30 Jahr²⁹. / Aber sie geht nicht über einen großen Schlachten- und Kriegshelden / Sondern um Leut, die gar nicht als Kriegsleut gelten / Nämlich um solche, die im Troß dahinter bleiben / Und nur im Krieg ihr kleines Geschäft betreiben » (GBFA 6, 385).
- 22 Anna Fierling, la vivandière à l'humanité rétrécie par l'appât du gain avait déjà donné le ton d'une représentation « populaire » du populaire, au sens d'une doxa de masse : elle croyait savoir que le « petit peuple » ne pensait qu'à sa bière et ne demandait « rien de plus élevé » qu'un peu de « vie sociale » (GBFA 6, 54). Dans la langue plus drue de Schweyk, cela donnera : « Der kleine Mann scheißt sich was auf eine große Zeit, er will bissel ins Wirtshaus gehn und Gulasch auf die Nacht » (192). Une telle « mesquinerie » qui pousse le peuple à retirer son soutien aux grandes entreprises guerrières anéantit les « plus beaux plans » car les « empereurs eux-mêmes » ne « peuvent rien sans le soutien de leurs soldats et du peuple ». Discours qui génère en creux sa propre réfutation, qui exige d'être contredit pour mieux exhausser la contradiction sociale fondamentale qui le motive, mais sans donner prise à la répression qui s'abattra sur une manifestation ouverte de l'antagonisme, c'est le discours général de Schweyk, quand, à la fin de la première scène de l'auberge, il dit la détresse hautaine des grands face à la petitesse des petits, l'impuissance des grands desseins qui se heurtent au matérialisme borné et grossier et à l'ingratitude foncière du « gemeiner Mann » envers ces « Grosskopfige » dont parlait Mère Courage assistant à l'enterrement de Tilly en des termes très proches de ceux de Schweyk (GBFA 6, 54). Le double sens de « gemein » – niveau social ordinaire et méchanceté de caractère – joue ici à plein : « Der gemeine Mann ist noch viel schlimmer. Wenn er hert, er soll sterben für was Großes, paßt ihm nicht in seinen Kram und er mäkelt herum und stiert mitn Löffel in die Kuttelfleck herum, als obs ihm nicht schmeckt, und das soll einen Führer nicht wurmen, wo er sich

angestrengt hat, daß er wirklich was Niedagewesenes für sie ausdenkt oder auch nur eine Welteroberung » (192)³⁰.

- 23 On observe là une structure fondamentale du discours de la subversion impuissante qui s'adosse à une modification de la conception du peuple face au deuxième conflit mondial. Si le premier avait pu mettre à l'ordre du jour des insurrections populaires, selon la stratégie léninienne, la transformation de la guerre impérialiste en guerre civile révolutionnaire, Brecht, par ailleurs très léniniste, infléchit son optique quant aux capacités de changements sociaux et politiques de masses populaires politiquement laminées et idéologiquement corrompues par une décennie de nazisme. Plus que les masses en marche vers le socialisme, c'est le peuple en tant que dépositaire d'une subversion structurelle qui n'exclut pas les compromissions qui devient l'objet d'une confiance essentielle, par-delà les aléas conjoncturels qui peuvent temporairement affecter ses comportements : au premier chef cette mise en scène idéologique qui fit de lui un problème « Herrenvolk », sorte de *contradictio in adjecto*. Réalisme politique que vient rejoindre celui de la représentation fictionnelle centrée autour du « *gemeines Volk* » et du « *gemeiner Mann* »³¹, ce petit peuple qui recèle en lui-même une grandeur et un héroïsme de la longue durée, aux effets souvent retardés, non mesurables aux scissions révolutionnaires des antagonismes de classe. D'où que le « brave soldat Schwejk » de Hašek pourra être provisoirement actualisé dans la figure du « brave soldat d'Hitler (Hitlersoldat) Schweyk » (237).
- 24 Mais Brecht note aussi une différence essentielle par rapport à la situation du « petit peuple » tchèque de la Première Guerre mondiale : « Im Vergleich zu dem "Schwejk", den ich für Piscator um 27 herum schrieb – eine reine Montage aus dem Roman – ist der jetzige erheblich schärfer, entsprechend dem Wechsel von der eingesessenen Gewaltherrschaft der Habsburger zur Invasion der Nazis. » Schweyk « dans la Deuxième Guerre mondiale », c'est Schweyk confronté à l'« État total » du nationalsocialisme en pleine expansion impériale et non plus à l'« Obrigkeitsstaat » multinational autant que provincial de la « k. und k. Monarchie », à la répressivité peut-être émoussée par le vieillissement conjoint des institutions et des instances régnautes. Depuis l'Anschluss et l'annexion des Sudètes puis de la « Resttschechei » à un an d'intervalle, on assiste là à la fusion de ce que la Première Guerre mondiale avait maintenu séparé, la « Kakanie » et la monarchie militaire prussiano-wilhelminienne – régime à l'autoritarisme plus agressif et dont le Troisième Reich va surtout réorienter ou exacerber les objectifs : extension de l'« espace vital » à l'Europe centrale et orientale et non plus aux colonies, selon le programme esquissé dans *Mein Kampf*, « guerre d'extermination » et shoah³² à l'est. D'où la nécessité de réécrire le roman de Hašek, « rapetissé » par la situation nouvelle de la Tchécoslovaquie disparue. Ce qui chez Hašek pouvait passer pour le « bulletin de victoire d'un peuple opprimé » s'est révélé, depuis Munich, une « trop brève » victoire qui raconte des « événements qu'on ne connaît plus »³³.
- 25 Si l'on s'attache maintenant au héros éponyme, il faut commencer par l'inscription d'une différence à la fois minime – graphique et non phonique – et hautement signifiante, dans le nom même, différence qui signale une première modification de l'« épopée ». Dans la scène 7 (232), Schweyk raconte comment la Gestapo lui a appris l'importance capitale du « y », face au « i » : le premier fait de lui un Tchèque (il faut noter que ce n'est pas le « j » de la graphie reproduite par Grete Reiner), qui peut décider lui-même de servir ou non dans la Wehrmacht, tandis que le second trahirait une « origine allemande » qui lui vaudrait d'être immédiatement incorporé. L'un des

embrayeurs politico-dramaturgiques de la pièce se rattache à cette minuscule différence en référant l'« odysée » du Schwejk de la Seconde Guerre mondiale à la situation historique réelle du « Protectorat de Bohême et Moravie » que Brecht avait étudiée en détail dans le cadre de son travail avorté sur le scénario du film de F. Lang, *Hangmen also die* (1942)³⁴ : les Tchèques incorporés dans la Wehrmacht qui ne sont pas des Allemands des Sudètes le seront en tant que nazis convaincus (« légions des volontaires »), par mesure disciplinaire (Wodja), par opportunisme basement matérialiste (Baloun) ou pour toutes ces raisons obscures aux autres protagonistes qui poussent Schwejk – à la fois « slave » et « Hilfsvolk » embrigadé dans la guerre hitlérienne – à partir pour Stalingrad « aider Hitler » et opprimer un autre peuple³⁵. Ce qui peut correspondre à cette définition du fascisme que Brecht proposait, selon son *Journal* (28.6.42), à un documentariste américain qui refusait de faire une différence entre nazis et Allemands : « Ich biete ihm diese Formel an : Faschismus ist eine Regierungsform, durch welche ein Volk so unterjocht werden kann, dass es dazu zu missbrauchen ist, andere Völker zu unterjochen » (GBFA 27, 109).

- 26 Quant à la caractérisation complexe du personnage, qui aura à donner à voir l'essentiel de la réécriture brechtienne sur fond de double intertextualité – le roman de Hašek revisité par le « Piscator-Kollektiv » –, elle prit une forme définitive lors d'une nouvelle lecture du roman dont il note les effets dans son journal. Cette note de journal du 27 mai 1943 est à juste titre souvent citée car elle est l'analyse la plus fouillée que Brecht donne de sa nouvelle vision du personnage et de l'apolitisme contradictoire de celui-ci. Si l'attitude de Schwejk relevait encore, pour le Brecht de 1937, du « sabotage de la guerre par le petit-bourgeois » (Brecht-Pléiade, p. 735) – ce qui précisera la notion de « kleiner Mann » dans un sens moins prolétaroïde que chez Hašek, chez qui Schwejk était un ancien soldat devenu marchand de chiens « dont il falsifiait le pedigree » (JH I, 9) – Brecht est maintenant formel : « Auf keinen Fall darf Schwejk ein listiger hinterfotziger Saboteur werden. Er ist lediglich der Opportunist der winzigen Opportunitäten, die ihm geblieben sind. Er bejaht aufrichtig die bestehende Ordnung, so zerstörend für ihn, soweit er eben ein Ordnungsprinzip bejaht, sogar das nationale, das er nur als Unterdrückung trifft. Seine Weisheit ist umwerfend. Seine Unzerstörbarkeit macht ihn zum unerschöpflichen Objekt des Missbrauchs und zugleich zum Nährboden der Befreiung. » (GBFA 27, 151)³⁶.
- 27 La réécriture d'autres personnages montre des transformations intertextuelles plus radicales. Je me contenterai d'en signaler trois qui me semblent particulièrement significatives.
- 28 Prenons d'abord le sapeur Woditschka : compagnon de grivèlerie de Schwejk qu'il aide à voler un chien, chez Hašek et Piscator, il devient, chez Brecht, la victime du vol. Perdant un diminutif trop connoté de familiarité populaire, Wodja est un collaborateur notoire (en parler schweykien : « ein Kollaborationist und wird schon Quisling geschimpft ») (197)³⁷ qui tombe en disgrâce pour avoir accusé l'officier-SS Bullinger du vol et se retrouve en prison militaire avec Schwejk et d'autres soldats (234), dans une scène qui réécrit le topos violemment antimilitariste de la « chair à canon » simulatrice du chap. 7 (1^{ère} partie) de Hašek et de la scène 6 (Mat., 42-47) de la version Piscator³⁸. Dans son projet de scénario, Piscator en avait déjà fait un personnage de « petit nazi » : « Woditschka ist der Vertreter der gutgläubigen Nationalsozialisten. Er glaubt an das Wort des Führers und an die Versicherung, dass nur auf der nationalen Basis der Sozialismus durchgeführt werden könne. Er ist für Terror, und tut alles, was man ihm

befiehlt, wie ein Vieh. Er glaubt an den gerechten Krieg und seinen siegreichen Ausgang.» (Mat., 136). Il est curieux que Brecht n'ait pas repris et infléchi cette nouvelle identité en lui donnant des contours plus affirmés – Wodja n'est présent que par une ou deux répliques de la scène 7 –, quand on sait l'importance qu'il attachait à la réalité de ce type de nazi et surtout à sa représentation. Dans un texte de *L'Achat du cuivre* rédigé quelque deux ans après le *Schweyk* (vers 1945), « Discours du comédien sur la représentation d'un petit nazi », Brecht insiste sur la nécessité de dialectiser le type : « J'avais devant moi quelque chose de contradictoire, une sorte d'atome du peuple-ennemi-du-peuple, le petit nazi, qui, alors même qu'il appartient à la masse, va contre les intérêts de la masse ; un animal, une brute peut-être lorsqu'il est avec d'autres nazis, une brute plus bestiale encore lorsqu'il vit en régime nazi ; en même temps, un homme ordinaire, c'est-à-dire un homme » (Brecht-Pléiade, 629). Dans la pièce, Schweyk se contentera de signaler en une phrase l'opportunisme inconséquent du personnage : « Sie wern in den Kaukasus marschiern und aufn Hitler scheissn, nur, wie der Wirt vom "Schwan" gesagt hat, es hängt davon ab, wo man auf was scheisst » (234).

- 29 La réécriture d'un autre personnage, celui du « goinfre Baloun », a pour point de départ explicite une remarque critique du fils de Brecht sur la version initiale de la fable : « ... der Originalschweyk würde sich um Balouns Schwierigkeiten kaum kümmern, ihm eher zum Eintritt in die deutsche Armee zuraten und schwerlich in einem so gefährlichen Lokal wie dem jetzigen Wirtshaus *Zum Kelch* verkehren »³⁹. Cette remarque permet à Brecht de prendre conscience que « c'est bien là que réside ce qui s'est aggravé depuis 1914 ». Il décide donc d'« incorporer ce comportement apolitique de s[schweyk] à la petite fable (*sauvetage du goinfre Baloun*) de manière contradictoire ». La motivation la plus profonde de la résistance minimale de Schweyk serait alors essentiellement ce « sauvetage » qui transmue en « petite fable » ce qui n'était que péripétie marginale chez Hašek et Piscator. Le « gestus fondamental » du *Schweyk* se serait ainsi déplacé et serait devenu en creux la défense de l'asocialité ambiguë d'un peuple affamé et opportuniste, ce que Brecht avait peut-être déjà envisagé dans les carnets de note du *Fatzer* en 1927, contemporains de la collaboration au *Schweyk* de Piscator : « Büsching⁴⁰ / passiv aber gefährlich / aggressiver Schweyk » (GBFA 7, 496).

- 30 Pour ces raisons, Baloun, qui a pu aussi s'appeler « Faloun » (cf. Mat., 159), pourrait bien alors représenter une reprise rapetissée (chez Hašek, c'est un géant) du « grand Baal » des années vingt, à l'asocialité démesurée et autodestructrice. La graphie brechtienne, qui rétablit la voyelle longue que la dramatisation de la *Piscator-Bühne* avait raccourcie (« Balloun »), sans pourtant la redoubler (un « Baaloun » aurait été possible), peut inciter à le croire : le Baal énergumène de la première version (« Baal frißt ! Baal tanzt ! Baal verklärt sich ! ») se retrouve, dans la troisième, « académisé, lisse, rasé et en maillot de bain etc. Au lieu (d'être) plus terrestre, plus sans scrupules (unbedenklicher), plus insolent, plus simpliste » (*Journal 1*, GBFA 26). On peut donc voir dans le Baloun du *Schweyk* brechtien la continuation de cette réduction de l'asocialité qui aurait atteint son point extrême sous le nazisme. Il est lui aussi, mais bien plus que Schweyk, l'« opportuniste des petites opportunités », prêt à s'engager dans une légion de volontaires tchèques au service du III^e Reich, pour peu que les rations soient « aussi importantes que dans l'armée allemande » (186). Baloun, dont la goinfreterie s'avère être une « vieille maladie » qui ne « date pas de cette guerre » (189), c'est aussi le peuple non rassasié, constante de toutes les guerres et donc éternel retour du même d'une guerre mondiale à l'autre. Comme si la mémoire inconsciente des disettes vécues prédisposait les petites gens à la boulimie – le roman de Hašek thématise fréquemment la

complémentarité de la faim et de la boulimie chroniques du soldat en guerre – sans que celle-ci prît dans le *Schweyk* un caractère ouvertement subversif. L'asocialité fondamentale du goinfre devenue pacte involontaire avec le régime des affameurs du petit peuple auquel il appartient donne à ses propos diégétiques tout au plus le sens de l'évocation d'une utopique cocagne (245-246). Seul le « Chant de la préparation du radis noir », chanté « d'un air sombre » (208-209) sur l'injonction de Schweyk, lui donne l'occasion de démontrer métaphoriquement à l'espion de la gestapo l'art et la manière de mettre du sel dans les « plaies » culinairement infligées à l'un des « grands radis noirs » jusqu'à ce qu'il sue ».

- 31 Quant à Anna Kopecka, la tenancière de l'hôtellerie « Zum Kelch », elle peut se révéler ici être la figure déplacée d'une autre Anna, Anna Fierling, la « Mère Courage » : modification significative car chez Hašek et Piscator, le personnage était masculin. Elle comprend bien que la guerre est une guerre nazie qui ne profitera jamais qu'aux « Quisling » à la Wodja et jamais au petit peuple tchèque deux fois dominé. Elle souligne son apolitisme de profession – « Für uns Gewerbetreibende gibt's keine Politik. Bezahl dir dein Bier und setz dich hin und quatsch, was du willst » (191), mais dialectise aussi la goinfrie de Baloun en tentant de le dissuader, non de cesser de s'empiffrer, mais de laisser la logique de la goinfrie déboucher sur un engagement dans les rangs d'une Wehrmacht réputée donner à ses soldats des rations autrement plus consistantes que la pitance ordinaire des Tchèques occupés. Ce n'est pourtant pas l'inversion du « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral » du *Mahagonny* qu'elle prône, comme si un Tchèque ne saurait manger de ce pain-là. Elle indique clairement, en reprenant un topos brechtien fréquent dans les textes écrits pendant la Deuxième Guerre mondiale, le prix à payer⁴¹. D'où le « Chant de la femme du soldat nazi »⁴², qu'Anna Kopecka entonne dès la première scène (187) et qui peut figurer une variation sur le gestus fondamental du « Deutsches Miserere », tramé en partie sur le Psaume 51 que chantent les soldats allemands dans l'hiver russe de la scène 8 (247-248)⁴³. Ce chant distancie le message et lui confère une dimension collective. L'abondance apportée par le pillage des pays conquis (« L'Ukraine sera le grenier à blé du Troisième Reich », dit le SS) se paie pour finir de la mort des conquérants : après avoir reçu des cadeaux de tous les pays passés sous la coupe nazie, la femme du soldat reçoit comme ultime envoi le voile de veuve.
- 32 Mais Anna Kopecka est surtout la seule figure – et en ce sens elle redouble et modifie clairement le personnage d'Anna Fierling – qui connote le courage et la fierté nationale tchèque, et ce, jusqu'à la résistance, une résistance peu spectaculaire mais ayant la force d'un acte fondamentalement quotidien : c'est elle qui, dans la scène 6, incite bruyamment les habitués à danser la « Beseda » (« pour chasser les SS », dit la didascalie p. 221), danse populaire dont Eisler rappellera la connotation de résistance populaire contre la domination étrangère très présente en Tchécoslovaquie depuis le XIX^e siècle. De cette résistance symbolique, la diégèse montre l'effet immédiat : protestant auprès du SS Bullinger qui avait qualifié son estaminet de haut lieu du marché noir, Anna Kopecka se retrouve assommée par celui-ci⁴⁴.
- 33 Mais la réécriture la plus importante pour notre propos est celle qui concerne ce qu'on peut nommer la longue marche de Schweyk vers le front, topos dont nous avons vu certaines modifications dans la version Piscator par rapport au roman de Hašek. Le sociologue Fritz Sternberg, familier du Brecht weimarien, raconte dans son précieux livre de souvenirs consacrés au « poète et à la raison » une idée brechtienne

contemporaine de son travail sur le *Schwejk* du « Piscator-Kollektiv » : il y est question de l'impossibilité, pour les plus dictatoriaux des stratèges militaires (en l'occurrence la tête pensante de la « Oberste Heeresleitung » wilhelminienne, le « Generalquartiermeister » Ludendorff), de diriger efficacement le mouvement de soldats qui seraient tous calqués sur le modèle schwejkien. Rien de plus facile de les mettre en marche, mais rien de plus difficile d'obtenir que ce mouvement prenne la direction voulue. La dimension fantasmagique de la vision brechtienne mérite une longue citation car elle pourrait bien anticiper exactement à la fois le désir, exprimé en juin 1937 dans la lettre à Piscator, d'une « schwejkisation » générale des peuples en marche vers la guerre⁴⁵, et surtout de celle de la Wehrmacht de 1941-1943, lorsqu'elle fut engagée dans l'« opération Barberousse » contre une U.R.S.S. dans laquelle Brecht voyait le peuple combattant pour lui-même et pour l'avenir des autres peuples⁴⁶ : « Ich möchte in einem Gebäude den Ludendorff darstellen, wie er vor riesenhaften Landkarten steht⁴⁷. [...] Und auf diesen Landkarten dirigiert Ludendorff die deutschen Divisionen [...] aber die Divisionen kommen nicht rechtzeitig an, und sie kommen nicht in der vor ihm geplanten Stärke. Sie kommen auch nicht in der von ihm bestimmten Zahl. Es funktioniert nicht und warum funktioniert es nicht ? Unter dem riesigen Zimmer, in dem Ludendorff an seinen Karten regiert und die deutschen Divisionen hin und her schiebt, befindet sich ein grosser kellerartiger Raum, der mit Soldaten gefüllt ist ; und wenn man näher hinsieht, ähneln sie alle in irgendeiner Form dem Schwejk. Und die Schwejks werden in Bewegung gesetzt. Sie wehren sich nicht direkt, aber sie kommen nicht oder nicht rechtzeitig an. Es gibt Zwischenfälle. Immer mehr und immer vielseitigere Zwischenfälle, die sie hindern ; sie brauchen mehr Zeit. Es gibt nirgendwo einen aktiven Widerstand, es gibt nicht einmal im Gespräch eine Opposition, die direkt gegen den Krieg gerichtet wäre : sie folgen allen Befehlen, sie respektieren ihre Vorgesetzten, sie setzen sich, wenn sie die Marschorder bekommen, in Bewegung. Aber niemals erreichen sie in der Zeit, die Ludendorff oben an der Karte bestimmt, ihren Bestimmungsort, und niemals erreichen sie ihn vollzählig⁴⁸. »

- 34 La topographie scénique a pu être inspiré par la « scène à étages » (Etagenbühne), à plusieurs niveaux d'aires de jeu, chère au Piscator de 1927 et que Brecht connaissait. En 1942, celui-ci fera plutôt référence à *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus dont il envisageait même d'intercaler certaines scènes dans celles du *Schweyk* – par le biais d'un montage à l'intertextualité clairement affichée – « de manière à ce que l'on puisse voir en haut les puissances dominantes et en bas le soldat qui survit à leurs grands projets »⁴⁹. Quant au mouvement qui entraîne Schweyk dans sa longue marche vers le front russe, il est ici, comme chez Hašek et Piscator, déclenché par un mot d'ordre où se marque typiquement l'aliénation du soldat qui reprend à son compte les buts dictés par le commandement : ce mot d'ordre est un énoncé-lieu commun « va-t-en-guerre », nourri des péroraisons des discours politiques, des gros titres des journaux et qui embraye sur les vociférations habituelles des mobilisés. Tandis que chez Hašek, Schwejk criait « À Belgrade ! À Belgrade ! », sous le regard « rêveur » de la statue de Radetzky (JH I, 61) et que, chez Piscator, un Schwejk en fauteuil roulant poussé par sa logeuse s'époumonnait à crier ce même mot d'ordre en agitant sa béquille dans tous les sens (Mat., 40), on voit chez Brecht Schweyk crier « Heitler ! À Moscou ! », dans la posture adéquate de celui qui (se) donne l'illusion de déterminer le sens de son mouvement : « Als erster marschiert er stramm hinaus », dit la didascalie (237). Dans la scène suivante, il fera sien le changement de but dicté par Hitler, lui même soucieux de ne pas paraître se conformer aux réalités de la résistance soviétique, et criera « À

Stalingrad ! », dernière soumission au « Irreführer » distanciée par le « Miserere allemand » qui en figure le contrepoint idéologique et en marque l'aveuglement : « Eines schönen Tages befehlen uns noch unsere Obern / Den Boden der Tiefsee und die Gebirge des Mondes zu erobern » (248).

- 35 C'est l'un des aspects importants de la réécriture brechtienne que de manifester que le mouvement de l'Anabase de Schweyk, contrairement à Xénophon chez qui elle est retraite glorieuse qui atteint son but après mille péripéties véritablement « odysseïennes »⁵⁰, fait basculer le mouvement interminable de la double marche du Schwejk des versions de Hašek et de Piscator – celle, verbale, en direction du front, et réelle, de retour au point de départ (Budweis) – vers ce lieu hors de l'espace et du temps qu'est Stalingrad : c'est vers ce non lieu déréalisé et deterritorialisé par la « tempête de neige » que Schweyk marche « infatigablement » sans avancer : « Stalingrad (est) toujours aussi lointain », comme le dit la première didascalie de l'épilogue. Si l'Anabase schweykienne était pour la même raison une « nouvelle Anabase » qui citait et modifiait celle de Xénophon, acquérant ainsi cette dimension non seulement historique mais proprement « mémorable »⁵¹, on retiendra ici qu'elle l'est autrement chez Brecht. Dans le roman de Hašek, la direction du mouvement (« toujours tout droit ») n'est pas son sens, car cette « Anabase de Budweis » montre en effet un Schweyk qui bat en retraite, c'est-à-dire déserte, en prétendant avancer pour rejoindre son unité : dans toutes les rencontres que fait Schweyk dans ce chapitre, il est pris pour un déserteur – ce qui montre que la désertion est, pour le peuple le seul sens véritable du mouvement du soldat loin de son unité – et reçoit des conseils propres à le conforter dans cette attitude. Chez Hašek comme chez Piscator, c'est un vieux berger qui concentre ici le discours de l'expérience historique des petites gens dans toutes les guerres – guerre de Trente ans, guerre de Sept ans ou guerres napoléoniennes – et qui indique une issue révolutionnaire possible : « Dass herich nach diesem Krieg die Freiheit kommen wird, dass es keine Herrschaftshöfe mehr geben wird, dass man nicht mal Kaisern und Fürsten ihre Güter lassen wird » (JH, I, 231), texte repris intégralement dans la version Piscator (Mat., 86). Pourtant, dans les deux versions, Schweyk finit par atteindre Budweis après avoir été pris pour un espion russe par un brigadier de gendarmerie qui, sous l'emprise de la boisson, reprendra devant Schweyk un topos révolutionnaire de la révolution russe en s'écriant « vive la Russie ! » : fraternisation entre « frères slaves » contre la guerre impérialiste des empereurs qu'il s'agira de transformer ainsi en guerre civile, en répétant une histoire plutôt ancienne : les jacqueries de la « guerre des Hussites » (JH, I, 249-250 et Mat., 93).
- 36 L'absence totale de tels signifiés éminemment politiques dans le texte brechtien montre peut-être à quel point la tonalité de la Deuxième Guerre mondiale était pour lui peu propice aux topoï fantasmatiques de l'optimisme révolutionnaire. Ceci est surtout sensible dans la dernière scène et l'épilogue de la pièce qui ont pour cadre les steppes enneigées menant à Stalingrad. On sait que, pour Brecht, cette bataille a toujours représenté le grand tournant historique de la Deuxième Guerre mondiale. Dans le *Schweyk*, Stalingrad, ville-symbole qui occuperait la place du Budweis de Hašek et Piscator dans l'économie narrative et dramaturgique du texte, n'est plus le lieu où est cantonné l'unité de Schweyk en marche vers le front mais ce front lui-même, sorte de topographie imaginaire où a lieu, dans l'épilogue, une « rencontre historique » tout aussi imaginaire mais qui soit peut être seule à donner un sens à l'histoire commune du « grand homme » – « überlebensgrosse Gestalt », dit la didascalie⁵² – et du dernier représentant d'un « petit peuple » largement décimé. Ni Schweyk ni Hitler ne savent où

se trouve Stalingrad, le lieu géométrique de leur destin commun, lieu introuvable et point de non retour qui résume parfaitement l'histoire de la guerre nazie et de son « Führer/Irreführer ». Brecht l'avait écrit dans un poème de 1942 appartenant au contexte discursif du *Schweyk*, « An die deutschen Soldaten im Osten » : Hitler est ce « gueulard sanglant » qui a entraîné les soldats allemands – Brecht les nomme significativement « Frères » – à une perte prévisible : « ... Der nicht wusste, dass der Weg nach Moskau lang ist / Sehr lang, zu lang / Dass der Winter in den östlichen Ländern kalt ist / Sehr kalt, zu kalt / Dass die Bauern und Arbeiter des neuen Staates / Ihre Erde und ihre Städte verteidigen würden / So dass wir alle vertilgt werden. » (GBFA). L'épilogue se termine sur cette probable extermination : il y a l'immensité neigeuse au nord, les « montagnes de cadavres » au sud, à l'est « il y a les rouges », dit Hitler qui rétorque à la proposition de Schweyk (« Peut-être pourrait-on rentrer à la maison ? ») : « Là-bas, il y a mon peuple allemand. Je ne peux pas y aller » (251).

- 37 Ici Schweyk est bien ce soldat de la Deuxième Guerre mondiale qui chemine de la chaleur – chaleur de la bière, de la nourriture et des sentiments amoureux ou conviviaux de l'estaminet de la Kopecka, réfrigéré pourtant par la présence SS – vers le froid des « steppes hivernales de la Russie » (237). Destin que va suspendre pour un instant le petit insert extradiégétique du second rêve de Schweyk dans cette scène 8 : happy-end petit-bourgeois d'un côté, pour ceux qui sont restés au chaud d'une existence ambiguë, – repas de Baloun et noces d'A. Kopecka et du jeune Prohaska – mais aussi désir délirant de cocagne dont le rêve met en scène la réalisation fantasmatique dans ce « Lied vom Kelch », Chant du « Kelch » mais aussi du « calice » qui dit l'utopie fantasmée d'une terre enfin devenue « habitable » (dont le « Kelch » figurerait l'ambigu microcosme⁵³), l'un des topoï les plus insistants de Brecht après le cauchemar des « sombres temps » : « Einmal schaun wir früh hinaus/Obs gut Wetter werde/Und da wurd ein gastlich Haus/Aus der Menschenerde »⁵⁴.
- 38 Dramaturgiquement, l'épilogue est alors le point, socialement et politiquement impossible, ou les intermèdes opposés, celui des « hautes sphères » et celui des « basses sphères » se rejoignent⁵⁵. Cette rencontre historiquement improbable révisé l'histoire au profit de sa dramaturgie secrète qui va alors utiliser systématiquement le vers irrégulier mais rimé pour citer des bribes de topoï guerriers du Troisième Reich : « Cet hiver est une vraie ruse de guerre bolchévique » – « ...si le Troisième Reich a le dessous/ Seules les forces naturelles sont responsables de ce revers de fortune » – « L'Histoire l'enseigne, c'est : l'Est ou l'Ouest/ Quand Hermann le Chérusque déjà... »⁵⁶, avant que Schweyk, précédant le « Chœur de tous les acteurs » qui chante le « Chant de la Moldau », n'ait, en alexandrins, le mot de la fin de l'action mais pas de l'histoire. Stalingrad pourrait alors bien figurer la fin historique du « brave soldat Schwejk » et de son interminable « odyssée » dans le « monde d'hier » dont parlait S. Zweig. Car si Schweyk et Hitler se perdent dans les steppes enneigées qui mènent à Stalingrad, c'est peut-être que commençait là, pour le Brecht de 1943, le monde de demain préfiguré sur ce front russe du grand retournement par la création du « Nationalkomitee Freies Deutschland »⁵⁷. Le retour fictionnel au réel dans le « Chant de la Moldau », qui clôt la pièce et est chanté, comme souvent chez Brecht héritier ici de toute une tradition de mise en scène du théâtre politique, par des acteurs qui enlèvent leur masque et prennent position à l'avant de la scène, tournés vers les spectateurs, est censé dire une fin de l'histoire qui est aussi la fin de celle de/des Schwejk(s) : si les « temps changent », au sens où « les plans des puissants finissent par être stoppés », « grandeur » et « petitesse » devront elles aussi changer de camp (« Das Grosse bleibt gross nicht und

klein nicht das Kleine »). En ce sens, ce chant est bien, comme le voulait le compositeur, « le leitmotiv de toute la pièce, l'enseignement (chanté) de la dialectique vivante ». Il est ce « minimum nécessaire » d'espoir que les pierres qui roulent au fond de la Moldau symbolisent en étant l'indice des « lois simples de la nature » et de ses mouvements quand les sociétés, elles, semblent les nier en se figeant sous l'oppression qui génère les guerres⁵⁸. On ne peut s'empêcher de penser que c'est ce potentiel minimalement utopique de changement qui habite les lois de la nature que Brecht et Eisler entendaient réaffirmer par-delà les guerres qui passent quand les oppressions demeurent et sur le mode du poème qui est d'abord chant. Comme Eisler le dit en 1961 de manière sybilline, « l'histoire a confirmé la vérité de ce chant ».

NOTES

1. Dans une brève note du 16 août 1955, Brecht écrit que s'il fallait faire un choix aussi draconien, il rangerait le *Schwejk* dans les trois œuvres qu'il estimait « appartenir à la littérature mondiale » (cf. GBFA 23, 350). Dans une note de journal de fin mai 1943, au moment où il entreprend la rédaction du *Schweyk*, Brecht écrit : « Zu 'Schweyk' : das Klassische hat ein Moment der Imitierbarkeit in sich. Ein klassisches Werk ist aussergewöhnlich nur, indem es ähnliche typen, die es anregt und ermöglicht, übertrifft. » (GBFA 27, 151).

2. Au cours de l'année 1927, un an après la parution du roman de Hašek et sa traduction immédiate en dix-huit langues (dont l'allemand), le metteur en scène Erwin Piscator prépara une mise en scène du *Schwejk* de Hašek dans une version dramaturgique en quatorze tableaux, due à Max Brod et Hans Reimann. Elle s'appuyait sur la traduction en « allemand pragoïs » de Grete Reiner. Cette version fut immédiatement remaniée par un collectif regroupé autour de Piscator et de sa *Piscator-Bühne* (« Piscator-Kollektiv ») qui se composait de Piscator lui-même et d'écrivains ou dramaturges (Leo Lania, Felix Gasbarra et Brecht auxquels il faut ajouter George Grosz pour les décors). Ce collectif très marqué à gauche, voire à l'extrême-gauche, s'était proposé d'éliminer le côté « Offiziersburschen-Schwank » de l'adaptation de Brod et Reimann afin de préserver la charge politique et sociale de la satire.

Quant au *Schweyk* de Brecht, la première version, qui ne deviendra *Schweyk im zweiten Weltkrieg* qu'en 1955 (voir infra), en a été rédigée en juin 1943 et remaniée plusieurs fois jusqu'à l'automne de la même année avant d'être dactylographiée. C'est cette version, conservée aux *Brecht-Archiv* (BBA), qui a été publiée dans le volume 7 des « Stücke » de la *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar / Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1991) (= GBFA). C'est cette version qui sera utilisée ici.

Il existe une édition critique du *Schweyk*, avec les variantes de toutes les versions conservées au BBA, qui a été éditée par H. Knust sous le titre *Materialien zu Bertolt Brechts « Schweyk im zweiten Weltkrieg »* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1974) (= Mat.). Ce petit volume extrêmement précieux (entre-temps épuisé) contient la plupart des textes essentiels concernant l'histoire et la préhistoire de la genèse du *Schweyk*, en particulier la version jouée par le « Piscator-Kollektiv » en 1927-28. Je citerai abondamment cet ouvrage de référence et renverrai également aux informations multiples contenues dans la présentation, les notes et les commentaires du texte de la GBFA. Pour ce qui est des citations d'écrits théoriques de Brecht, je me référerai soit à la GBFA, soit à la récente édition des *Écrits sur le théâtre*, Bibl. de la Pléiade (éd. J. M. Valentin), Gallimard,

Paris 2000 (= Brecht-Pléiade). Pour ce qui est de la réception du *Schwejk* en Allemagne, on pourra se reporter à l'ouvrage déjà ancien de P. Petr, *Hašek's 'Schwejk' in Deutschland*, Henschel Verlag, Berlin 1963.

3. On connaît peut-être la formule emblématique du personnage, le gestus verbal de la dissimulation, formule mille fois répétée avec une conviction désarmante : « melde gehorsamst, dass ich blöd bin ». Elle est le leitmotiv de l'intrication profonde de la bêtise individuelle et de la bêtise d'État, mais peut aussi se lire comme la fierté d'un statut officiel qui permet à la ruse des petits de se déployer en véritable « gestus social », ce qui a pu renforcer l'intérêt de Brecht pour le type Schwejk.

4. Voir là-dessus : P. Giehse, *Das « Gesellschafts-Komische ». Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, Metzler Verlag, Stuttgart 1974. Un exemple extrait du premier chapitre du roman est particulièrement représentatif de ce mode de narration : « Er hat viele Feinde der alte Herr (l'empereur A.C.). Noch mehr als der Ferdinand (l'archiduc assassiné à Sarajevo A.C.). Wies da unlängs ein Herr im Wirtshaus gesagt hat, dass eine Zeit kommen wird, wo die Kaiser einer nach dem andern abdampfen wern [...]. Dann hat er die Zeche nicht bezahlen können, und der Wirt hat ihn hopnehmen lassen müssen. Und er hat ihm eine Watsche heruntergehaut und dem Wachmann zwei. [...] Ja, Frau Müller, heutzutage geschehn Dinge ! Das ist wieder ein Verlust für Österreich. Wie ich noch beim Militär war, hat dort ein Infanterist einen Hauptmann erschossen. [...] Die Kugel is dem Herrn Hauptmann durch den Rücken hinausgefahren und hat noch in der Kanzlei Schaden angerichtet. Sie hat eine Flasche tinte zerschlagen, und die hat die Amtsakten begossen. » (JH I, 11).

5. Cf. *Journal* du 13.3.42 (GBFA 27, 66).

6. Cf. « Notizen über die realistische Schreibweise », GBFA 22.1, 637.

7. Le texte de la version montée à la « Piscator-Bühne », dont deux exemplaires ont été conservés au BBA (511/1-85 et 349/1-72), est reproduit dans l'édition de H. Knust (Mat., 30-122) qui propose également un « résumé de l'action » de la version Brod/Reimann, l'épilogue « Schwejk im Himmel », joué une seule fois, et les 17 dessins du classeur *Hintergrund* de G. Grosz. En plus des variantes de la version Piscator, Knust renvoie au début de chaque scène à l'édition la plus courante du *Schwejk* de Jaroslav Hašek dans la traduction initiale de Grete Reiner (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1960), qui est celle que je citerai (=JH). Les citations de Piscator sont extraites des publications de l'ancienne *Akademie der Künste* de RDA (éd. L. Hoffmann) : *Das politische Theater* (Henschel Verlag Berlin-est, 1968) (=PT) et de *Aufsätze, Reden, Gespräche* (Henschel Verlag, Berlin-est, 1968) (=ARG), dont la réédition augmentée d'un certain nombre d'inédits a paru sous le titre : *Erwin Piscator. Theater, Film, Politik*, Henschel Verlag, Berlin-est, 1980.

8. C'est sur la base d'une telle conception que Gasbarra critiquera l'adaptation de Brod et de Reimann : « Nicht mehr die Umwelt und seine Vertreter waren das Entscheidende, sondern die durch die szenischen Notwendigkeiten der Komödie mit ihm (sic !) zusammengeführten belanglosen Einzelpersonen. » (Mat., 22).

9. Cf. la mention du tapis roulant dans le grand texte théorique de 1939, « Über experimentelles Theater » (GBFA 22.1, 544).

10. Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie du roman de Hašek, « L'Anabase de Budweis de Schwejk », Schwejk, cherche son régiment là où il n'est pas en tournant en rond avec une énergie et un enthousiasme proprement « herculéens » (JH I, 261). Cette « Anabase » sera au centre de la représentation piscatorienne avec la scénographie du tapis roulant. Elle reprendra l'essentiel du texte de Hašek en renforçant son impact subversif par des formulations plus directes ou des éléments théâtraux extradiégétiques qui fonctionnent comme des interpellations semi-directes du spectateur propres au théâtre politique (« Chant de la liberté », par ex.).

11. Réalisme non pas référé aux seuls signes de la représentation, mais à la production par ceux-ci d'une « pensée intervenante » sur le réel social. Brecht écrira en 1938 : « Realistisch heisst : den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschende Gesichtspunkte als die

Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält... » (GBFA 22.1, 409).

12. Dans un texte de 1937 (Brecht-Pléiade, 736), Brecht, qui n'essaiera pourtant pas entre 1943 et 1955 d'en proposer de véritable équivalent, note que « les dessins parfaitement autonomes de George Grosz projetés dans *Les Aventures du brave soldat Schwejk* » interrompent la représentation, ce qui peut être assimilé à un effet de distanciation multiple : interruption de l'action scénique, rupture sémiotique antinaturaliste propre à la caricature, interruption de la parole au profit d'un texte écrit selon les règles de l'iconographie allégorique (subscriptio et inscriptio) etc.

13. Titre d'un tableau de Grosz qui concentre sa vision critique des classes dominantes du Deuxième Reich.

14. Cf. la scène du champ de bataille de la version Piscator (Mat., 103-104) qui reprend presque textuellement le roman (JH II, 242-244) : Schwejk y disserte tranquillement (« Der Krieg hat auch sein Gutes ») sur la qualité de l'engrais fourni par la décomposition des cadavres de soldats qui est une providence pour les paysans, tandis qu'un officier surenchérit sur les connotations anthropophagiques de l'opération en vantant avec une précision industrielle surréaliste les avantages des hécatombes guerrières pour les générations futures : « Wenn ihr mal im Krieg fallen werdet, so macht man aus jedem Knochen von euch ein halbes Pfund Knochenmehl, aus jedem Mann über zwei Kilogramm, Beine und Prutzen zusammen, und in der Zuckerfabrik wird man Zukker (sic !) durch euch filtrieren. Ihr Idioten. Erst durchn Krieg werdet ihr euern Nachkommen noch nachm Tod nützlich sein. Eure Kinder werden Kaffee trinken, was mit Zucker gesüsst sein wird, was durch eure Gebeine gegangen ist. »

15. La reprise d'éléments grotesquement caricaturaux lors de la première allemande du *Schweyk* en mars 1958 à Erfurt semble produire des effets radicalement opposés auprès d'un public encore tout imprégné de la réalité de la guerre hitlérienne : A. Bronnen, ami de jeunesse de Brecht et, pendant un temps, favorable au régime nazi, écrit dans un quotidien de RDA ces lignes particulièrement représentatives de l'impact des expériences individuelles et collectives de la Seconde Guerre mondiale sur la lecture du *Schweyk* brechtien : « ... es verzerrte die faschistischen Okkupanten, vom Hitler bis zum letzten SS-Mann doch allzusehr ins Steif-Parodistische und Surreale. Von diesen Papp-Riesen und Mephisto-Chargen ging keine reale Bedrohung mehr aus – und gerade die furchtbare Realität der Drohung ist wesentlich für Sinn und Wirkung des Stücks. » (Cité in : GBFA 7, 435). Voir aussi la critique du Polonais Jan Kott en 1957, qui pointa le côté le plus « problématique » de la conception de Brecht et partant l'un des changements essentiels de signifiés de la réécriture brechtienne : « Brecht hat den braven Soldaten Schweyk aus der Zeit des Ersten Weltkriegs in die Zeit des Zweiten Weltkriegs versetzt. Das hat sich als unmöglich erwiesen. Österreich mit seinem Franz-Joseph und der gnadenvollen Kaiserin war trotz Lazarets und Feldgendarmarie humoristisch. Dagegen waren Faschismus und Gestapo nicht zum Lachen. [...] Der Schweyk Haseks war klüger als Österreich und hat unsere Sympathie geweckt. Die Schweyks haben im Zweiten Weltkrieg immer verloren. Auch dann, wenn sie auf der Strasse gefangen und in Konzentrationslager gebracht wurden. Sie erweckten nur das Mitleid, nicht die Sympathie. Sie waren höchstens kläglich. » (Cité par : M. Wyss, *Brecht in der Kritik*, Kindler, München 1977, p. 336).

16. Après les représentations, G. Grosz et son éditeur W. Herzfeld furent poursuivis pour blasphème envers la religion.

17. « Grosz schlägt vor als Schluss : Richtige Knock-about-Szene 'Alles in Trümmer' oder : Alle sitzen herum als Gerippe mit Totenmasken. Sie trinken sich zu. Lania schlägt vor : Schwejk sitzt im 'Kelch' und wartet auf Woditschka. Der Weltkrieg ist zu Ende. Statt Woditschka kommt aber Brettschneider. Gespräch. Schwejk wird wieder verhaftet. (Gegenüber dem alten Österreich bleibt der asoziale Mensch, das Sprengpulver, der Auflöser jeder Gesellschaftsordnung.) Zeitlang beste Idee für den Schluss ; bis die Lösung gefunden wurde, Schlusszene im Himmel spielen

lassen. » (PT 27). En dehors de la proposition post-expressionniste de Grosz, celle de Lania, qui met l'accent sur le caractère pérenne de l'asocialité de Schwejk dans une société républicaine qui reproduit les pratiques de la « Kakanie », a dû intéresser un Brecht qui venait de travailler sur le *Fatzer*, pièce qui demeurera fragment (voir infra).

18. Un dessin de Grosz, reproduit dans la documentation de H. Knust (Mat., 105), montre Dieu en vieillard décati et perplexe (il se gratte à la fois la tête et la barbe), revêtu d'un uniforme et coiffé d'une auréole, un pied bandé, l'autre chaussé d'une pantoufle et assis sur un nuage. Démythification qui amalgame deux représentants calamiteux – Dieu et l'Empereur François-Joseph II – de puissances dont la guerre a pu révéler à la fois la connivence répressive et l'état de délabrement avancé.

19. C'est ce gestus schwejkien essentiel que, selon F. Gasbarra, la version de Brod et Reimann, avait affaibli jusqu'à l'inconsistance : « Aus Schweyk, der alles ernst nimmt, bis es lächerlich wird, der alles befolgt, bis es zur Sabotage wird, der alles bejaht, aber in einer Weise, die es vernichtet, wurde ein Trottel von Offiziersbursche, der ahnungslos die Geschicke seines Oberleutnants zum Guten wendet ! » (cité par Knust in : Mat., 22).

20. Cf. la photo de scène reproduite dans le livre de H. Knust (Mat., 28). Dans le roman, le cadet Biegler, devenu général dans son rêve, monte au ciel avec son chauffeur après l'explosion de sa voiture et se retrouve en compagnie d'une foule de soldats pour la plupart décapités (JH II, 92).

21. H. Knust signale que la mise en scène du *Schweyk im zweiten Weltkrieg* par le *Berliner Ensemble* en 1971, utilisait elle aussi dans la dernière scène de la rencontre avec Schweyk des projections pour montrer la réduction progressive de l'image « plus grande que nature » d'Hitler, comme l'indiquait la didascalie (voir infra).

22. On citera deux exemples : dans la fiction, les allusions à la responsabilité des scientifiques dans une guerre atomique de la dernière version de *La Vie de Galilée* et, dans le réel, l'appel au Bundestag contre la création de la Bundeswehr – assorti d'une demande de référendum dans les deux Allemagnes –, quelques semaines avant la mort de Brecht, à l'été 1956.

23. La musique du *Schweyk* est une composition en partie tardive. Après l'échec de la collaboration envisagée avec Kurt Weill, qui aurait voulu écrire une comédie musicale dans le style de Broadway, Eisler avait commencé de travailler à la partition en 1943. À la demande de Brecht, il s'était remis au travail quelques semaines avant la mort de celui-ci en 1956 et ne put terminer la partition qu'en 1957, pour la première mondiale de Varsovie, avant de la retravailler et de la compléter pour la première allemande d'Erfurt en 1958.

24. Il s'agit ici d'une interview donnée par Eisler au germaniste français A. Gisselbrecht le 11 octobre 1961 et publiée en 1964, après sa mort, sous le titre « Schweyk und der deutsche Militarismus », dans le « Sonderheft Hanns Eisler » de la revue *Sinn und Form* (cit., p. 273, 274 et 275).

25. Allusion au « Chant de la Moldau » qui clôt la pièce (voir infra).

26. Cf. W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1966, p. 127.

27. La copie du scénario que reçut Brecht est conservée au BBA (classeur 309). Un résumé de celui-ci a été publié par H. Knust (Mat., 129-136). Si on le compare au *Schweyk* de la *Piscator-Bühne*, ce projet est nettement en retrait quant aux signifiés politiques de la fable : les très nombreux tableaux (32) versent parfois dans l'anecdote et la paix finale prend des allures de « happy end ». Piscator avait en outre proposé une action secondaire qu'il avait eu apparemment beaucoup de mal à intégrer à l'action principale – les amours du lieutenant Lukasch et de Dora – et qui est visiblement une pièce rapportée destinée à répondre aux mièvrises attentes du spectateur américain.

28. Pour W. Herzfelde, le projet piscatorien de réaliser un film sur le *Schweyk* n'avait pas grand sens en 1936 : face à la répression nazie le « type Schweyk est complètement inactuel », affirme-t-il : « Aujourd'hui, un type de ce genre serait liquidé séance tenante, sans tambours ni trompettes » (Lettre à Piscator du 15.11.1936, in : Mat., 139). Ce à quoi Piscator répondit que

« l'armée allemande de 14-18 et tout autant l'armée autrichienne ont toujours collé au mur ce genre de personnage lorsqu'elles pouvaient s'en saisir » (Lettre du 23.11.1936, in : *ibid.*, p. 140). L'expérience traumatisante des boucheries vécues sur le front occidental de la Première Guerre mondiale par Piscator (cf. Le premier chapitre de son *Théâtre politique*) – expérience que ne partagèrent ni Herzfelde ni Brecht – est demeurée trop vivace pour qu'elle puisse être recouverte par des atrocités dont on pouvait croire l'armée du Troisième Reich capable, mais qu'en 1936 elle n'avait pas encore commises. Ce n'était bien sûr plus le cas au printemps 1943 : comme le montre le *Journal* des années 1941-1943 et surtout les photos et articles de journaux insérés dans celui-ci, Brecht suivait avec une attention angoissée la « guerre d'extermination » sur le front russe.

29. Pour montrer que *Mère Courage*, pièce du début de la Seconde Guerre mondiale, incite à voir dans la Guerre de trente ans un espace-temps qui préfigure celui des guerres du vingtième siècle et représente partant la possibilité d'un vaste intertexte englobant aussi le *Schweyk*, on citera ces lignes du musicien suisse S. Parmet qui rencontra Brecht en Finlande à l'automne 1940 en vue d'une collaboration musicale : « ... zauberte er (Brecht) die Zeit des Dreissigjährigen Krieges hervor, der, wie die unendlichen Leiden, die er verursachte, bis zu unserer Zeit sich zu erstrecken schien und nach Brecht mit Recht der *Dreihundertjährige Krieg* (c'est moi qui souligne) genannt werden sollte. » (Cité in : W. Hecht, *Brecht-Chronik 1898-1956*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1997, p. 624).

30. Cf. le « photo-épigramme » 68 de la *Kriegsfibel* (Eulenspiegel Verlag, Berlin 1994⁵, p. 68) qui commente neuf portraits (gros-plans ou plans rapprochés) de soldats allemands devenus les « Hitlersoldaten » du « Irreführer » et de ses paladins (épigrammes 35 et 56). « Euch kennen, dacht ich, und ich denk es noch / Und ich gehöre nicht zu den blinden Lobern : / Ihr wärt zu mehr gut als zum blinden Welteroberern / Zur Knechtschaft am Joch oder unterm Joch. ». Contre Th. Mann, accusé de reprendre à son compte les thèses vansittartiennes de « culpabilité collective », Brecht affirmera : « Auch wir halten es für notwendig, scharf zu unterscheiden zwischen dem Hitlerregime und den ihnen verbundenen Schichten einerseits und dem deutschen Volk andererseits. » (*Journal* du 1.8.43 in : GBFA 27, 161). (cf. H. Lehnert : « Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland » in : J. Spalek / J. Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Kalifornien*, Bern/München 1976 Bd. 1, p. 62-88).

31. Sur cette évolution brechtienne de l'exil américain, voir les remarques de l'universitaire américain, traducteur et ami du Brecht de ces années américaines, Eric Bentley (*Erinnerungen an Brecht*, Alexander Verlag, Berlin 1995, p. 27-28).

32. S'il y a bien une absence hautement signifiante dans la réécriture brechtienne de la guerre mondiale, c'est bien celle de l'extermination des Juifs européens alors que non seulement l'espace et le temps de l'action, l'Europe centrale et orientale de 1941-1943, mais aussi ce que Brecht savait des effets concrets de la « transformation de la lutte des classes en lutte des races » qu'il avait lui-même pointée dans plusieurs textes puis mise en fiction dans *Têtes rondes et têtes pointues* (version de 1934), semblaient rendre cette représentation-là incontournable.

33. Cf. le *Journal* du 5.10.1938 : « Und *Hašek* : sein grosses Buch verkleinert sich stündlich, mit der Besetzung der V-Zonen (vraisemblablement la région des Sudètes A.C.) durch die Hitlerarmee. Es war der Siegesbericht eines unterdrückten Volkes, der Odysseusbericht. Aber der Sieg war zu kurz. Es steht in einer anrühenden Bibliothek jetzt, es handelt von Geschehnissen, die man nicht mehr kennt. » (GBFA 26, 325-326). C'est pourquoi le *Schweyk* de Brecht sera entre autre le dépositaire de la mémoire d'une Première Guerre mondiale que la Deuxième doit refouler pour légitimer les répétitions auxquelles elle procède à l'insu des peuples : « Schon im ersten Weltkrieg hat Österreich beinahe Serbien besiegt und Deutschland beinahe Frankreich. Auf beinahe könnens nicht rechnen. », dira le *Schweyk* brechtien (191).

34. Voir à ce sujet la documentation détaillée (avec découpage du film) : *Henker sterben auch*, Henschel Verlag, Berlin 1985. Comme le rappelle le co-scénariste du film J. Wexley, le projet

initial de Brecht (qui aurait voulu intituler le film *Trust the people*) était de centrer le film sur « le peuple tchèque et le mouvement de résistance » (*ibid.*, p. 187).

35. C'est cette contradiction en apparence insoluble pour lui que Schweyk qui vient de protéger une paysanne russe de la brutalité de l'aumônier militaire ivre (scène 8) tente d'expliquer à celle-ci : « Kränk dich nicht, Mütterchen, ich bin ein Slaw, und verschwend nicht dein Segn an mich, denn ich bin ein Hilfsvolk. » (244).

36. À la question de Gisselbrecht : « Aber kritisiert Brecht auch gleichzeitig nicht die Gestalt in dem Masse, wie ihr Opportunismus schuldvoller erscheinen kann unter einem Regime wie dem Faschismus, der mörderischer war als die Habsburgische Monarchie ? », Eisler répond : « Der Faschismus war nicht so harmlos wie die Monarchie. Ein Schweyk konnte da ohne grosse Umstände für eine Kleinigkeit gehängt werden. » (« Schweyk und der deutsche Militarismus », *op. cit.*, p. 274).

37. Quisling était le chef du gouvernement norvégien pro-allemand de 1940 à 1945.

38. Dans cette scène, Brecht et Eisler réécrivent le Horst-Wessel-Lied, deuxième hymne national du Troisième Reich, en réactualisant l'une des principales métaphores antimilitaristes de la Première Guerre mondiale (« Der Metzger ruft. Die Augen fest geschlossen / Das Kalb marschiert mit ruhig festem Tritt... ») (236).

39. Le personnage apparaît dans le roman dans le chap. 2 de la troisième partie (« Quer durch Ungarn »). Baloun y est l'allégorie grotesque et ambiguë des famines provoquées par la guerre mondiale : « Wenn ich nicht für den Krieg geschaffen bin, jammerte Baloun, es ist wahr, ich bin nicht angefressen, nicht satt gefressen, weil man mich aus meinem ordentlichen Leben gerissen hat. » (JH II, 78). Mais Baloun est aussi celui qui fait de sa goinfreterie un « gestus social » de classe : il mange les provisions de l'officier qu'il sert (JH II, 7-8) en insistant sur la différence de nourriture entre officiers et soldats (JH II, 53), comme on le sait, l'un des motifs de mainte mutinerie pendant la guerre. Dans la version de Brod et Reimann, il volera les rations de ses camarades (Mat., 16). Dans celle de Piscator, Baloun retrouve un comportement de classe et ses fantasmes pantagruéliques ont un ancrage dans une réalité caractéristique de la guerre moderne (« Ich kann nicht immer nur Konserven zu fressen haben », Mat., 94).

40. Büsching, autre nom de Fatzer, la deuxième grande figure de l'asocialité après Baal, fait partie de cette constellation de personnages qui comprend aussi le « héros du travail » Garbe du « Garbe-Projekt » des années cinquante dont le nom fictionnel devait être Büsching dans une pièce sur le retournement dialectique de l'hypersocialité stakhanoviste en asocialité. On voit bien là que le fil rouge des représentants d'une asocialité qui à la fois demeure et varie en fonction du contexte historique est l'une des grandes affaires de la pensée et du théâtre brechtiens et que son *Schweyk* s'inscrit pleinement dans cette continuité.

41. Dans la première scène de *Das Verhör des Lukullus* (1940) – cérémonie funèbre en l'honneur du défunt chef de guerre romain – un marchand parle des « gigantesques victoires » de Lucullus, de la « gloire » de l'Empire et des fortunes qu'elle a générées, tandis qu'en contrepoint deux femmes rappellent, qui la mort d'un fils, qui celle d'un neveu (GBFA 6, 89-90).

42. Ce chant est mis en annexe de la version GBFA (253-254). Le titre initial, « Was bekam des Soldaten Weib ! » fut modifiée sur les instances d'Eisler, préoccupé, comme Brecht, de toujours marquer que l'armée allemande de la Deuxième Guerre mondiale est d'abord l'armée d'Hitler, tout comme Schweyk deviendra dans la dernière scène « le brave soldat d'Hitler Schweyk » (237).

43. Chanté par les soldats transportés en automobile blindée, « aux visages d'un blanc de craie ou bleuâtres » qui sert d'indice paratextuel à leur angoisse, et aux uniformes disparates (cf. didascalie p. 247), le « Miserere allemand » thématise la conquête de la Pologne de la Norvège et de la France avant de rejoindre la diégèse de la pièce dans la dernière strophe : les combats autour de Stalingrad. Comme il rejoint la thématique du chant « Was bekam des Soldaten Weib ! » : la surenchère, fatale aux « braves soldats d'Hitler », des conquêtes hitlériennes.

44. À la fin de la scène 6, la tenancière chante le « Chant de la Moldau » sur fond de décor au sentimentalisme ambivalent – « ein Transparent zeigt den Mond über der Moldau, die majestätisch dahinfließt », dit la didascalie – en lavant les verres, geste qui est ici un gestus politique, si l'on en fait la métaphore visuelle des signifiés de la « fable » : « in einem grossen Lied sagt sie voraus, dass ebenso wie der moldafluß allen Unrat hinwegschwemme auch die heimatliebe ihres unterdrückten volkes die brutalität der eroberer wegschwemmen wird » (Mat., 163). Ce chant sera repris après le « Nachspiel » avec des connotations moins directement politiques (voir *infra*).

45. « Durch alle Kriegsvorbereitungen jetzt, in den verschiedenen Ländern, müsste man den Schweyk geistern lassen, einzeln oder in tausendfacher Gestalt, Kriegsschiffe voll von lächelnden Schweyks, Arme faschistisch ausgereckt haltende Massen (vor dem Palazzo Venezia) mit Schweykgesichtern, Bombenflieger mit Schweyks usw. » (Cité in : GBFA 7, 419). Dans ce fantasme pacifiste d'une armée paradoxale s'exprime la dialectique du « type » censé, chez Hašek comme chez Brecht, « représenter réellement le peuple », le peuple innombrable qui se dérobe sans opposer de résistance aux planifications coercitives des dictateurs et figure en ce sens le grand cauchemar qui les hante, ce qui peut être le signe le plus probant de sa grandeuchweyk) ist schliesslich nichts Geringeres als der Angsttraum der Diktatoren, dieser 'niedrig' denkende, für Höheres taube, die wundervollen Pläne durch seine Unzulänglichkeit unterwühlende 'Dutzendmensch', das fehlerhafte Opfertier. » (*ibid.*)

46. On pourrait citer ici le texte du « photo-épigramme » 54 de la *Kriegsfibel* en légende de la photo en gros-plan de deux partisans russes : « Doch als wir vor das rote Moskau kamen / Stand vor uns das Volk von Acker und Betrieb / Und es besiegte uns in aller Völker Namen / Auch jenes Volks, das sich das deutsche schrieb. »

47. La réécriture de cette scène de la Première Guerre est le « Vorspiel in den höheren Regionen », dans lequel les apparitions littéralement grotesques de Hitler, Göring, Goebbels et Himmler (« überlebensgross ausser Goebbels, der überlebensklein ist », dit la didascalie) discutent au début de la Seconde Guerre mondiale autour d'un globe terrestre de la meilleure manière de soumettre, après l'Allemagne, le « monde entier ». Ceci correspond presque exactement à la caricature du dessinateur américain Arthur Szyk (reproduite in : Mat, 264) qui se trouve agrafée à l'une des versions de *Schweyk* du BBA, laquelle a pu s'inspirer de la fameuse séquence du *Great Dictator* de Chaplin (première : 15 octobre 1940), que Brecht connaissait. Les cartes de Ludendorff sont devenues globe terrestre. Au lieu du stratège militaire du Second Reich, sont présents les quatre piliers du pouvoir civil et militaire du Troisième, mais l'angoisse des puissants, notée dans la lettre déjà citée à Piscator, reste la minconnue que représente le comportement du « petit peuple » (« Wenn mich diese chronische Schlaflosigkeit plagt / Frag ich mich : wo steht in Europa der kleine Mann ? » (183).

48. F. Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*, Göttingen 1963. Cité in GBFA 7, 418. Notons ces remarques voisines dans le *Tui-Roman* : « 'Der brave Soldat Schwejk' marschiert begeistert in den Krieg, kommt aber nie dort an. Die Klugheit seiner Oberen scheitert an seiner 'Dummheit'. Die grossen Pläne werden zunichte über dem kleinen Plan des Kleinen, zu überleben. » (GBFA 17, 101).

49. Cf. *Journal* du 15 juillet 1942 (GBFA 27, 114).

50. Hašek proposait une lecture syncrétique de Xénophon que reprend en grande partie la version Piscator sous forme de projections scéniques : « Xenophon, ein Feldherr des Altertums, durchheilt Kleinasien und kam ohne Landkarte weiss Gott wohin. Die alten Goten trafen ihre Vorbereitungen gleichfalls ohne topographische Kenntnisse. Fortwährend geradeaus marschieren, das nennt man Anabasis. [...] Irgendwo im Norden am Gallischen Meer, das die römischen Legionen Caesars ebenfalls ohne Landkarte erreicht hatten, fassten sie den Entschluss, einmal wieder zurückzukehren und, um einen noch grösseren Genuss zu haben (c'est moi qui

souligne A. C.), auf einem andern Weg nach Rom zu marschieren [...], was ihnen auch gelang. Seit dieser Zeit sagt man offenbar, dass alle Wege nach Rom führen. » (JH I, 225-226).

51. Dans l'un des textes fondamentaux sur la distanciation, Brecht écrit : « Cette marche de trois jours et de trois nuits sous le soleil et sous la lune, vers un front que, par un hasard singulier, Schwejk n'atteindra jamais, était de bout en bout conçue comme un événement historique, comme un fait non moins mémorable que la campagne de Russie de Napoléon, en 1812. » (Brecht-Pléiade, 820).

52. Dans la mise en scène de Piscator, les projections du Dieu chef suprême des armées dessiné par G. Grosz faisaient rapetisser celui-ci au fur et à mesure de sa discussion avec Schwejk avant de le faire complètement disparaître. Dans la mise en scène du *Berliner Ensemble* de 1971, l'utilisation de projections permettait également de réduire progressivement la taille de l'ombre d'Hitler (cf. Mat., 28-29).

53. Cf. la fin de la première strophe du chant avec ses réminiscences de la convivialité intéressée de *Mahagonny* : « Da bist du als Mensch uns wert / Sei geduldet und geehrt / Für nur 80 Kreuzer. » (246).

54. Dans l'économie dramaturgique, symbolique et dans la scénographie, le « Kelch » est un lieu à géométrie variable dont les significations clivées sur l'ambivalence de la « Gastlichkeit » doivent nettement apparaître. Dans des instructions pour la mise en scène, Brecht écrit : « Das Zentrum des Bühnenbaus bildet die Wirtschaft 'Zum Kelch' in Prag [...]. Im dritten Akt erscheint dem Schweyk in Gedanken und Traum nur noch ein Teil des 'Kelch', sein Stammtisch. Die Anabasis dieses Aktes bewegt sich im Kreis um den Kelchrest... » (182). Il faut aussi peut-être rapprocher ce chant de l'épigramme de la *Kriegsfibel* qui accompagne une photographie de soldats allemands que la légende décrit comme « gelés, l'esprit troublé, vidés de leur volonté et de leur fierté » : « Seht unsere Söhne, taub und blutbefleckt / Vom eingefrorenen Tank hier losgeschnallt : / Ach selbst der Wolf braucht, der die Zähne bleckt / Ein Schlupfloch ! Wärmt sie, es ist ihnen kalt. » (61).

55. Ce « Nachspiel » a connu une gestation difficile, comme en témoignent les différentes versions du BBA (cf. Mat., 276-282). Il n'est pas inintéressant de noter que certaines didascalies indiquent des directions opposées de la marche de Schweyk. La dernière tirade de Schweyk, adressée à Hitler et qu'Eisler mit en musique sous le titre « Schweyks Abgesang », manifeste une désorientation qui vaut aussi pour Schweyk, pour le « Hilfsvolk » comme pour le « Irreführer » : « Ja, du kannst nicht zurück und du kannst nicht nach vorn /... » (251).

56. Dans d'autres versions de l'épilogue, on trouvera d'autres exemples d'interdiscursivité avec le discours nazi. C'est dans de tels énoncés que se manifeste le plus dialectiquement l'art schweykien de l'oxymore, de l'affirmation négative. Le fin dialecticien qu'était Eisler décrit exactement cet « art de la citation » et les effets idéologiques de sens qu'elle produit : « Oder nehmen wir Schweyks antikommunistische Reden : Sie sind unwiderstehlich, weil Schweyk nichts weiter tut, als Parolen und Argumente der Faschisten gegen den Kommunismus und die Sowjetunion zu wiederholen, ohne daran irgendetwas zu ändern. In seinem Munde jedoch erscheinen diese gleichen Parolen und gleichen Argumente absurd und inhuman – jedenfalls in den Augen von vernünftigen Menschen. Das ist die von Brecht immer wieder angewandte Kunst des Zitierens. [...] Übrigens hat bereits der grosse österreichische Satiriker Karl Kraus vom entlarvenden Zitat gesprochen. » (« Schweyk und der deutsche Militarismus », *op. cit.*, p. 273-274).

57. Créé mi-juillet 1943, au moment où Brecht travaillait encore au *Schweyk*, à l'initiative de Staline et avec la participation active de la direction du KPD en exil, ce comité avait rendu public un « Manifest an die Wehrmacht und an das deutsche Volk ». Dans une déclaration rédigée par Th. Mann (qui retira immédiatement sa signature), H. Mann, L. Feuchtwanger, B. Frank, L. Marcuse, H. Reichenbach et Brecht on pouvait lire : « Wir begrüßen die Kundgebung der deutschen Kriegsgefangenen und Emigranten in der Sowjetunion, die das deutsche Volk

aufufen, seine Bedrücker zu bedingungsloser Kapitulation zu zwingen und eine starke Demokratie in Deutschland zu erkämpfen. » (cf. GBFA 27, 161-162).

58. « Schwejk und der deutsche Militarismus », *op. cit.*, p. 272. Eisler insiste sur la fonction « lumière dans les ténèbres » du chant et relit bien, comme Brecht, le *Schwejk* de Hašek dans le nouveau contexte des « temps obscurs » de la répression et de l'oppression nazies : « Nachdem die Gestapo im Wirtshaus 'Zum Kelch' eine Razzia gemacht und Frau Kopecka geschlagen hat, erklingt im rechten Augenblick ein Lied und wirft einen Lichtstrahl in all diese Verzweiflung und Finsternis ».

RÉSUMÉS

L'une des plus célèbres fictions sur la Grande Guerre, *Les Aventures du brave soldat Schwejk de Hašek*, a servi d'hypotexte à deux adaptations dramatiques emblématiques, soucieuses de mettre en scène, à travers la pérennité apparemment inaltérable du « type », les différences et répétitions qui ont caractérisé deux conflits mondiaux ressentis eux-mêmes comme les scènes exemplaires de l'histoire du vingtième siècle. La première, celle d'un collectif réuni par Erwin Piscator autour de sa *Piscator-Bühne* en 1927-28, se préoccupa de visualiser dans la mise en scène et la scénographie, avec les signifiants esthétiques de la modernité théâtrale et picturale (tapis roulant, dessins de G. Grosz), la dimension critique du grotesque du texte de Hašek et la longue marche du petit peuple, réfractaire mais non résistant, entraîné dans l'absurdité signifiante d'une guerre qui finit par le broyer sans faire disparaître son universelle insubordination. La deuxième, le *Schwejk im zweiten Weltkrieg* de Brecht, qui avait appartenu au « Piscator-Kollektiv », modifie profondément la tonalité du discours théâtral (texte et scénographie, mais aussi musique de H. Eisler) et la caractérisation des personnages pour produire d'autres signifiés plus diffus, surdéterminés par la vision brechtienne de la « guerre d'extermination » sur le front russe qui fait du paragon de subversivité populaire tchèque le représentant problématique d'un « Hilfsvolk ».

J. Hašeks weltberühmte Fiktion über den Ersten Weltkrieg, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, diente zwei emblematischen Dramatisierungen als Hypotext, die sich mit Hilfe der unverwundlichen Stabilität des « Typus » vornahmen, die Wiederholungen und Unterschiede in den beiden Weltkriegen manifest zu machen, wobei diese als exemplarische Schauplätze der Geschichte des XX. Jahrhunderts betrachtet wurden. Erstere war das Werk eines um Erwin Piscator und dessen *Piscator-Bühne* versammelten Dramaturgenkollektivs, das in den Jahren 1927-1928 durch den Einsatz verschiedener ästhetischer Diskurselemente der theatralischen und ikonographischen Modernität in der Inszenierung und im Bühnenbau (laufendes Band, Bühnenbilder von G. Grosz) die kritische Dimension des Grotesken in der Darstellungsweise des Romans Hašeks herauszustellen versuchten. Dabei wurde der lange Marsch des widerspenstigen aber nicht widerständigen « kleinen Mannes » durch ein auf so signifikante Weise absurdes Kriegsgeschehen, das ihn zermalmt ohne seine universelle Verweigerungskraft vernichten zu können, ins Zentrum der Darstellung gerückt. Die zweite Dramatisierung wurde aufgrund verschiedener Textvorlagen im Jahre 1943, einige Monate nach der deutschen Niederlage bei Stalingrad also, von Brecht, der Mitglied des « Piscator-Kollektivs » gewesen war, in Angriff genommen. So entstand sein *Schwejk im zweiten Weltkrieg* als neue Fiktionalisierung der Hašekschen Vorlage mit neuen Vorzeichen, die Brechts Vision der « finsternen Zeiten »

entsprachen. Die Charakterisierung der Romanfiguren wurde teilweise tiefgreifend modifiziert und durch Brechts Sicht des « Vernichtungskriegs » im Osten überdeterminiert. Dabei wurde aus dem subversiven volkstümlichen Querkopfes par excellence die problematische Gestalt des hilflosen Angehörigen eines « Hilfsvolks ».

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3