Brecht, ce rêveur

Sylvain Diaz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/226>

DOI : 10.4000/lcc.226

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Sylvain Diaz, « Brecht, ce rêveur », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/226> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.226>

Brecht, ce rêveur

Sylvain DIAZ, Université Lumière – Lyon 2

Qu'on ne se laisse pas abuser par ce titre volontairement provocateur : marxiste convaincu, le dramaturge allemand Bertolt Brecht n'a rien d'un rêveur. Si l'on ne saurait pour autant le présenter comme un terre-à-terre, il convient de rappeler que celui-ci se considère comme un « réaliste » en tant, explique-t-il dans son *Journal de travail*, qu'il « manifeste en écrivant le sens de la réalité », en tant, ajoute-t-il, qu'il écrit « de manière à mettre au lecteur la réalité en main » (1976, 167). De fait, tout au long de sa carrière qui s'étend du début des années 1920 au milieu des années 1950, Brecht n'aura de cesse d'élaborer dans ses pièces qu'il qualifie d'« épiques » un nouveau modèle de représentation qui rende accessible au spectateur une réalité non rêvée ou fantasmée mais bien concrète : ses pièces supposent en effet une implication tant idéologique que politique de la part des personnages dans un premier temps et, dans un deuxième temps, des spectateurs appelés à œuvrer dans le monde réel à une transformation de la société. On le voit : le réalisme brechtien constitue au premier chef une « exigence politique » (1987, 118)¹, pour reprendre le mot de Bernard Dort.

Il est toutefois une pièce qui, dans l'ensemble de l'œuvre brechtienne, semble se démarquer de cette revendication réaliste : *Les Visions de Simone Machard*. Composée entre 1941 et 1943, alors que son auteur est en exil en Finlande, puis aux États-Unis, cette pièce se resserre autour des rêves de la jeune Simone Machard, « *adolescente au tablier trop long et aux souliers trop grands* » (1976, 243) qui, en juin 1940, assiste impuissante à la déroute de l'armée française et à l'invasion de l'armée allemande. Tandis que Mr et Mme Soupeau, les patrons de l'hôtellerie dans laquelle elle travaille, décident de collaborer avec l'ennemi, Simone, elle, passe ses journées à lire une monographie consacrée à Jeanne d'Arc avant de se rêver la nuit en Pucelle d'Orléans boutant les Allemands hors de France. Loin d'être l'abandon nocturne aux fantasmes individuels auquel il est trop souvent limité, le rêve semble ainsi intervenir dans l'œuvre brechtienne comme la matrice d'une possible action politique. Il semble de ce fait participer d'une esthétique réaliste singulière que nous nous proposons à présent d'explorer.

¹ Sur la question du réalisme brechtien, on ne manquera pas de consulter également Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris : Gallimard, collection « Tel », 1994), pp. 262-266 notamment.

1. Un renoncement à la parabole ?

Au lendemain du 27 février 1933, date de l'incendie du Reichstag qui marque le point de départ d'une violente campagne de répression des mouvements anti-nazis, Brecht, comme nombre d'artistes ayant pris position contre le régime hitlérien, quitte précipitamment l'Allemagne, craignant à juste titre pour sa vie et celle des siens². Commence alors un long exil européen d'abord, américain ensuite, le retour en Allemagne n'intervenant qu'en 1948. Cet exil du dramaturge allemand est d'autant plus douloureux qu'il est marqué, selon Michel Bataillon, par « la perte de tous les moyens d'existence » :

[L'exil, pour Brecht, c'est] la saisie des biens et des comptes bancaires, le blocage des droits d'auteur ; c'est la perte de la nationalité et du passeport [...]. C'est la perte de l'outil de travail, la scène sans laquelle le poète dramatique ne peut mettre son écriture à l'épreuve ; c'est la perte des lecteurs et des spectateurs ; enfin, c'est la perte de la langue. (22)

Pour autant, Brecht n'entend pas renoncer à la lutte contre le fascisme. Pour parvenir à dénoncer « le mensonge » sur lequel se fonde ce régime, il convient toutefois de faire preuve de « ruse » afin de pouvoir diffuser la « vérité » auprès du plus grand nombre, explique-t-il dans un texte majeur écrit en 1935 (1970, 12). Cette voie de la ruse dans laquelle s'engage Brecht suppose de renoncer à une dramaturgie qui dénonce frontalement le fascisme pour élaborer une dramaturgie qui cultive au contraire le « pas de côté », le « détour », selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac (2002, 22-3) : ainsi s'ouvre, dans l'œuvre brechtienne, le cycle des *Parabelstücke*, des pièces paraboles. Participant de l'« effet de distanciation » abondamment théorisé par le dramaturge allemand, la parabole permet en effet de s'éloigner de la réalité, de faire un écart afin de pouvoir la considérer d'un point de vue étranger et de mieux la re-connaître. Ainsi, note Jean-Pierre Sarrazac, « le détour [qu'opère la parabole] permet-elle un retour saisissant [...] sur cette réalité dont [l'auteur voulait] témoigner » (2001, 38)³.

² Sur cet exil européen et souvent français des artistes de théâtre allemand, on ne manquera pas de lire le remarquable article de Michel Bataillon, « De la douce France à la France maléfique : sur le chemin des sans-papiers, 1933-1941 », in *Ödön von Horváth, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 3, 2008, pp. 21-36.

³ Sur cette question du détour, on ne manquera pas de consulter le recueil « Dramaturgies du détour », in *L'Avenir d'une crise – Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, actes du colloque de Paris (6-8 décembre 2001), sous la direction de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, pp. 75-190.

Cette « stratégie » d'écriture – puisqu'il s'agit bien d'une sorte d'« art guerrier » (Sarrazac, 2002, 23-6) – se donne à lire de manière exemplaire dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* que Brecht écrit en 1941. Parce qu'il entend y « expliquer [au spectateur] l'ascension d'Hitler », l'auteur prend soin de « transposer » l'action à Chicago, dans le milieu des petits gangsters de fruits et légumes (1979, 489). La pièce retrace ainsi sur un mode bouffon le parcours d'Arturo Ui, chef des gangsters, qui, à force de manipulations grossières et d'intimidations violentes, parvient à prendre la tête du trust du chou-fleur. Dès l'ouverture de la pièce, le Bonimenteur invite toutefois le spectateur à reconnaître dans cette histoire sa propre réalité : « Nous ne vous montrons pas une fiction nouvelle, / Rien d'inventé ou bien d'imaginaire, / D'expurgé, de refait afin de mieux vous plaire. / Ce que nous vous montrons est partout bien connu : / Le drame des gangsters que chacun a vécu » (1976, 140). Pour garantir ce processus de reconnaissance de l'histoire dans la fiction, la progression de l'action est marquée par l'apparition récurrente d'« écrivains » rappelant aux spectateurs « certains faits d'un passé récent » (146). Ainsi, à la suite de l'incendie des entrepôts de choux-fleurs de Chicago sur lequel se referme le septième tableau, est-il rappelé au spectateur qu'« en février 1933, le Reichstag fut détruit par un incendie [qui] donna le signal de la nuit des longs couteaux » (191). *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* en témoigne : le cycle des paraboles brechtiennes est incontestablement lié au nazisme ; il « apparaît, note Jean-Pierre Sarrazac, comme la riposte immédiate appropriée au pouvoir de propagande et de séduction de ce dernier. L'antidote de cette séduction maléfique, c'est la pédagogie ouverte qui est à l'œuvre dans les pièces-paraboles » (2002, 110).

Les Visions de Simone Machard dont Brecht engage la rédaction immédiatement après avoir achevé *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* semble témoigner, à l'inverse, d'un renoncement à la parabole. La didascalie inaugurale souligne en effet un ancrage dans la réalité, celle de « Saint-Martin, petite ville du centre de la France » qui, installée « sur une grand route qui mène de Paris vers le Sud » (1976, 242), devient le théâtre de la débâcle de l'armée française et de la progression de l'armée allemande au cours du mois de juin 1940, soit au moment même où Brecht fait pour la première fois mention dans son *Journal de travail* de ce projet de pièce d'abord intitulé *Sainte Jeanne de Vitry*⁴. La

⁴ « 7.7.40 ébauché un plan de pièce, plutôt pour m'exercer le poignet. [...] une jeune française d'Orléans, qui s'occupe d'un poste à essence en l'absence de son frère, rêve jour et nuit qu'elle est Jeanne d'Arc et qu'elle revit son destin. car les allemands avancent sur Orléans. les voix que Jeanne entend sont les voix du peuple, ce que disent le forgeron et le paysan. elle obéit à ces voix et sauve la France de l'ennemi extérieur, mais elle est

« vraisemblance naturaliste » (1976, 334 et 341)⁵ que revendique de manière inattendue Brecht pour sa pièce participe dès lors de la détermination des *Visions de Simone Machard* comme une chronique d'une petite ville française confrontée à l'occupation allemande : autour de l'hôtellerie des Soupeau, centre tant économique que politique de la commune, gravitent en effet les patrons, les employés, la clientèle mais également le maire de Saint-Martin ou encore des réfugiés poussés sur les routes de l'exode qui, tous, vont être contraints avec l'arrivée des soldats allemands à choisir entre collaboration et résistance.

On le voit : ce recours à une esthétique naturaliste témoigne de la volonté de Brecht de changer de focale, ainsi que l'a mis en évidence Jean-Pierre Sarrazac : « à la perspective panoramique de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, couvrant l'histoire de toute l'Allemagne se substitue dans *Les Visions de Simone Machard* une perspective locale » (2002, 116). En ce sens, le recours à l'esthétique naturaliste ne témoigne peut-être pas tant d'un renoncement à la parabole que de l'invention d'une nouvelle stratégie du « détour », du « pas de côté » favorisée par le surgissement récurrent du rêve au cours de la pièce.

2. Une poétique du rêve

Les Visions de Simone Machard se compose en effet de quatre scènes qui, toutes, sont interrompues dans leur cours par l'un des quatre rêves du personnage éponyme qui se projette dans l'histoire de Jeanne d'Arc. À la France contemporaine en lutte contre les Allemands succède ainsi, sans transition aucune, une France renaissante en lutte contre les Anglais, pas si étrangère à la situation que connaît le personnage. En ce sens, la pièce de Brecht témoigne du réinvestissement d'une forme façonnée par le dramaturge suédois August Strindberg à la fin du XIX^e siècle : le « jeu de rêve ». Le « jeu de rêve », auquel

vaincue par l'ennemi intérieur (au tribunal qui la condamne siègent exclusivement des ecclésiastiques sympathisant avec l'Angleterre !) la victoire de la cinquième colonne ! » Bertolt Brecht, *Journal de travail* (1938-1955), traduit par Philippe Ivernel (Paris : L'Arche Éditeur, 1976), p. 104. Nous nous conformons, dans nos citations, à la typographie adoptée par l'auteur qui a banni les majuscules de son *Journal de travail*. Le titre « SAINTE JEANNE DE VITRY » apparaît pour la première fois dans le *Journal de travail* le 30 octobre 1942. *Ibid.*, p. 327. Il est à noter que ce titre fait référence à une autre pièce de Brecht où l'histoire de la Pucelle d'Orléans était déjà convoquée : *Sainte Jeanne des abattoirs* (1929). Brecht reviendra une dernière fois sur l'histoire de la Pucelle d'Orléans dans *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, adaptation d'une pièce radiophonique d'Anna Seghers qu'il réalise en 1952 pour le Berliner Ensemble. Cette récurrence de la figure de Jeanne d'Arc dans l'œuvre brechtienne qui ne manque pas d'étonner laisse supposer une certaine fascination du dramaturge allemand pour la geste française. Il convient toutefois de rappeler que Brecht aborde l'histoire de Jeanne d'Arc à partir de la « tragédie romantique » de Schiller, *La Pucelle d'Orléans* (1801).

⁵ Pour être précis, Brecht explique que lors de la rédaction des *Visions de Simone Machard*, c'est son collaborateur Lion Feuchtwanger qui était le garant de cette « vraisemblance naturaliste ».

Jean-Pierre Sarrazac a consacré il y a quelques années un ouvrage majeur, procède dans la dramaturgie strindbergienne de l'inscription du merveilleux, de l'onirique au sein d'une dramaturgie résolument quotidienniste, constituant dès lors une « forme hybride, quasi monstrueuse [...] où s'arc-boutent "rêve" et "naturalisme" » (2004, 61). Le rêve ne participe donc pas, chez Strindberg comme chez Brecht, de l'invention d'un autre monde, d'un univers alternatif où le personnage pourrait s'évader, échapper à ses peurs. Le détour par l'histoire ou la légende qu'il opère permet au contraire au rêve d'offrir au personnage comme au spectateur un point de vue inédit sur le monde. Dans *Les Visions de Simone Machard*, le rêve constitue donc un « arc de tension » (Sarrazac, 2002, 116) entre l'époque renaissante et l'époque contemporaine, entre Orléans et Saint-Martin, entre Jeanne d'Arc et Simone Machard et permet par le détour de l'histoire de France d'envisager à nouveaux frais la réalité contemporaine, celle de l'Occupation.

Si, dans la pièce de Brecht, le rêve opère une connexion inattendue entre l'époque renaissante et l'époque contemporaine, il convient de remarquer que celle-ci est motivée dans le réel même par les personnages qui entourent Simone. Ainsi, face à la débâcle de l'armée française, Mr Soupeau en appelle-t-il à une providentielle Pucelle d'Orléans qui viendrait sauver la France, désignant alors Simone comme possible figure contemporaine de Jeanne d'Arc (1976, 247). Ainsi le maire de Saint-Martin affirme-t-il dès sa première entrée en scène que « seul un miracle peut encore sauver la France » (255). Ainsi Maurice, l'un des employés de l'hôtellerie, voit-il en Simone « notre nouvelle sainte Jeanne, celle qui fait l'union de tous les Français » (272). Cette récurrence de la référence à Jeanne d'Arc participe incontestablement d'une connexion entre époques renaissante et contemporaine qui trouve finalement à s'opérer dans l'imaginaire de Simone selon un système d'équivalence très strict. Dans les rêves de l'adolescente, chaque personnage se voit en effet doté d'une identité onirique : le Maire de Saint-Martin joue le rôle du Roi Charles VII ; Mr Soupeau joue le rôle du Connétable ; Mme Soupeau joue le rôle de la Reine-Mère Isabeau ; Simone, surtout, joue le rôle de Jeanne à l'invitation de l'ange qui lui apparaît dès son premier rêve et qui prend les traits de son frère André qui se trouve sur le Front (255-6).

Toutefois, les rêves de Simone ne témoignent pas seulement d'une connexion entre l'époque renaissante et l'époque contemporaine mais également d'une confusion que dénoncent notamment les costumes des personnages. Ainsi Georges, Maurice et Robert, trois des employés de l'hôtellerie, interviennent-ils dans les rêves de Simone « équipés et

armés à la manière du Moyen Âge, mais par-dessus leur bleu de travail » (257). Cette confusion se donne également à lire dans les propos des personnages qui, à l'instar de Simone, enchevêtrent références au monde renaissant et références au monde contemporain : « Il faut que j'aille tout de suite à Orléans voir le roi, explique-t-elle : il y a trente kilomètres, les tanks font du soixante-dix à l'heure, et j'ai des souliers troués, je n'en aurai pas de nouveaux avant Pâques » (256).

Cette confusion qui détermine le rêve dans *Les Visions de Simone Machard* trouve particulièrement à s'ancrer sur le plan linguistique avec l'élaboration d'une « *langue du rêve* » qui est, précise Brecht en didascalie, « *incompréhensible pour le spectateur* » (258). Il est pourtant possible d'identifier certaines phrases moins énigmatiques que d'autres : « Molétaires de pous les tays, mrunissez-vous », s'écrie Maurice au cours du premier rêve, déformant le fameux slogan révolutionnaire (258). Si elle n'intervient que de manière ponctuelle, la « *langue du rêve* » témoigne par là même de manière décisive d'une déformation, voire d'une défiguration du réel excédant le seul champ linguistique. Ainsi, lorsque dans son deuxième rêve Simone en appelle au roi Charles VII pour mener une nouvelle campagne et reprendre Paris, celui-ci réplique-t-il en reprenant certains propos tenus dans la scène précédente : « Chère Jeanne, nous n'avons qu'à nous louer grandement de tes services. Venant de nous, ça veut dire quelque chose. Maintenant, que cela te suffise. Et il y a des choses dont il faut que tu nous laisses le soin. À présent, je vais fermer l'hôtellerie, et toi tu vas t'en retourner à la maison » (275). Or, ces propos n'étaient précédemment pas tenus par le maire de Saint-Martin mais bien par Mme Soupeau qui congédiait alors sèchement Simone pour avoir apporté son soutien aux réfugiés (273-4). Attribuer les propos de Mme Soupeau qui est défavorable à Simone au roi Charles VII que joue le maire qui semble, lui, lui être favorable, c'est proposer une lecture inédite du réel, c'est lui donner sens⁶. En effet, par la défiguration du réel qu'il opère, le rêve met en effet en évidence la faiblesse du maire qui, figure fantoche, se rallie toujours à la cause des

⁶ Ceci trouve à se confirmer dans le rêve diurne de Simone qui intervient au cours de la troisième scène. Tandis que Mme Soupeau se retire dans l'hôtellerie accompagnée du maire de Saint-Martin et du capitaine allemand dont les tanks viennent d'investir la ville, Simone imagine dans une rêverie ce qui se passe derrière les murs et qui nous est dévoilé, à nous spectateurs, grâce à un procédé télescopique. Lorsque le roi Charles VII entend au loin battre le tambour de Jeanne exigeant des renforts, celui-ci affirme aussitôt vouloir lui venir en aide : « Cette fois j'en suis sûr. Elle est certainement en danger mortel. Il me faut voler à son secours et tout anéantir ». Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard* (1943), pièce traduite par André Gisselbrecht et Édouard Pfrimmer, in *Théâtre complet*, volume 5 (Paris : L'Arche Éditeur, 1976), p. 284. Mais il est bientôt découragé par le Duc de Bourgogne qu'incarne le capitaine Fétain, allié des Soupeau qui le menace, avant que la reine Isabeau elle-même ne le soufflette « pour avoir désobéi », le roi Charles VII renonçant dès lors à agir. *Id.*

Soupeau, se plie à leurs décisions, voire à leurs exigences. Incontestablement, le rêve participe dans *Les Visions de Simone Machard* d'un commentaire du réel.

3. Du rêve au réel : l'apprentissage du politique

Si l'on ne saurait parler à propos des *Visions de Simone Machard* de mise en œuvre du rêve au sens strict, le personnage ne rêvant en aucun cas d'une action qu'il s'empresserait de reproduire dès son réveil, le rêve constitue néanmoins la matrice de l'action en tant qu'il permet au personnage de comprendre la situation dans laquelle il évolue et de déterminer comment agir. Car, pour sauver la France, l'ange encourage Simone à l'action, une action clairement dévastatrice :

Écoute :
Lorsque le conquérant sera dans la cité
Que ce soit comme si elle n'avait jamais existé.
Qu'il ne reçoive aucune clef par votre faute
Car c'est une vermine et nullement un hôte.
Aucun repas ne doit pour lui être servi
Que la chaise et le lit soient pour lui démolis.
Détruisez par le feu, sinon dissimulez,
Enterrez chaque pain, videz les pots de lait.
Qu'il s'écrie : au secours ! Qu'il entende : l'infâme !
Qu'il mange de la terre et loge dans la flamme.
Qu'aucun juge par lui ne se laisse émouvoir.
Que votre cité soit un néant sans mémoire.
Qu'il marche dans le vide et qu'il voie un désert,
Que jamais cet endroit d'un restaurant n'ait l'air.
Va et détruis. (277)

Cet appel lancé au terme du deuxième rêve et qui résonne encore en ouverture de la troisième scène⁷ encourage Simone à mener une action contre ce qui constitue le principal enjeu stratégique de la commune de Saint-Martin, à savoir le dépôt d'essence de l'hôtellerie : « Rien ne pourra arrêter [les] tanks [allemands], aussi longtemps qu'ils auront de l'essence, expliquait Georges en ouverture de la pièce, et cette essence ils vont la prendre à nos pompes. Demain, ils se tiendront ici, devant la tienne, Simone, et ils se

⁷ Brecht précise dans la didascalie qui fait la transition entre le deuxième rêve de Simone et la troisième scène : « La scène s'assombrit. À la musique confuse se mêle plusieurs fois, doucement, avec insistance, le "va et détruis" de l'ange et nettement le grondement des blindés lourds ». *Id.*

taperont ton essence » (245)⁸. Or, dès l'arrivée à Saint-Martin des tanks allemands, les Soupeau mettent à disposition de l'envahisseur leur dépôt d'essence qui constitue dès lors le socle de leur collaboration (286). Considérant qu'il est nécessaire d'agir pour interrompre la progression de l'armée ennemie sur le territoire français, Simone tente d'abord de convaincre le maire de détruire le dépôt d'essence, ce que celui-ci refuse fermement, condamnant aussitôt ce « projet irréfléchi » (282). Faute d'obtenir ce soutien officiel, Simone se tourne alors vers les employés de l'hôtellerie qui, tous, refusent d'agir, rappelant la consigne des autorités allemandes : « Quiconque aura détruit du matériel d'intérêt militaire sera fusillé » (284-5). C'est donc seule que Simone va passer à l'action et mettre le feu au dépôt d'essence : tandis que les Soupeau et l'officier allemand scellent officiellement leur collaboration, « *le ciel [devient] rouge* » et des « *explosions lointaines* » retentissent, attestant de la destruction du réservoir (286) qui semble marquer tout à la fois l'origine du mouvement de résistance à Saint-Martin, si ce n'est en France et l'aboutissement de la pièce de Brecht.

Les Visions de Simone Machard ne se referme toutefois pas sur cette scène. Une rapide enquête menée par Mr Soupeau permet en effet de bientôt mettre au jour la culpabilité de Simone. Si Maurice lui suggère aussitôt de fuir, celle-ci refuse néanmoins, entendant assumer la responsabilité de son acte devant les autorités allemandes : « Vous pouvez venir avec moi chez le capitaine allemand, explique-t-elle à son ancien patron, et je prendrai tout sur moi » (288). Et tandis que Mr Soupeau l'entraîne vers l'hôtellerie, Maurice de déplorer cette décision qui rapproche un peu plus Simone du triste sort de Jeanne d'Arc, mais cette fois-ci non plus dans le rêve mais bien dans la réalité (290).

De fait, la dernière scène de la pièce s'ouvre sur le dernier rêve de Simone qui, à l'instar de la Pucelle d'Orléans, se voit jugée et condamnée à mort par des juges exclusivement français qu'incarnent notamment Mr Soupeau et le maire de Saint-Martin (292). Aussi, à son réveil, Simone prend-elle la fuite avant d'être rattrapée par deux soldats allemands et d'être livrée à la fureur de Mme Soupeau qui entend la placer en maison de correction : « Cette enfant est indisciplinée et hors d'état de reconnaître une quelconque autorité. Notre mission, désolante, est de la dresser à la discipline et à l'ordre » (303), affirme-t-elle. C'est qu'il s'agit avant tout pour elle d'« anéantir ces germes

⁸ Au cours de la même scène, un soldat définit également l'essence comme un enjeu stratégique majeur, sur le mode négatif toutefois, affirmant à l'inverse de Georges que les Allemands seront bientôt à cours d'essence : « Il s'agit de percées isolées de formations de tanks ennemies. On pense que ces monstres manqueront vite d'essence. Alors ils resteront sur le bord de la route, voyez-vous ». *Ibid.*, p. 249.

d'insubordination qui sont tellement contagieux » (301). En ce sens, ce n'est pas tant Simone qui est menacée dans cette scène que la portée politique de son action. Il n'est pas indifférent de ce fait que, pour favoriser leur collaboration avec l'ennemi, les Soupeau présentent au capitaine allemand l'« attentat politique » de Simone, cette fillette « un peu faible d'esprit », comme une « farce d'enfant » (297).

L'échec de Simone tient en vérité à son manque de clairvoyance. Elle s'est laissé abuser par le discours des patrons de l'hôtellerie vantant l'union de tous les Français durant la guerre : « Oublions nos mesquines querelles, affirme Mr Soupeau au cœur de la pièce. Faisons l'union sacrée contre l'ennemi commun » (271). Un tel discours ne fait toutefois que masquer une réalité sociale constante, celle des « lois marxiennes de la lutte des classes » (1976, 334) que Brecht entendait convoquer dans sa pièce. Dès leur première confrontation, les Soupeau et le capitaine allemand ne peuvent en effet manquer de reconnaître qu'ils appartiennent à la même classe sociale, ce que le commentaire ironique de cette scène par Georges met en évidence : « Le capitaine [Fétain], fasciste honteux, a l'honneur de présenter l'ennemi héréditaire à Madame. Grandes démonstrations de politesse. On se renifle et on n'a pas l'air de se trouver mauvaise odeur. L'ennemi héréditaire est un homme distingué, cultivé. Madame a l'air immensément soulagée » (1976, 278). Les représentants des classes laborieuses ne manquent pas non plus de se reconnaître, ainsi qu'en témoigne cette scène, sans doute naïve, où l'on voit un soldat français vaincu et un soldat allemand victorieux dénoncer dans une même pantomime la guerre : « LE SOLDAT ALLEMAND *imite le capitaine allemand avec son monocle*. Merde. GEORGES *comprend, imite avec bonheur pour sa part le capitaine Fétain et madame Soupeau* : Tous de la merde. *Ils se remettent à rire [...]* Ah là là, comme il serait facile de s'entendre » (285)⁹.

Or, cette réalité sociale que constitue la lutte des classes s'impose à la fin de la pièce. Forte du soutien du capitaine allemand, Mme Soupeau refuse en effet de ravitailler

⁹ Cette dénonciation de la guerre comme mode de fonctionnement normal du capitalisme se donnait en vérité à lire dès l'ouverture de la pièce. Blessé dans les premières semaines de la guerre, Georges, qui a définitivement perdu l'usage de son bras, explique lorsqu'on suggère que c'est à cause d'hommes comme lui qu'on perd une guerre : « avec moi on a gagné autre chose, ça c'est sûr. Avec mes chaussures, par exemple, un monsieur de Tours a gagné de l'argent, et un monsieur de Bordeaux avec mon casque. Ma capote a rapporté un château sur la Côte d'Azur, mes guêtres ont rapporté sept chevaux de course. C'est comme ça que la France s'est payé du bon temps sur mon dos, bien avant qu'on en arrive à la guerre ». *Ibid.*, p. 244. Et le Père Gustave de constater, avec une certaine clairvoyance, l'incompatibilité entre le peuple et la guerre : « Ou on supprime le peuple ou on supprime la guerre ; on ne peut pas avoir les deux ». *Ibid.*, p. 245. Cette dénonciation de la guerre se trouvait déjà formulée, peut-être avec plus de force, dans *Mère Courage et ses enfants* (1939).

plus longtemps les réfugiés, les invitant à se tourner désormais vers le commandement nazi. « Fini le bon temps » (280), ajoute-t-elle avant de conclure, clairement outrageuse : « ça commence à puer l'eau sale ici. Les caniveaux des villes du Nord déversent leurs rats dans nos paisibles campagnes. Les clients des bistrots minables font surface chez nous. Il faudra bien en venir à un règlement de comptes, sanglant » (281). Ce sont toutefois les réfugiés qui prennent l'initiative dans cette lutte des classes. Alors qu'en envoyant Simone en maison de correction Mme Soupeau croyait avoir « purg[é] [la commune de Saint-Martin] de tout élément constituant un danger public » (301), les réfugiés, en réponse à l'incendie du dépôt d'essence, mettent à leur tour le feu au gymnase qu'entendent réquisitionner les soldats allemands (304-5). C'est donc sur l'image d'une résistance résolument politique parce qu'assumant la lutte des classes que se referme la pièce de Brecht, image encore soutenue par le message d'espoir que l'ange adresse ultimement à Simone : « Fille de France ne crains rien / Qui te combat perdra demain / Cette main qui t'aura forcée / Elle tombera desséchée. / Qu'importe où l'on te mènera / La France est là où tu seras. / Et bientôt on pourra la voir / Se lever dans toute sa gloire » (304).

*
* *

Si l'échec de Simone, personnage visionnaire, est dû à son aveuglement¹⁰, Brecht ne la condamne pas pour autant, pas plus qu'il ne condamne les employés de l'hôtellerie pour avoir renoncé à agir alors qu'eux n'étaient pas dupes, alors qu'eux étaient conscients de la réalité sociale de la lutte des classes. Mettant en évidence l'inconfortable situation de ses personnages, Brecht lance au spectateur un appel à la vigilance dans *Les Visions de Simone Machard*, rappelant que, pour être politique et donc efficace à long terme, toute action suppose une nécessaire clairvoyance que ne saurait satisfaire une « vision » tant subjective que fantasmatique de la réalité – Simone ne reconnaît-elle pas en l'ange son frère qui se trouve sur le Front ? Pour autant, Brecht ne condamne pas le rêve qui, en tant que commentaire du réel, constitue dans la pièce la véritable matrice de l'action. Avec *Les Visions de Simone Machard*, le dramaturge allemand s'est au contraire attaché à montrer

¹⁰ Simone Machard n'est pas le seul personnage du théâtre brechtien souffrant d'aveuglement. Dans un article publié en 1955 dans la revue *Théâtre populaire*, Roland Barthes présentait également Mère Courage comme un personnage aveugle. Roland Barthes, « Mère Courage aveugle » (1955), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière (Paris : Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002), pp. 183-185.

comment le rêve pouvait participer d'une esthétique réaliste, pouvait « mettre [au spectateur] la réalité en main », pouvait travailler à l'élaboration d'un art résolument politique parce que permettant au spectateur d'envisager les moyens de transformer le monde.

Ouvrages cités

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. 1978. Paris : Gallimard, collection « Tel », 1994.
- BARTHES, Roland, « Mère Courage aveugle ». 1955. *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivire. Paris : ditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, pp. 183-185.
- BATAILLON, Michel, « De la douce France la France malfique : sur le chemin des sans-papiers, 1933-1941 ». *dn von Horvth. Les Nouveaux Cahiers de la Comdie-Franaise*. N 3, 2008, pp. 21-36.
- BRECHT, Bertolt, « Cinq difficults pour crire la vrit » (1935) in *Sur le ralisme*, traduit par Andr Gisselbrecht. Paris : L'Arche diteur, 1970, pp. 12-30.
- . *Journal de travail (1938-1955)*, traduit par Philippe Ivernel. Paris : L'Arche diteur, 1976.
- . *La Rsistible ascension d'Arturo Ui* (1941), pice traduite par Armand Jacob, in *Thtre complet*, volume 5. Paris : L'Arche diteur, 1976, pp. 137-239.
- . *Les Visions de Simone Machard* (1943), pice traduite par Andr Gisselbrecht et Edouard Pfrimmer, in *Thtre complet*, volume 5. Paris, L'Arche diteur, 1976, pp. 241-305.
- . « Notes [sur *La Rsistible ascension d'Arturo Ui*] » (non dates), in *crits sur le thtre*, volume II, traduits par Jean Tailleur et dith Winkler. Paris : L'Arche diteur, 1979, pp. 489-493.
- DORT, Bernard. « Lecture de *Galile* – tude compare de trois tats d'un texte dramatique de Bertolt Brecht » (1970-1971). *Les Voix de la cration thtrale*. N 3, 1987, pp. 109-255.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « Dtour(s) ». *Potique du drame moderne et contemporain – Lexique d'une recherche*, dirig par Jean-Pierre Sarrazac, assist de Hlne Kuntz, David Lescot, Mireille Losco, Catherine Naugrette. *tudes thtrales*. N 22, 2001, pp. 36-38.
- . *La Parabole ou l'enfance du thtre*. Belfort : Circ, collection « Penser le thtre », 2002.
- . *Jeux de rve et autres dtours*. Belval : Circ, collection « Penser le thtre », 2004.