

Collaboration

BERTOLT BRECHT

KURT WEILL

Bertolt Brecht et Kurt Weill sont de célèbres artistes nés des conflits européens qui ont véritablement révolutionné l'art dans ces pays, par leur vision du théâtre pour l'un, et de la musique pour l'autre. Musil a pu écrire que, depuis le classicisme, le théâtre n'avait plus joué aucun rôle dans l'évolution de l'esprit européen, parce que le drame ne laissait pas à notre pensée une liberté de mouvement suffisante. Le travail de Brecht réside essentiellement dans le changement de cette forme du théâtre dramatique. Leur regard sur la société est de plus largement exprimé dans leurs œuvres, et cette commune critique s'est notamment illustrée dans leur collaboration.

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht est né à Augsbourg en 1898. Il est confronté aux horreurs de la Grande Guerre, puis continue ses études à Munich. Mais, dès l'arrivée au pouvoir d'Hitler, il quitte l'Allemagne pour les Etats-Unis. Ces deux conflits le marqueront et nous pouvons retrouver ce traumatisme dans ses pièces. L'œuvre de Brecht vit elle-même sous le signe de l'événement, elle se met perpétuellement en position d'élucider, de combattre, de surmonter la crise.



Brecht va dans les années 20 se tourner vers l'expressionnisme. Il ne cesse en effet de critiquer la religion laïque de l'homme nouveau, de la spiritualité cosmique, et déploie dans son jeune théâtre un réalisme monstrueux, voire même fantastique, où l'instinct, brutal ou raffiné, le noyau dur de l'égoïsme, occupe la première place. Ses pièces *Baal*, *Tambours dans la nuit* et *Dans la jungle des villes* s'inscrivent dans cet esprit.

Le théâtre épique n'est pas sorti tout armé du cerveau de son auteur. D'œuvre en œuvre s'annonce, s'enrichit, se complète et se diversifie une révolution qui marquera profondément l'histoire du théâtre européen. C'est sous ce registre que Brecht réalisera de très célèbres œuvres : *L'opéra de quat'sous* en 1928, après *Homme pour homme* (1924), et *Edouard II* (1926).

Il va ainsi à l'encontre de l'expressionnisme, et du naturalisme. Le naturalisme a tendance à privilégier l'objectivité du monde représenté, il enlise le personnage dans un milieu et dans une psychologie ; l'expressionnisme, quant à lui, établit la prééminence du sujet, qui échappe à toute détermination. La « distanciation », formule clé du théâtre épique, vise à instituer un rapport dialectique entre la scène et la salle, entre l'acteur et son rôle, entre l'individu et la société.

Le théâtre épique de Brecht s'oppose au théâtre dramatique. L'un fait appel à la suggestion, au sentiment : spectacle qui absorbe, qui consomme, qui épuise le spectateur. L'autre, au contraire, fait appel à la critique, à la raison : il libère le spectateur du spectacle et le contraint à se réserver pour des actions réelles, et non pas fictives. L'un conjure l'essence de l'homme, immuable, archaïque, l'autre au contraire adjure de modifier les conditions de son existence, il sollicite le changement, l'avenir. Au héros classique, Brecht substitue des figures compromises. Tout invite le spectateur à une lecture du spectacle, de la fable, de chaque geste, du jeu de l'acteur, tout est tourné vers l'analyse qu'en fait le spectateur. La musique, l'image, le texte cherchent ainsi à rendre insolite et modifiable un monde qui se donne pour naturel et immuable. *Le Procès de quat'sous* (1931) allant à l'encontre de la société cinématographique et *Le Petit Organon pour le théâtre* (1948), écrit théorique, accentuant l'attaque contre l'idéologie tragique, en sont des exemples.

En mai 1933, les écrits de Brecht flambent sur le grand bûcher dressé devant l'opéra de Berlin. Brecht connaîtra à ce moment-là, la vie des émigrés, il se fixe un temps au Danemark, puis en Finlande, enfin, de 1941 à 1947, aux États-Unis. La production particulièrement féconde des années 1939-1941 révèle un auteur parfaitement maître de ses moyens : la première version de *Galilée* est achevée à cette époque, ainsi que *Maître Puntila et son valet Matti*, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *La Bonne Âme de Se-Tchouan*, *Mère Courage*. Les personnages de ces deux dernières pièces sont particulièrement représentatifs du théâtre de Brecht. De même qu'ils sont au cœur de la société, la société est en leur cœur. Leur sensibilité, leur intelligence, leur volonté sont profondément divisées par des aspirations contradictoires. Oscillant entre la générosité et l'égoïsme, la lucidité et l'aveuglement, la révolte et la capitulation, ils s'enlisent dans des compromis réitérés, piétinent dans une situation inextricable. Les contradictions et oppositions entre les classes, entre les prétentions humaines et la réalité... y sont mises en avant.

C'est donc dans ses plus grandes pièces que le théâtre propre à Brecht exprime l'ambiguïté, la complexité, qui favorise l'esprit critique, par ces différents « points de vue ».

Que cette tension critique ne nuise pas à la qualité poétique, c'est ce que prouve, en particulier, l'une des dernières pièces de Brecht, *Le Cercle de craie caucasien*, qui convoque toutes les ressources de la magie théâtrale, le mélodrame populaire et les féeries cruelles de l'Orient, au service d'un procès difficile, prosaïque, qui oppose deux communautés rurales. Tous les effets d'une théâtralité sans fard – masques et musique exotiques, péripéties et rebondissements, entrecroisement arbitraire et rencontre miraculeuse de deux séries d'aventures, les aventures de la servante au grand cœur, Gruscha, et du juge des pauvres, Azdak, théâtre dans le théâtre – invitent à une réflexion, uniquement suggérée dans le texte,

sur la société, la justice et la maternité, sur les rapports entre l'art et la technique, la technique et la politique.

Brecht s'installe à la fin des hostilités à Berlin-Est, où il assure jusqu'à sa mort (1956) la direction artistique du Berliner Ensemble, la troupe qu'il a fondée avec son épouse, la grande actrice Helene Weigel.

Le succès de Bertolt Brecht est observable aujourd'hui, de même que l'idée qu'il a divulguée reste ancrée dans l'histoire du théâtre. C'est dire l'importance de ce *théâtre épique*. La modernité de Brecht est en effet due à la place prépondérante qu'il accorde au souci historique. Ce théâtre réflexif n'ignore pas sa situation en société ; il vise un certain public à une époque donnée, mais est capable de métamorphose.

Roland Barthes disait à propos de Brecht : « Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; [...] que le théâtre doit aider résolument l'Histoire en en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin il n'y a pas une « essence » de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance. »



Kurt Weill

Kurt Weill est un compositeur allemand naturalisé américain, né à Dessau en 1900 et mort à New York en 1950. Il fait ses études à Berlin jusqu'en 1933, date de son émigration aux Etats Unis.

Il commence sa carrière avec plusieurs œuvres dans les genres traditionnels, parmi lesquelles un *Concerto pour violon* (1924), une *Symphonie n° 1* (1921), partition d'un seul tenant assumant le lourd héritage du post-romantisme mahlérien, straussien et même schönbergien, et une *Symphonie n° 2* (1933), plus dépouillée.

À partir de *Mahagonny (Songspiel* sur un texte de Brecht, 1927), il se tourne de plus en plus vers le contemporain et la critique sociale : l'opéra, devenu insupportable en tant qu'objet de consommation et de délectation bourgeoise, doit devenir événement conduisant le spectateur à l'activisme intellectuel et à l'engagement moral. Cela par le truchement de l'ironie et de la satire, et selon les mêmes normes que le théâtre épique de Brecht. De ces exigences d'opéra contemporain, la première manifestation d'envergure est *L'Opéra de quat'sous* (1928), d'après *L'Opéra des gueux* (1728) de J. Gay. Sa collaboration avec Brecht se poursuit avec *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) violente satire du capitalisme, le *Berliner Requiem* (1929), *Le Vol de Lindbergh (Der Linberghflug*, 1929) et d'autres.

À l'avènement d'Hitler, il émigre à Paris puis aux États-Unis, où il écrit des spectacles musicaux principalement. Détesté par Schönberg et Webern, ils ne lui pardonnèrent pas de s'être détourné d'une conception sacrale de l'art. Héritier de Mahler, du moins en partie, Kurt Weill revitalisa le néo-classicisme, fugue et choral y compris, par l'apport d'un sang rude et prolétaire.

Il fut aussi honni par les nazis pour avoir « indissolublement lié son nom à la plus abjecte corruption de notre art ». Sa musique fut qualifiée par Hitler de musique « dégénérée » (« Entartete Musik »). Comme les œuvres de Schönberg et Webern notamment, l'Allemagne les considéraient comme un outrage à la nation. Elles étaient ainsi interdites et souvent brûlées.

La musique de Weill est cependant assez méconnue en France, au contraire, il est célèbre aux États-Unis et en Allemagne. Mélange de musique savante et populaire, influencé par le jazz, caractéristique pour sa fantaisie et la création, Kurt Weill se démarque particulièrement de ses contemporains. Il a quelque chose de léger qui détonne dans un univers esthétique.

Le paradoxe veut que la parodie opératique de Weill et son traitement de l'art lyrique par la dérision se perpétuent en un temps où triomphe de manière éclatante le répertoire de l'opéra le plus traditionnel. Son sens aigu du théâtre explique aussi sa pérennité et les limites d'une révolte qui s'est résolue dans le beau (une forme belle de la laideur et de la misère).

Kurt Weill, musicien atypique, anachronique, dont les périodes inégalement rendues publiques, ne coïncident pas nécessairement, malgré une époque qui aime à la fois se souvenir et sécréter des typologies d'écriture au milieu desquelles on finit par se repérer aisément. Il constitue une certaine énigme, à l'intérieur de la musique qui nous intéresse.

Leur collaboration

Kurt Weill et Bertolt Brecht furent donc des auteurs qui ont particulièrement marqué leur époque. Leurs fortes différences avec l'art alors traditionnel (théâtre classique et musique traditionnelle) les a rendus précurseurs de l'art contemporain. S'ajoutent à cela leur commune préoccupation pour les événements historiques et les critiques de la société, cherchant l'activisme intellectuel du public. Leur fructueuse collaboration débute en 1927. Pour Weill et Brecht, l'opéra doit transmettre un message. Écrire une œuvre didactique dénonçant sous couvert d'une fable les injustices de la société, démonter les mécanismes du capitalisme, mettre en lumière les compromissions et l'hypocrisie de la bourgeoisie, tel est le sens de leur collaboration et les raisons pour lesquelles ils ont réalisé le très célèbre *Opéra de quat'sous*.



Créé le 31 août à Berlin, cet opéra devient en quelques jours et contre toute attente le succès à la mode non seulement à Berlin mais aussi dans toute l'Europe, de Munich à Riga, de Leipzig à Prague. Depuis lors, cette œuvre est devenue un « classique » aux refrains légendaires. Pourtant, cette parodie d'opérette s'avère d'une véhémence effrayante. L'action de *L'Opéra de quat' sous* en transpose l'action dans la Londres du XIX^e siècle, avec des visées plus politiques : c'est en fait la corruption de la république de Weimar qui est accusée. À travers l'histoire de Mackie le surineur, ami du chef de la police et truand sans foi ni loi, il n'est question que d'injustice et de guerre sociale, d'opposition sans merci entre les riches et les pauvres, d'exploitation de l'homme par l'homme, de la misère des uns confrontée à l'arrogance des autres dans un monde où « chacun voudrait être bon » sans qu'un tel souhait puisse trouver un commencement de réalité... Les répliques résonnent avec une acuité et une actualité plus fortes que jamais : « Qu'est-ce qu'un passe-partout, comparé à une action de société anonyme ? Qu'est-ce que le cambriolage d'une banque, comparé à la fondation d'une banque ? Qu'est-ce que tuer un homme, comparé au fait de lui donner un travail rétribué ? ». Ou encore : « Si les puissants de la terre sont capables de provoquer la misère, ils sont incapables d'en supporter la vue ». De même, la musique de Kurt Weill se propose non pas d'abuser des dissonances, mais de détruire l'harmonie mensongère de l'idylle au fur et à mesure qu'elle la restitue.

C'est donc un très grand succès pour cette œuvre, qui pour la première fois allie théâtre d'art et théâtre populaire dans une critique totale de la société, toujours d'actualité. C'est une redoutable peinture au vitriol de la société capitaliste qu'ils renouvellent deux ans plus tard avec *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*. Ensemble, ils signent également *Le Vol de Lindberg*, *Happy End*, *Celui qui dit oui*.

| SCHLAGWORTE | KEYWORDS |
|---|--|
| Das Werk (das Kunstwerk) : <i>l'œuvre (l'oeuvre d'art)</i> | An artist |
| Das epische Theater: <i>le théâtre épique</i> | An opera |
| Die Geschichte : <i>l'histoire</i> | The stage : <i>la scène</i> |
| Der Expressionismus | The actor |
| Der Naturalismus | The spectator |
| Der Künstler : <i>l'artiste</i> | The expressionism |
| Die Oper : <i>l'opéra</i> | The naturalism |
| Die Zeitoper : <i>opéra contemporain</i> | Contemporary art |
| Zeitnähe : <i>contemporain</i> | The Threepenny Opera : <i>l'Opéra de quat'sous</i> |
| Das Theaterstück : <i>La pièce de théâtre</i> | The Beggar's Opera : <i>l'Opéra des gueux</i> |
| Die Bühne : <i>La scène</i> | |
| Der Schauspieler : <i>l'acteur</i> | |
| Der Zuschauer : <i>le spectateur</i> | |
| Die Dreigroschenoper : <i>l'Opéra de quat'sous</i> | |
| Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny : <i>Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny</i> | |
| Entartete Musik : <i>musique « dégénérée »</i> | |