

Le mère : de Gorki à Bertolt Brecht à travers trente ans d'histoire

Autor(en): **Frey, Daniel**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6 (1963)**

Heft 2

PDF erstellt am: **19.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869847>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA MÈRE

DE GORKI A BERTOLT BRECHT
A TRAVERS TRENTE ANS D'HISTOIRE

L'Allemagne

« L'idéologie pessimiste qui se forme sous la République de Weimar prépare le national-socialisme »¹, écrit Jacques Pirenne cherchant à caractériser cette période de treize ans d'après la première guerre mondiale. La grande mission qu'aurait dû remplir l'Allemagne en Europe selon l'idéal pangermanique d'un Hegel ou d'un Wagner semble anéantie. Le traité de Versailles atteint le pays dans son orgueil et pèse lourdement sur son économie qui connaît tour à tour des périodes de haute et de très basse conjoncture. Après la dévaluation quasi totale du mark qui ruine la petite bourgeoisie et qui enrichit les grands industriels, on assiste en 1924 à un redressement très brusque dont certains trusts importants vont faire les frais. La rationalisation du travail et la nationalisation des biens amènent à l'Allemagne d'immenses richesses. Mais les choses vont de nouveau se gêner. La petite bourgeoisie qui a pu tirer quelques maigres profits de cet essor économique se retrouve après le krach de 1929 plus ruinée que jamais et forme un véritable « prolétariat de droite »².

La République de Weimar a été secouée par des troubles nombreux et fréquents, par des émeutes ouvrières et par des grèves. En janvier 1919, c'est la « semaine rouge » à Berlin, ce sont ces centaines de communistes fusillés à Munich le 1^{er} mai de la même année, des tentatives de coups d'Etat par les ultra-nationalistes militaires en 1920 qui provoquent des grèves et des émeutes ouvrières dans toute l'Allemagne et dans la Ruhr en particulier, ce sont ces mouvements d'agitation politique d'obédience communiste qui paralysent

¹ Jacques Pirenne : *Les grands courants de l'Histoire universelle*, tome VI, « de 1904 à 1939 ». La Baconnière, Neuchâtel 1955, p. 550.

² Pirenne : op. cit. p. 518.

le travail en 1921 et qui seront noyés dans le sang à Hambourg, à Dresde et à Munich en 1923. Mentionnons encore le putsch d'Hitler à Munich en 1923 et enfin les troubles sociaux que fait naître dès 1930 la crise économique. Il semble que la police ait à chaque fois réagi avec une extrême violence, annihilant l'agitation communiste depuis 1924 et contribuant à créer sous la République de Weimar un climat de guerre civile (« bürgerkriegsartige Zustände »¹).

Brecht et le communisme

On admet généralement que Brecht jusqu'aux environs de 1927 se range du côté des anarchistes et des révolutionnaires sans programme. Il est à la fois poète lyrique et critique acerbe. Le prolétariat ne figure pas dans son œuvre, sinon d'une manière très épisodique et abstraite dans *Trommeln in der Nacht* où il est question des émeutes du groupe extrémiste « Spartacus », formé en 1919. Il est intéressant de constater que depuis les sévères échecs subis par le parti communiste en 1923 et 1924 les œuvres de Brecht ne mettent plus en scène pendant cinq ans les classes ouvrières. En revanche, à partir de cette année très importante qu'est 1929, on relève des scènes réalistes de misère et de chômage dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-1930), de révolution dans le film *Kuhle Wampe* (1932), l'organisation du parti communiste dans *Die Massnahme* (1930), faisant écho aux événements.

Tous les partis, la grande industrie comme les masses bourgeoises, les catholiques, les libéraux et l'armée cherchent à mettre un terme à leur détresse matérielle et morale et vont bientôt se regrouper sous l'unique bannière du national-socialisme, dont le programme promet à certains la prospérité, à d'autres l'espoir d'une revanche militaire et la gloire de la nation. L'orage approche et sous l'effet de la brusque apparition du nazisme et des dangers de ses vues agressives, la réaction cherche à s'organiser. Le parti communiste se révélera être le seul à ne pas se rallier au front d'unité nationale, entreprenant, les circonstances aidant, une campagne de propagande et d'agitation intensive. A côté de ces quelque cinq millions de communistes qui donnent leurs suffrages à leur chef Thaelmann, obtenant en 1930 environ 15 % des sièges au Reichstag, s'élèvent encore les irréductibles qui ne s'accorderont pas du régime d'Hitler, des intellectuels et les Juifs.

¹ Hellmuth Günther Dahms : *Kleine Geschichte Europas im 20. Jahrhundert*. Ullstein, Berlin 1958, p. 120.

Brecht se met dès 1927 à l'étude systématique du marxisme-léninisme et à la lecture des écrivains socialistes russes. Il y est poussé par un besoin personnel mais aussi par les circonstances qui deviennent plus favorables. A partir de cette année en effet le parti communiste cherche à réveiller la littérature prolétarienne de l'engourdissement où l'avait plongée l'échec de la révolution de 1918 : il suscite d'une part un mouvement d'agitation et de propagande, « Agitpropbewegung », dont les buts sont surtout politiques mais aussi littéraires, et d'autre part l'« Arbeiterkorrespondentenbewegung », qui encourage l'activité littéraire des ouvriers¹. Bert Brecht fait sienne désormais la conception littéraire des écrivains socialistes qui fut celle déjà de Engels, selon laquelle « der moderne Schriftsteller sollte aus dem Verlauf der geschichtlichen Entwicklung die Schlussfolgerungen ableiten, dass es zur zentralen Aufgabe des literarischen Schaffens geworden sei, das Erleben der aufsteigenden Arbeiterklasse zu gestalten »².

C'est donc d'une part sous l'impulsion des événements politiques et sociaux et d'autre part au terme d'une expérience personnelle que Brecht, transformant sa vision anarchisante du monde en une conception cohérente et constructive, se met à la composition d'œuvres d'inspiration marxiste, parmi lesquelles *Die Mutter* est de loin la plus belle et la seule à glorifier systématiquement le communisme.

« *Die Mutter* ». Les sources

Die Mutter, commencée en 1931, représentée pour la première fois le 15 janvier 1932 et parue à Berlin en 1933 est une « Dramatisierung des Romans von Maxim Gorki »³. Dans une version ultérieure, Brecht met en explication à son titre : « Nach dem Roman Maxim Gorkis »⁴. Il le souligne dans *Brief an das Arbeitertheater* « Theater Union » in New York (...) : « Nach dem Buch des Genossen Gorki » et ajoute : « und vielen Erzählungen proletarischer Genossen aus ihrem täglichen Kampf »⁵. Dans la troisième version enfin, utilisée pour les représentations de 1951 en Allemagne de l'Est, Brecht semble vouloir minimiser l'influence exercée par le roman de Gorki

¹ Alfred Klein : *Auf dem Wege zur proletarisch-revolutionären Literatur in Sinn und Form*, Berlin 1962, Heft 2, pp. 277 à 309 et surtout pp. 293 et 299.

² Id., p. 278.

³ Brecht : *Versuche 13-19*, Heft 5-8, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt/M. 1959, p. 168.

⁴ Bertolt Brecht : *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt/M. 1957, Bd. III, volume 5, p. 5.

⁵ *Stücke*, op. cit. p. 156.

et note sous le titre : « Die Mutter (,) frei nach Motiven aus Gorkis Roman von Bertolt Brecht »¹. Cette précision qui laisse à l'auteur une grande marge de liberté paraît justifiée, c'est ce que cette étude va tenter de montrer.

L'auteur de *Die Mutter* a été aidé dans son travail par ses collaborateurs Stark et Weisenborn. Ceux-ci ont préparé une version dramatique allemande de l'œuvre de Gorki qui imite cette dernière dans la lettre et dans l'esprit².

Il semble intéressant de préciser les raisons qui ont poussé Brecht à reprendre le thème de l'illustre écrivain socialiste, de définir les circonstances qui l'ont invité soit à transformer soit à imiter cette œuvre et d'éclairer à la lumière des identités et des différences entre les deux ouvrages les méthodes de travail de Brecht³.

En outre, une comparaison entre les deux versions de *Die Mutter* actuellement éditées en Allemagne, celle des *Versuche* et celle des *Stücke*, s'impose. Nous verrons que les modifications qui transforment successivement le roman et la première version de la pièce sont entreprises dans le même esprit. Tels sont les objectifs de cette étude qui cherche à découvrir Brecht, ses tendances, ses buts, ses qualités et sa technique d'écrivain.

I

Gorki et l'histoire russe

Gorki a écrit *La Mère* en 1906, a revu et corrigé son roman en 1907, en 1913 et en 1922. Il y décrit des événements qui se déroulent en 1901 et au début de 1902 à Nijni-Novgorod et à Sormovo. On en a la preuve dans un passage du roman où il est question des mauvaises récoltes : « Ça fait la deuxième année que la terre ne donne rien »⁴, dit une fillette. Or l'on sait que si les récoltes furent excellentes en 1902 et en 1903, elles le furent beaucoup moins les deux années précédentes⁵ et Pirenne mentionne que « la crise agraire qui,

¹ Berliner Ensemble : *Theaterarbeit*, VVV Dresdner Verlag, Dresden 1952, p. 121.

² Cette version n'étant pas publiée, l'on ne pourra pas s'y référer.

³ Ernst Schumacher indique dans de nombreuses pages très intéressantes consacrées à ce problème les sources exactes des diverses scènes de *Die Mutter*. Voir de cet auteur *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Rütten & Loenig, Berlin 1955, pp. 381 à 418.

⁴ Maxime Gorki : *La Mère* (trad.) in *Hier et Aujourd'hui*, EFR 1952, p. 281.

⁵ Voir de Bertrand Gille : *Histoire économique et sociale de la Russie du Moyen-Age au XX^e siècle*, Payot, Paris 1949, chap. 8.

en 1901, éprouva cruellement la population, fut utilisée par la propagande révolutionnaire »¹.

Gorki a vécu les révolutions de 1904 et de 1905 mais il choisit de décrire la période qui prépare ces événements révolutionnaires. Il fait porter l'accent dans son roman, d'une part sur l'image de la misère des classes paysannes et ouvrières, des souffrances qu'endurent ces dernières sous le régime autocratique restauré par Alexandre III et par Nicolas II, et d'autre part sur la préparation morale et matérielle des futurs révolutionnaires, sur leur travail de propagande. Il s'agit dans cette grande fresque sociale qu'est *La Mère* d'une description réaliste et d'une exhortation à la révolution. Mais il faut d'emblée préciser que cette exhortation conserve toujours un caractère pacifique. Voyez par exemple la démonstration du 1^{er} mai 1902. L'on ne saurait trop insister sur le fait que *La Mère* n'invite pas à la violence et ne glorifie pas le prolétariat vainqueur au terme d'une émeute entreprise avec les armes. Cette dernière conception sera davantage celle d'un Eisenstein qui, lui, célèbre le soulèvement révolutionnaire dans *Le Cuirassé Potemkine*. Si Gorki n'a pas jugé bon de mettre en scène les graves événements de 1905, le « dimanche sanglant » de Saint-Petersbourg, la mutinerie du *Potemkine* et la guerre déclarée par les ouvriers d'Odessa, c'est qu'il s'aperçoit en 1906 que ces émeutes n'ont servi à rien (la répression amorcée par Stolypine dès cette année s'avère des plus brutales) et qu'un immense travail didactique d'éducation, d'encouragement et de réconciliation reste à faire au sein des masses paysannes, ouvrières et militaires.

Aux questions très importantes de l'éducation et de l'enseignement révolutionnaires s'ajoutent d'autres problèmes sociaux et politiques, des problèmes de méthode aussi que Gorki (et plus tard Brecht) ne veut pas passer sous silence.

D'abord l'obligation pour les chefs révolutionnaires de disposer d'un élément nécessaire à toute propagande : un journal. « Sans un journal, affirme Lénine, toute agitation systématique est impossible »². Sous Alexandre II déjà avait pu paraître un journal insurrectionnel, *La Cloche*. En 1900, Lénine publie un journal clandestin, *L'Iskra*. C'est bien ce dont il s'agit dans notre roman.

Sur le plan de l'organisation des masses tout reste à faire. A l'époque où se déroulent les événements de *La Mère*, « les conditions politiques et économiques semblent favorables à la création d'un

¹ Op. cit. p. 11.

² Henry Peyret : *L'URSS in Le monde a changé*, tome I, PUF, Paris 1961, p. 15.

parti unique »¹. On assiste en effet à des grèves d'ouvriers, à des manifestations d'étudiants, à des mutineries de soldats et à des jacqueries de paysans. Jusqu'en 1904, la séparation entre les ouvriers agricoles et industriels n'est pas achevée car nombreux sont les paysans qui s'embauchent dans des usines et qui retournent périodiquement à la terre. Ce sont des « nomades » qui se louent par jour ou par semaine. Michel Rybine est le type de ces ouvriers réclamant une alliance avec la paysannerie. Il quitte ses camarades pour aller soulever les agriculteurs. « Je m'en irai seul par les villages, (...) » dit-il. « Je soulèverai le peuple »². Il fait admettre son idée, selon la méthode préconisée par Lénine, d'éditer un journal pour la campagne (op. cit. p. 150). Paul par contre, le héros révolutionnaire du roman, n'aurait pas voulu laisser partir Rybine dont « les idées embrouillées » (p. 121) et l'entreprise solitaire ne peuvent conduire qu'à l'échec. Il n'aime d'ailleurs pas les paysans tandis qu'André prend « leur défense, et essaye de prouver qu'il faut leur enseigner le bien à eux aussi » (p. 122). La question demeure ouverte.

« Faut pas marcher avec les Messieurs, voilà ! » s'écrie Rybine (p. 98), soulevant ainsi un nouveau problème essentiel à l'organisation des classes prolétariennes, car la bourgeoisie qui se forme en Russie depuis le XIX^e siècle s'ouvre tout naturellement aux idées libérales. Et Jégor de son côté fait le procès des petits bourgeois « ventrus à la peau rouge », ces amis occasionnels, les « ennemis les plus rusés du peuple » (p. 123). Parallèlement surgit une classe de gens cultivés qui prendra bientôt le nom d'« *Intelligentia* » et dont une grande partie, gagnée aux idées révolutionnaires, prennent en main les destinées spirituelles et politiques de la Russie³. Nicolas Ivanovitch, le maître d'école, militant mais sans conviction pratique, représente cette classe importante de la société russe. Rybine et Jégor, pour en revenir à eux, se montrent très sévères à l'égard des « Messieurs ». Ils les considèrent comme des paresseux, « payés par le gouvernement ». « Moi, s'écrie Rybine, moujik, je connais pas leurs pensées de gens instruits. » En revanche Pélagéa, la mère, prend leur défense : « Il y a des « Messieurs » qui se sacrifient pour le peuple (...) »⁴. L'attitude du maître d'école, jusqu'à son arrestation, justifiera cette dernière allégation tout au long de l'œuvre, précisant la pensée de l'auteur.

¹ Peyret, op. cit. p. 18.

² Gorki, op. cit. p. 98.

³ Dahms, op. cit. p. 33.

⁴ Gorki, op. cit. pp. 143-145.

Si la lutte ouverte et caractérisée entre les partisans d'une révolution radicale et les réformistes ne forme pas l'un des problèmes fondamentaux de *La Mère*, il ne faut pas s'en étonner, car d'une part aucune réussite spectaculaire sur les plans social et politique ne peut donner raison autour de 1900 ni aux premiers qui se réclament de Marx et d'Engels, ni aux seconds qui défendent les thèses révisionnistes de Kautsky et de Bernstein. D'autre part la scission entre les bolchéviks et les menchéviks ne se consomme qu'en 1903 au congrès de l'« Internationale » à Londres. Le programme des révolutionnaires du roman s'inspire davantage d'un idéal humanitaire et moral (« leur enseigner le bien », p. 122) que d'une méthode d'action très bien définie. Paul déclare cependant avec fermeté : « Nous devons suivre notre voie, sans nous en écarter d'un seul pas » (p. 121), ce qui laisserait supposer qu'il se range du côté des socialistes radicaux. Mais par ailleurs nous le voyons avec André (p. 101) refuser pour la démonstration du 1^{er} mai, entre autres exemples, l'utilisation de la force (p. 123).

Dans le même ordre d'idées, Gorki se refuse à décrire au centre de son roman des scènes de grèves. Il n'invite pas ses héros d'une manière catégorique, mis à part la tentative de Paul (p. 66), à déclencher ces dernières. Est-il besoin de dire que la grève est illégale en 1901 ? Et Gorki, par prudence ou par idéalisme, a-t-il préféré ne pas trop insister sur les méthodes entreprises dans un esprit de violence et d'illégalité ? Nous retrouverions ici notre première idée : *La Mère*, tout en restant un roman social extrêmement réaliste, n'aborde pas la révolution prolétarienne par son côté violent, radical et réellement concret mais lui donne un visage à maints égards irréel, humain et pacifique. L'engagement pratique de l'ouvrier qui se lance dans un travail révolutionnaire demeure continuellement soumis au principe moral et chrétien fondamental de la non-violence.

Tel est aussi le principe de Pélagie Vlassova, cette figure centrale de *La Mère*, dont il convient de dire quelques mots. Ce qui frappe en elle tout au cours du roman, c'est son extraordinaire rayonnement sur le plan affectif, son immense pouvoir d'amour et de compassion qu'elle prodigue non seulement à son fils mais encore à tous ses amis. « Vous pouvez aimer beaucoup, lui dit André, de votre grand cœur maternel... » (p. 90), et plus loin elle-même déclare : « Est-ce qu'une mère peut ne pas avoir pitié. Vous m'êtes tous si proches (...) Qui vous prendra en pitié sinon moi ? » (p. 128). C'est ainsi véritablement un sentiment d'affection maternel qu'elle voue à Natacha (p. 21), à André (p. 137), à Sandrine (p. 82), à l'instituteur Nicolas (pp. 187 et 303). Et ces derniers savent bien lui rendre son amour.

Pélagie possède une foi profonde en le peuple (p. 303). Elle apprend à devenir au cours des circonstances la mère de tous. Elle reçoit et distribue tour à tour l'affection et l'amitié. La présence de la mère provoque comme un phénomène de catalyse. L'amour est sa première raison d'être.

Notre propos n'est pas d'épuiser ici le caractère de Pélagie. Cette figure, dont le développement psychologique se déroule d'une manière harmonieuse, organique et réaliste, regorge de traits divers et nuancés. La mère est un personnage psychologique aux richesses inépuisables. On ne lui rendrait cependant pas justice si l'on ne mentionnait, à côté du pouvoir d'amour qui l'illumine, un trait dont Brecht saura saisir toute l'importance : Pélagie est une personne laborieuse, qui s'engage peu à peu de toute son âme et de toutes ses forces dans le travail aride de la propagande révolutionnaire. C'est elle qui se propose pour la distribution des tracts dans la fabrique, c'est elle qui va porter les journaux à la campagne, et la police l'arrête au moment où elle prend le train pour Moscou. Son engagement pratique dans la vie, l'accomplissement de mille petites tâches quotidiennes, sa ténacité font de la mère une « femme extraordinaire » selon le mot de Nicolas (p. 303). On a besoin d'elle.

Affection et travail quotidien de la mère, humanisme idéaliste et engagement pratique, telles semblent être les deux dominantes du roman de Maxime Gorki. *La Mère* est fait d'une part d'un optimisme sincère et abstrait (« la Russie sera la démocratie la plus éclatante de la terre » p. 303 et « le jour viendra où les aigles s'envoleront librement, où le peuple se libérera ! » p. 278) mais aussi de la conscience réaliste du « grand rôle » que doit jouer la classe ouvrière (p. 344) sur un plan international. D'un côté, un rêve et un espoir immenses, de l'autre, les mots d'ordre du parti ouvrier socialiste : « à bas la propriété privée ! tous les moyens de production au peuple ! tout le pouvoir au peuple ! » (p. 343).

Si l'on considère, en conclusion, que le roman de Gorki porte en germes tous les éléments de la révolution par les masses et certains fondements du communisme, qu'en outre, dans son genre il est l'une des rares œuvres littéraires de qualité qui ait été écrite sur ce sujet, on comprend aisément pourquoi Brecht l'a choisi comme modèle à son drame. De plus, il offre en premier plan l'image d'une femme aimante et engagée dans la lutte politique. On connaît l'amour que Brecht portait à sa mère et l'on sait la place que notre auteur réservera à des rôles de femmes, mères ou révolutionnaires, dans son œuvre. De Sainte Jeanne à Gruscha nous rencontrons la mère Courage, Simone Machard, la mère Carrar, Schen-te et d'autres encore.

Enfin un dernier fait a dû sans doute renforcer la fascination exercée par *La Mère* de Gorki sur Brecht: Pélagie Vlassova n'est pas une seule création romanesque. Elle a vécu sous le nom d'Anna Kirilowna Salomova, née aux environs de 1865. Elle a lutté avec son fils Piotr Salomov et assisté aux événements décrits dans le roman. Voilà qui était propre à satisfaire le besoin de vérité concrète que Brecht, toujours à l'affût d'histoires vécues, ressent dans les années vingt à trente de plus en plus impérieusement !

De Gorki à Brecht

Brecht a repris plusieurs scènes (Ernst Schumacher en compte sept sur quatorze)¹ du roman de Gorki, qu'il imite à une ou deux reprises jusqu'à la lettre. Mais il s'en tient le plus souvent au climat dramatique, au titre ou au lieu de l'action. L'esprit n'y est jamais pareil. Comme chez Gorki, le rideau se lève sur le même décor d'usines et de cheminées noires, sur la même petite chambre, d'allure modeste, avec des icônes aux parois et une glace (p. 9), sur la même image de Paul Vlassov travaillant à sa table avec, à ses côtés, sa mère, la diligente Pélagie. On assistera ensuite aux mêmes rencontres de jeunes gens, aux mêmes discussions. On retrouve André Nakhodka, l'institutrice Natacha sous le nom de Mascha. Nicolas Vessovtchikov devient Iwan du même nom. Michel Rybine porte ici le prénom d'Anton. Quelques scènes encore pareilles se succèdent : la perquisition des gendarmes chez Pélagie, la distribution clandestine des tracts dans la fabrique, la manifestation organisée à propos de ce fameux « kopek du marais », l'arrestation de Karpow (Samaïlov dans le roman), la démonstration du 1^{er} mai, le déménagement de la mère chez le maître d'école, la prison, où Brecht concentre en une scène les nombreuses visites que la Pélagie de Gorki rend à son fils. Le dramaturge allemand s'inspire de Gorki surtout dans la première moitié de sa pièce.

Voici en guise d'exemple l'un des très rares passages où le texte de Brecht imite à la lettre celui du roman. Les gendarmes opèrent une perquisition dans la demeure de Pélagie : « — Toi, Nakhodka, tu as déjà fait l'objet d'une enquête pour délits politiques ? demanda l'officier », à quoi le Petit-Russien répond : « — Oui, à Rostov, et à Saratov... Seulement, là, les gendarmes me disaient « vous »... » Et quelques lignes plus loin Nicolas surenchérit, en réponse à l'officier qui cherche « quelles sont les canailles qui répandent à la fabrique

¹ Op. cit. p. 381.

des appels criminels » : « — C'est la première fois que nous voyons des canailles... »¹. Séduit par la tournure lapidaire et l'ironie sarcastique de ces quelques répliques, Brecht les incorpore sans les modifier à son texte :

« KOMMISSAR (...) : Andrej Maximowitsch Nachodka, du bist schon einmal wegen politischer Vergehen in Haft gewesen ?

ANDREJ : Ja, in Rostow und Saratow, aber da hat mich die Polizei mit « Sie » angeredet.

KOMMISSAR : Ist Ihnen bekannt, welche Schurken in der Fabrik diese hochverräterischen Flugblätter verteilen ?

PAWEL : Schurken sehen wir hier zum erstenmal »².

Parmi les nombreux épisodes du roman que Brecht n'a pas repris dans son ouvrage, il faut mentionner ceux du début qui mettent en scène le père de Paul, Michel Vlassov, homme rude et grossier (le personnage n'existe pas du tout chez Brecht). De même toutes les scènes de misère, l'intrigue amoureuse de Paul et de Sandrine, le meurtre du mouchard Isaïe, le long procès et enfin l'arrestation de la mère, qui clot le roman. Il saute aux yeux que Brecht ait voulu éviter toute description naturaliste, tout problème psychologique individuel et toute peinture sociale. Les masses affamées et sans travail, on les a déjà rencontrées dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Mais pourquoi Brecht supprime-t-il cette scène importante de tribunal, où Gorki entreprend le procès des juges, de la justice et du régime tsariste ? L'on sait pourtant l'importance didactique qu'ont de telles scènes dans l'œuvre de Brecht. Il n'y a qu'à songer à *Das Verhör des Lukullus*, *Die Ausnahme und die Regel*, *Leben des Galilei*, *Der kaukasische Kreidekreis*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. Cet oubli volontaire est significatif. Avec *Die Mutter*, Brecht ne cherche pas à faire le procès de la société ou du gouvernement. Cela était également le sujet de *Sainte Jeanne*. *Die Mutter* est une œuvre constructive et non pas essentiellement critique comme l'était cette autre pièce. De là d'ailleurs la part assez limitée qu'elle laisse à l'ironie. *Die Mutter* ne reprend pas les thèmes de *Sainte Jeanne*. Elle forme, avec cette dernière et dans son prolongement, le second volet d'un dyptique. Brecht a dû choisir et s'est limité dans un sens qu'il s'agit de définir maintenant, en abordant l'un après l'autre les problèmes principaux que posent les adjonctions et certaines des modifications apportées par l'auteur au texte et à la pensée de Gorki.

¹ Gorki, op. cit. p. 48.

² Brecht : *Versuche*, op. cit. p. 175.

Car les huit dernières scènes de la pièce sont nouvelles. Ce sont dans l'ordre : « Landagitation », qui soulève la question de la paysannerie et de la grève, le retour de Paul, l'achat du manteau, la mort de Paul et la visite de condoléances, la déclaration de guerre, la maladie de Pélagie, la récupération du cuivre et enfin la révolution de 1917.

Les personnages

Parmi la richesse des thèmes de l'œuvre de Gorki, la psychologie des personnages occupe une place aussi centrale que les intérêts politiques et sociaux. Chaque être possède un caractère propre et représente une individualité psychologique. Les personnages se développent tous d'une manière organique, comme autant de cercles parfaits et autonomes qui gravitent autour de deux centres principaux : Paul, l'instigateur des manifestations, l'âme du mouvement révolutionnaire, celui qui endosse les responsabilités, et la mère, qui semble concentrer en elle toutes les qualités maternelles dont une femme puisse être nantie.

Chez Brecht il n'y a plus qu'un seul centre. Les personnages n'ont pas réellement de caractère, au sens psychologique du terme, susceptible d'intéresser par soi le lecteur ou le spectateur. Ils se groupent tous, cette fois comme autant de cercles concentriques, autour de la mère, qui a un rôle prépondérant, dont ils dépendent, symbole à la fois d'amour et de réalisme politique. Ces deux derniers traits exercent l'un sur l'autre une action réciproque. C'est par amour maternel que Pélagie Wlassowa se propose à la place de son fils pour la distribution des tracts¹, et inversement, lorsque, militante, elle entreprend la lutte contre la guerre dans la scène de la récupération du cuivre, elle accomplit une action non seulement politique mais au fond aussi maternelle. Écoutons-la s'insurger contre ces femmes qui livrent du cuivre pour raccourcir la guerre : « Ja, ich bin eine Bolschewikin. Aber Ihr seid Mörderinnen, wie Ihr da steht ! Kein Tier würde sein Junges hergeben, so wie Ihr das eure (...). Euch gehört der Schoss ausgerissen. Er soll verdorren und Ihr sollt unfruchtbar werden, wie Ihr da steht. Eure Söhne brauchen nicht wiederzukommen. Zu solchen Müttern » (p. 224). C'est dans et par l'action révolutionnaire, la lutte politique, que la mère devient véritablement mère. Brecht l'explique :

(...) « Immer noch Mutter
Mehr noch Mutter jetzt, vieler Gefallenen Mutter
Kämpfender Mutter, Ungeborener Mutter, (...) »².

¹ Brecht : *Versuche*, op. cit. pp. 176-177.

² Brecht : *Brief an das Arbeitertheater « Theatre Union » in New York*, in *Stücke*, vol. 5, p. 158.

Tel est ce caractère essentiel de Pélagea Wlassowa, où amour et engagement politique sont indissociablement liés et fonctions l'un de l'autre; ce qui n'était pas le cas chez Gorki. Mais Pélagea Wlassowa ne saurait en aucun cas être réduite, comme on a voulu le faire pour certains personnages de Brecht, à une figure de marionnette. Elle est au contraire un être profondément convaincu et émouvant.

Le principal intérêt que propose la mère ne ressortit cependant, pas plus que pour les autres personnages, à la psychologie. Il réside avant tout dans l'action qu'exercent sur elle les êtres et les événements et réciproquement qu'elle exerce à son tour sur ces derniers. Il s'agit là d'une très particulière capacité d'être transformé et de transformer.

Alors que la Pélage de Gorki n'apparaît pas au début opposée à son fils, dont le travail et l'attitude l'inquiètent seulement¹, qu'elle ne s'est jamais montrée défavorable à la révolution, l'attitude de Pélagea Wlassowa, toute de refus, de colère et d'incompréhension², se révèle absolument négative. Exagérément négative même, pour que sa « conversion » (c'est moi qui souligne), qui s'effectue en l'espace des scènes trois à cinq, soit psychologiquement vraisemblable. L'auteur ne nous fait d'ailleurs jamais assister à une conversion intérieure. Même dans la scène « Die Mutter erhält ihre erste Belehrung über den Kommunismus » (p. 182), on convainc Pélagea par des arguments dialectiques et nullement psychologiques. Partout ailleurs ce personnage n'apparaît jamais autrement qu'engagé dans une action. On n'assiste pas à un développement organique de son être mais à la succession des différents stades, distincts les uns des autres, de son activité. D'abord modeste, cette activité prend une place de plus en plus prépondérante : dans la dernière scène, Pélagea, en tête du cortège, porte elle-même le drapeau de la révolution. La psychologie dans les œuvres de Brecht se situe dans les espaces libres ménagés entre les différents paliers d'activité, en quelque sorte implicite ou sous-entendue. Tel est le fondement d'un théâtre épique.

La conversion de Pélagea est donc brusque, rapide, complète et de ce fait spectaculaire, par conséquent essentiellement éducative et volontairement didactique. Chez Gorki il s'agit au contraire d'une lente évolution dramatique et, par ailleurs, aussi exemplaire. On n'assiste pas dans le roman à de véritables conversions politiques. Il n'est guère autorisé de parler que d'un renversement psychologique chez Nicolas Vessovtchikov, qui de bourru devient sociable, et de

¹ « Mais son inquiétude croissait », Gorki : op. cit. p. 11.

² « Ungern sehe ich » ..., « mit Unruhe, Kummer » ..., « dass ich sie (die Kollegen Pawels) nicht leiden kann ». Brecht : op. cit. p. 172.

l'éducation politique de Rybine, l'individualiste, qui accepte plus tard de faire œuvre commune avec ses camarades. En revanche, *Die Mutter* nous offre un grand nombre de conversions politiques frappantes : celle de Pélagea que nous avons vue, celle du maître Nikolai, réactionnaire (chez Gorki révolutionnaire) qui cherche à percer les mystères de l'« Allgemein Menschliche » (p. 194, remarquez au passage la pointe satirique lancée à Goethe !) et qui dans la treizième scène deviendra, sinon un militant, du moins l'ami de la révolution, celle du boucher de campagne qui d'abord rompt la grève puis qui la soutient (pp. 203-205), celle de la servante (pp. 224-226) et enfin celle de Smilgin, un vieil ouvrier aux tendances réformistes : « Ich habe im Interesse meiner Kollegen oftmals mit den Unternehmern verhandelt » (p. 188), dit-il, mais le 1^{er} mai il se place en tête du cortège, portant le drapeau et refusant catégoriquement de le rendre. « Es wird nicht verhandelt » ajoute-t-il (id.).

Ce dernier fait suscite une remarque subsidiaire. Chez Gorki, le drapeau rouge est porté par le révolutionnaire le plus convaincu, Paul. Pourquoi pas chez Brecht ? Ernst Schumacher s'est aussi posé la question sans y trouver de réponse. « Nicht einzusehen ist, warum bei Brecht die rote Fahne ausgerechnet von einem langjährigen Reformisten getragen wird » écrit-il et ajoute : « Dieser Einwand findet sich in allen proletarischen Kritiken »¹. Une explication bien simple paraît pourtant s'imposer. Pour être efficacement didactique, la conversion doit être radicale et spectaculaire. C'est le cas chez Pélagea Wlassowa qui s'emparera du drapeau, chez la servante à qui l'on transmettra le drapeau (p. 226), chez le maître et chez le boucher, pourquoi ne le serait-ce pas aussi chez Smilgin ? Cela semble logique. Brecht a voulu renforcer le caractère didactique de sa pièce.

Apprendre, c'est lutter

Ce thème apparaît déjà nettement dans le roman. Les ouvriers « regrettent de ne pas savoir lire »² et André invite la mère à « réapprendre » (id.). « J'apprends mes lettres » dit cette dernière « en éclatant en sanglots. J'apprends seulement à lire à quarante ans » (p. 95). Apprendre c'est connaître sa propre condition. La conscience de l'utilité politique de l'étude apparaît d'une façon très aiguë chez Gorki déjà et cette phrase de *Die Mutter* : « Die Unwissenheit über

¹ Schumacher : op. cit. p. 397.

² Gorki : op. cit. p. 94.

unsere Lage ist es nämlich, die uns niederhält » (p. 219), reflète très exactement l'esprit de certains passages du roman.

L'importance de l'étude est telle, aux yeux de l'auteur marxiste, qu'il ressent la nécessité de consacrer à ce problème une scène entière et le poème « Lob des Lernens » (pp. 193-195). Ce n'est pas le cas chez Gorki et l'on ne saurait suffisamment insister sur l'immense utilité politique qu'a pour Brecht le fait de savoir lire : « Lesen, das ist Klassenkampf » (p. 193), s'écrie Pélagéa Wlassowa. « Lerne das Einfachste (...) Du musst die Führung übernehmen » (p. 194). L'utilité pratique de l'étude n'est pas laissée de côté non plus :

« Lerne, Sechzigjährige !

(...)

Prüfe die Rechnung.

Du musst sie bezahlen » (id.).

Et le maître d'école fait à son insu le jeu des révolutionnaires en leur apprenant à lire : « Sie helfen uns sehr, » lui déclare la mère, « indem Sie uns Lesen und Schreiben lehren » (p. 195).

Apprendre est une manière de lutter. Utiliser la ruse en est une autre. Chez Gorki déjà la mère se révèle à certains moments rusée. Elle sait détourner l'attention du directeur de la prison pour communiquer à son fils les adresses défendues (p. 106), feindre l'indignation à l'entrée de l'usine lorsque les gendarmes la fouillent, alors que c'est elle précisément qui provoque ces contrôles (p. 116).

La Pélagéa de Brecht, elle, met en pratique au cours de son activité les théories de l'auteur, pour qui la ruse est nécessaire à la propagation de la vérité. C'est ce que l'on trouve sous le titre « Die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten »¹. A l'encontre de son homonyme romanesque, la mère utilise la ruse, une ruse dialectiquement concertée, d'une manière systématique: elle enveloppe ses marchandises dans les tracts interdits (p. 197), elle flatte l'instituteur pour qu'il consente à lui apprendre à lire et à écrire (p. 192), elle sait habilement détourner l'attention du geôlier (p. 199), susciter par sa blessure feinte la pitié du boucher de campagne et de sa femme (pp. 203-204), subtiliser le feutre de sa voisine (pp. 208-209) et semer le trouble parmi les femmes qui livrent du cuivre au bureau de récupération dans le sot espoir de raccourcir la guerre. Voyons-la dans ce dernier épisode: « Ich gebe ihn (den Kupferbecher), damit der Krieg nicht aufhört ! » s'écrie-t-elle ... « weil mein Sohn in einem halben Jahre Feldweibel wird » (p. 223). A la ruse se joint l'ironie.

¹ Brecht : *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit in Versuche*, vol. 9, Suhrkamp, Berlin 1950, pp. 94 et sq.

Didactique, épique, *Die Mutter* a pour mission d'exercer une action politique sur le prolétariat allemand à l'époque où le nazisme fait son apparition.

Les Réformistes

Le directeur de la fabrique, dans le roman de Gorki, donne l'ordre « de retenir un kopek par rouble sur les salaires pour l'assèchement du marais » (p. 59). Chez Brecht le directeur, Monsieur Suchlinow (remarquez la précision de caractère concret !) retire un kopek sur les salaires sans motif. Mis à part son caractère plus arbitraire et plus scandaleux, cette décision permet à l'auteur sur le plan dramatique de faire apparaître la proposition des « Sumpfkopeke » (p. 181) comme une sorte de compensation démagogique. Elle ménage ainsi le rôle de Karpow, un ouvrier réformiste. Ce dernier n'est pas suivi par ses collègues et la tendance radicale, qui préconise la grève, l'emporte (p. 181). Chez Gorki c'est le contraire.

On a vu plus haut pour quelles raisons historiques le romancier russe n'a pas abordé le problème délicat du réformisme. Or ce dernier a pris, à l'époque où Brecht rédige *Die Mutter*, une importance considérable. Dès 1918 déjà l'aile gauche se divise en deux groupes en Allemagne, les communistes spartakistes et les sociaux-démocrates aux tendances réformistes. Dix ans plus tard le « Komintern » manifesterà son mécontentement à l'égard des partis sociaux-démocrates et se mettra à l'épuration du parti communiste allemand. Fort de l'expérience de 1917, où les bolchéviks l'ont emporté sur les menchéviks, et en sa qualité de marxiste-léniniste convaincu, Brecht ne peut passer sous silence le problème du réformisme, d'autant plus qu'en 1931 le programme démagogique d'Hitler séduit des millions de chômeurs.

Les grèves paysannes

En 1928, de grandes grèves éclatent de toutes parts¹ et dès 1930 le chômage prend une rare envergure. Mais comme on diminue les salaires et que l'on détruit des quantités de blé, de coton et de bétail pour empêcher les prix de s'avilir², les grèves ne cessent pas. Suivre la grève ou la rompre en faisant le « Judas », selon l'expression de Gorki (p. 66), devient un problème épineux, d'une actualité brû-

¹ Pirenne : op. cit. p. 425.

² Pirenne : op. cit. p. 499.

lante, que Brecht aborde dans la scène « Landagitation » (pp. 203 et sq.) et qu'il résout selon les principes dialectiques du marxisme, en préconisant l'unité de tous les travailleurs; il l'explique plus haut déjà :

« ANDREJ : Sehen Sie, wenn er, Pawel Wlassow, hinaufgeht zum Herrn Suchlinow und sagt : Herr Suchlinow, ohne mich ist Ihre Fabrik ein Haufen altes Eisen und Sie können mir also meinen Lohn nicht abbauen, wie es Ihnen beliebt, dann lacht der Herr Suchlinow und schmeisst den Wlassow hinaus. Aber wenn alle Wlassows in Twersk, achthundert Wlassows, dastehen und das gleiche sagen, dann lacht Herr Suchlinow nicht mehr.

DIE MUTTER : und das ist euer Streik ?

PAWEL : Ja, das ist unser Streik » (p. 185).

La collaboration des ouvriers et des paysans qui, nous l'avons vu, se réalisait sur le plan économique dans une certaine mesure en 1901 et dont Gorki se fait le porte-parole dans quelques chapitres de son roman, suscite maintes difficultés au parti communiste d'après-guerre. Alors qu'en Russie les paysans avaient participé à la révolution de 1917, suivant le mot d'ordre de Lénine « La terre aux paysans », la population rurale allemande s'était tenue éloignée des soulèvements de 1918 et d'aucuns l'avaient rendue responsable de l'échec. Or, en dépit des émeutes et des grèves des agriculteurs qui ont fait suite à l'occupation de la Ruhr en 1923, de la crise agricole de 1929 (le prix du blé n'avait jamais été aussi bas depuis quatre siècles), les masses paysannes, soutenues par une habile politique du gouvernement, demeurent inertes. Certes Jégor participe à la grève des paysans et attaque ceux qui la rompent. Mais sa cause ne paraît pas à ses yeux être la même que celle des ouvriers. « Die sind Arbeiter und wir sind Bauern » dit-il, « Und Bauern sind Bauern und Arbeiter sind Arbeiter »¹. C'est dans cette optique historique qu'il convient de replacer la scène « Landagitation ».

La guerre

Ce n'est certes pas par souci de fidélité à la vérité historique que Brecht compose les deux nouvelles scènes (12 et 14)², « Ausbruch des Krieges 1914 » et « Die Mutter macht Antikriegspropaganda ». Hitler, dans *Mein Kampf*, rédigé en prison en 1923, préconise une politique d'extension territoriale par les armes et affirme les principes

¹ Brecht : *Versuche*, op. cit. p. 202.

² Toujours dans l'édition citée des *Versuche*.

du réarmement qui doivent servir de base « à l'hégémonie de l'Allemagne sur l'Europe »¹. A ces vues s'ajoutent le racisme et le dangereux concept de l'« espace vital ». En 1928 Stresemann sollicite la réoccupation de la Sarre et l'annexion de l'Autriche, disputant à cette dernière la toute-puissance en « Europe centrale ». L'Allemagne court au militarisme et au nationalisme agressif : en 1930, Brüning cherche à former une démocratie de droite, militariste, sans les socialistes². Le parti d'Hitler reformé en 1925 se révèle belliqueux. Les partis prennent un caractère de plus en plus militaire. Le « front d'airain » se forme, organisme paramilitaire de gauche, auquel font écho les 100 000 « casques d'acier », soldats de droite³. La guerre menace. Le parti communiste mobilise et forme le « front rouge ». C'est exactement ce que nous trouvons dans *Die Mutter* : « Die Partei ist in Gefahr »⁴, Pélagea, malade, se lève et s'en va distribuer des tracts : « Nieder mit dem Krieg, es lebe die Revolution ! » (p. 219). Ses appels ne seront pas entendus, tant le désir de guerre ou de revanche, en 1931 comme en 1914, est impérieux et tant est profonde sous la République de Weimar, comme d'ailleurs dans le programme national-socialiste, la haine du communisme. « Ebert und seine Freunde », en 1919 déjà, « fürchteten eine solche Diktatur (du communisme) viel mehr als das Fortbestehen der kapitalistischen Wirtschaftsordnung »⁵. Cette haine et les dures répressions tiennent en respect bien des indécis et désespèrent de vieux militants : « Wir haben gestreikt gegen den Krieg in mehreren Fabriken » (imprécision historique : les communistes bolchéviques russes ont déclenché les grèves plusieurs mois après la déclaration de guerre. Ce fait renforce notre thèse selon laquelle Brecht se serait davantage adressé à l'Allemagne de son époque que réclamé de l'histoire d'un passé révolu). « Unsere Streiks sind niedergeschlagen worden. Die Revolution kommt nicht mehr ». Le travailleur apeuré ajoute : « In Gefahr bringen wollen wir uns nicht mehr »⁶.

Mais à cette vision pessimiste de la situation, Brecht oppose dans sa dernière scène l'image de la victoire de 1917 en Russie et fait ainsi de sa pièce, à travers le dynamisme de son communisme, l'un de ses rares ouvrages optimistes.

¹ Pirenne : op. cit. p. 537.

² Pirenne : op. cit. p. 518.

³ Idem.

⁴ Brecht : *Versuche*, op. cit. p. 221.

⁵ Dahms : op. cit. p. 117.

⁶ Brecht : *Versuche*, op. cit. p. 220.

Une apologie du parti communiste

Ainsi *Die Mutter*, dans chacune de ses scènes et particulièrement par ces problèmes abordés dans la deuxième partie du drame, dont le tableau ne serait pas complet si l'on ne relevait pas les motifs (scènes 9 et 13) de l'obéissance stricte au parti et la soumission totale à l'action révolutionnaire (discipline qui relègue au second plan les besoins individuels), *Die Mutter* fait l'apologie du parti communiste, dont elle expose systématiquement les problèmes et les méthodes.

La pièce de Brecht, par les transparents et les tracts dont elle préconise l'utilisation et les chœurs, la musique, les films et les sous-titres qui entrent dans la composition de sa mise en scène, illustre très exactement les méthodes de propagande qui étaient celles des partis socialistes allemands sous la République de Weimar. « Der neue Mittelstand, » écrit Dahms (op. cit. p. 99) « die stark anschwellende, aber schon weitgehend entproletarisierte Arbeiterschaft mussten mit neuartigen Methoden für politische Zielsetzungen gewonnen werden. (...) Lautsprecher, Transparente und Flugblätter, Sprechchöre und zündende Schlagwörter, Fahnen und Musik, Aufmärsche, martialisch uniformierte Kampfbünde beherrschten die Szene und wurden auf Grund der mannigfaltigen Propagandaerfahrungen des Krieges planvoll eingesetzt. »

Nous sommes arrivés ainsi assez loin de l'œuvre de Gorki dont l'idéal socialiste et la conscience révolutionnaire demeurent plus abstraits et plus littéraires. En outre, le roman russe s'inscrit dans une perspective chrétienne¹, alors que *La Mère* de Brecht affiche un athéisme catégorique².

Le style concret

« Die Wahrheit ist konkret » se plaisait à écrire notre auteur sur des pancartes qu'il suspendait chez lui dans les différentes pièces où il vivait. Son style fait corps avec l'action et avec l'objet. Concis, lapidaire, il invite à l'action, la porte et place le lecteur en contact direct avec un objet concret :

¹ « Sans qu'elle s'en doutât, elle priait moins, mais pensait davantage au Christ », Gorki : op. cit. p. 229. Voir aussi p. 153.

² La propriétaire dit de Pawel: « Er hatte keinen Glauben, » et ajoute: « und auch Sie » (Pélagea) « haben nie ein Hehl daraus gemacht, ich möchte sagen, bei jeder Gelegenheit haben Sie erkennen lassen, was Sie von unserm Glauben halten », à quoi la mère répond : « Ja, nichts, Wera Stefanowna ». Brecht : op. cit. p. 215.

« Bürste den Rock
bürste ihn zweimal » (p. 170),

« Lerne das ABC, es genügt nicht, aber
lerne es ! Lass es dich nicht verdriessen
fang an ! » (p. 194),

« Lege den Finger auf jeden Posten (...) » (p. 195),

« JEGOR : (...) Du siehst doch, wie der Schornstein der Gutsküche
für die Streikbrecher raucht. Die sind Arbeiter und wir sind Bauern.
(...) Der Gutsmetzger ist eben ein Arbeiter. Früher war er in einer
Fabrikkantine.

DIE MUTTER : Der streikt also nicht mit ? und ihr habt keine Suppe ?
JEGOR : Gib uns die Zeitung, statt dich zu wundern » (p. 202),

« ZWEITER ARBEITER : Pelagea Wlassowa, wir danken Ihnen im
Namen der Revolution für diesen Filz !

(Gelächter)

DIE MUTTER : Morgen gebe ich ihn wieder hinüber. (Zu Pawel)
Willst du ein Butterbrot haben ?

ZWEITER ARBEITER (bei der Maschine) : Und wer nimmt die Blätter
hier raus ?

(...)

DIE MUTTER : Schau unten in der Anrichte. Das Messer ist in der
Schublade.

PAWEL : Kümmere dich nicht um mich, ich habe sogar in Sibirien
mal Brot gefunden » (p. 209),

(...) « Aber
als er zur Wand ging, um erschossen zu werden
ging er zu einer Wand, die von seinesgleichen gemacht war » (p. 213),

« Steh auf, die Partei ist in Gefahr ! » (p. 221),

« Und so marschierte sie mit uns, unermüdlich, von morgens bis
nachmittags » (p. 226).

On peut comparer ces citations avec des passages du roman de Gorki : « Gens de tous les pays, unissez-vous en une seule famille ! Et à son appel, tous les cœurs, par ce qu'ils ont de meilleur, se joignent en un seul cœur immense, fort, sonore comme une cloche d'argent... » (p. 131) et « Des ombres douces et amicales entouraient la mère, son cœur s'emplissait d'une chaude tendresse pour ces inconnus qui

se résumaient tous dans son imagination en un seul être gigantesque doué d'une force et d'un courage inépuisables. Lentement, mais infatigablement, cet être parcourait la terre, en arrachait de ses mains pleines d'amour pour son œuvre, la séculaire moisissure du mensonge, découvrait aux yeux des hommes la vérité simple et lumineuse de la vie. Et cette grande vérité qui renaissait, appelait à elle amicalement tous les êtres sans distinction, leur promettait également de les libérer de l'envie, de la haine et du mensonge, ces trois monstres qui asservissaient et épouvantaient la terre par leur force cynique... » (p. 306).

Le style de Brecht débouche sur l'action et sur l'objet concret, lui donne parfois une épaisseur nouvelle et symbolique. « Der Rock », « das Brot », « die Suppe » sont là en lieu et place des mille objets quotidiens d'une description naturaliste, « die Wand » représente tous les murs où tous les Pawel du monde ont été et seront fusillés. « Vielleicht sind die Metapher auch in seiner Lyrik nicht als Ornament, sondern als eine chiffrierte Aussage über einen Gegenstand zu nehmen », écrit Wolfgang Paul¹. Mais cela ne suffit pas. Le symbole chez Brecht se situe à l'aboutissement de l'action ou de la pensée, dans l'objet, dont il élargit la signification sans la transformer. Chez Gorki au contraire et dans la littérature romantique conventionnelle, le symbole débouche sur l'action ou sur la pensée comme un signe visible de l'idéal qui les fonde.

II

« Die Mutter ». D'une version à l'autre

Peu après la composition de *Die Mutter* en 1931 Brecht éprouve le besoin de corriger et de modifier la pièce. Il semble qu'il effectue ce travail de correction pendant ses premières années d'exil et après la représentation de la pièce à New York en 1935. Il remanie certains passages en 1951, à l'époque où le « Berliner Ensemble » remonte l'ouvrage.

Le texte des *Stücke* qu'on va aborder ici est à peu de choses près semblable à celui utilisé ces dernières années pour les représentations berlinoises. Il se distingue par contre très nettement du texte original des *Versuche* et il serait fastidieux de vouloir relever toutes les modifications. Ces dernières ont été entreprises dans le prolongement et

¹ Wolfgang Paul: *Aus Bertolt Brecht späten Jahren in Neue Deutsche Hefte*, November 1958, pp. 710-723.

dans le même sens que celles qui ont présidé au remaniement de l'œuvre de Gorki. Voilà en quelque sorte la seconde étape d'un même travail.

L'on relève des corrections d'ordres très divers, d'abord orthographique¹ et syntaxique², qui n'ont ici qu'un intérêt limité, et ensuite stylistique, dont il convient de relever un exemple. Voici la version de la première strophe du « Lob des Revolutionärs » dans les *Versuche* (où le titre ne figure pas encore) :

« Viele sind zu viel
wenn sie fort sind, ist es besser.
Aber wenn er fort ist, fehlt er » (p. 196),

et dans les *Stücke* (p. 59) :

« Manche sind zuviel.
Wenn sie fort sind, ist es besser.
Doch wenn er nicht da ist, fehlt er ».

Reprenant dans la première la même expression aux vers deux et trois (fort sein), l'auteur doit souligner artificiellement le contraste par « aber ». Dans celle-ci, il oppose au « fort sein » la tournure négative « nicht da sein » du troisième vers. (« Aber » est remplacé par « doch », plus court et moins fort.) Il est mieux que le contraste réside dans l'expression verbale (« fort sein » - « nicht da sein ») que dans la conjonction, car ce qui importe pour certains, c'est d'être « loin », alors que pour « lui » c'est le fait de n'être pas « là », son absence, que l'on regrette. Détail, objectera-t-on peut-être, mais qui montre cependant bien tout le soin que Brecht apporte à l'élaboration de ses œuvres.

Abordons d'autres modifications plus significatives. « Die Mutter » (p. 169) devient la « Revolutionärin Pelagea Wlassowa » (*Stücke* p. 5). Le type psychologique s'efface devant une individualité, une militante parmi tant d'autres. Ce n'est pas son fils (*V.* p. 184) qui lui donne les plus importants principes du capitalisme dans la leçon de la scène 4 ; Iwan, Mascha et Andrej se partagent maintenant cette tâche (*St.* p. 37). La leçon ne doit pas être une

¹ Brecht : *Versuche*, op. cit. p. 222 : « Wieviele davon (d. h. Patronen) treffen » et *Stücke*, op. cit. p. 107 : « Wie viele davon »... Ailleurs, toujours entre plusieurs exemples différents : « weiter arbeiten », *Versuche*, p. 182 et « weiterarbeiten », *Stücke*, p. 31.

² De même à titre d'exemple : « Die Mutter Pawels, nach dessen Verhaftung »... (*V.* p. 189) et : « Pelagea Wlassowa nach der Verhaftung ihres Sohnes », (*S.* p. 46).

affaire de famille (mère-fils) mais le fait de tous. Les trois ouvriers forment une collectivité de nature politique. Telle doit être aussi l'éducation de la mère. (Ajoutons dans un autre ordre d'idées que les longues répliques de Pawel, distribuées dans les *Stücke* entre les trois personnages, prennent un caractère plus dramatique. Le dialogue est plus animé.) Pawel, dont le rôle avait déjà été estompé dans les *Versuche* par rapport à l'œuvre de Gorki, perd dans la nouvelle version sa fonction de chef. Il rentre dans le rang, diminuant ainsi les risques, d'ailleurs fort restreints, de fonder parmi les spectateurs ou les lecteurs la dangereuse illusion d'un culte du héros.

La conscience politique d'une collectivité solidaire et combattante s'aiguise indéniablement dans la nouvelle version et les exemples qui le prouvent abondent. Dans « Lied vom Ausweg », Mascha s'adresse non seulement à Pélagea mais, à la troisième strophe, à toutes les « Wlassowas aller Länder ». Qu'on en juge par soi-même :

« Wenn man über deine Schwäche lacht
darfst du keine Zeit verlieren.
Da musst du dich kümmern drum
dass alle die schwach sind marschieren » (*V.* p. 173),

et dans les *Stücke* :

« Wenn man über eure Schwäche lacht
Wie wollt ihr euch da wehren ?
Da müsst ihr euch kümmern drum
Dass alle, die schwach sind, marschieren » (p. 14).

Iwan prend conscience de cette réalité politique et ne dit plus « die Arbeiter » (*V.* p. 183) mais « wir Arbeiter » (*St.* p. 34). Relevons un exemple presque semblable chez le maître, dont les deux phrases « Eure fünf Duma - Abgeordneten sind schon verhaftet » et « Jetzt werden sie eure Partei ganz vernichten » (*V.* p. 211) deviennent respectivement : « Unsere fünf Duma-Abgeordneten... » et « Jetzt werden sie die Partei ganz vernichten » (*St.* p. 103). Les passages ne manquent pas non plus où la mère remplace le « je » par « nous » : « Ich habe auch schon gedacht, dass wir mit den Bauern reden müssten » (*V.* p. 196) devient dans les *Stücke* (p. 60) : « Wir haben auch schon darüber gesprochen, dass man überall mit den Bauern reden müsste ». La réflexion personnelle (ich-denken) devient action collective (wir-sprechen). La propagande politique à accomplir auprès des paysans devient un problème général et universel (man-überall).

Brecht semble vouloir renforcer le caractère spectaculaire et partant didactique de ce qu'on appelait plus haut les « conversions » des personnages. Pélagea se montre plus catégorique dans son refus de participer à l'agitation. Elle dit à Pawel dans la version des *Versuche* : « Ich verlange von dir, dass du diesen Auftrag zurückweist » (p. 176) et dans les *Stücke* : « Ich verbiete dir, diese Flugblätter zu verteilen » (p. 19). Le maître, dont on relevait aussi un changement dans les idées, affecte une attitude plus soumise à la mère, laquelle se met à lui contrôler son argent de poche (« Seit ich Ihnen nur noch wenig Taschengeld gebe », p. 84).

Cette accentuation apparaît d'une façon plus marquée avec le personnage de Smilgin, dont le rôle devient considérable dans un passage nouveau, ajouté à la troisième scène. Il prend la place de « ein anderer Arbeiter » (*V.* p. 180 et *St.* p. 28), puis celle de Karpow (*V.* p. 181 et *St.* p. 31). Le vieil ouvrier aux tendances réformistes se montre ici sous un jour fort défavorable. « So werden uns die Leute verhetzt. Ein Streik ist eine schlimme Sache » dit-il en lisant un tract. Là-dessus un policier survient, le surprend et l'arrête (*St.* pp. 31-32). Pourquoi Smilgin et non plus Karpow comme dans la première version ? Il semble que ce dernier aurait moins « appris » par une arrestation aussi injustifiée. Karpow n'apparaît pas aussi opposé à la grève que Smilgin. Il s'y résout à contre-cœur (« Also, Streik ! », *St.* p. 30). Le vieil ouvrier par contre se nourrit d'idées réactionnaires. Il ne veut pas la révolution. Il a donc tout à apprendre. Sa conversion jusqu'au moment où il portera le drapeau rouge va s'étendre sur une distance beaucoup plus grande. Elle est par conséquent plus frappante et plus éducative.

En outre Brecht par cette transformation fait d'une pierre deux coups. Car, sans nullement estomper le problème du réformisme, il souligne celui que pose la réaction politique parmi les ouvriers et rend plus nette l'image des méthodes arbitraires, utilisées pour la répression par les autorités. Le récit de la mère dans la scène suivante trouve par la même occasion une plus entière justification. Ich musste « mit eigenen Augen sehen » dit Pélagea Wlassowa, « dass ein Mensch, der nichts tat, als dies Flugblatt lesen, verhaftet wurde » (*St.* p. 33). Et Smilgin à la vérité ne fait rien de plus.

A maintes reprises Brecht donne aux actes et aux pensées de ses personnages une forme plus concrète et plus engagée dans le sens politique. La leçon que la mère reçoit dans la scène 4 n'est plus de communisme mais d'économie (*V.* p. 182 et *St.* p. 33), terme plus juste, qui décrit mieux le contenu de la leçon. D'ailleurs politiquement l'économie fonde le communisme. Ce dernier en tant que tel

fera l'objet des scènes ultérieures. Le slogan « Verbreitet die Kampf-front » (*V.* p. 186) devient, dans la nouvelle version, selon le mot d'ordre du « manifeste du parti communiste » : « Arbeiter, vereinigt euch ! » (*St.* p. 41). Ailleurs il ne s'agit pas tant de « propagande » (*V.* p. 189) que d'« agitation » (*St.* p. 48).

Apprendre à lire c'est combattre, nous l'avons vu et Brecht rajoute ici que c'est combattre par le truchement d'une expérience pratique. Pélagée l'explique : « wenn die Soldaten in Twer unsere Transparente hätten lesen können, hätten sie vielleicht gar nicht auf uns geschossen. Es waren lauter Bauernsöhne » (*St.* pp. 54-55), et plus loin : « Ich habe jetzt das Material über den dritten Parteitag lesen können, dank Nikolai Iwanowitschs Unterricht im Lesen und Schreiben » (*id.* p. 61). Iwan remet à Pélagie un objet nouveau : « son livre du parti » (p. 58), qu'elle pourra lire. L'auteur souligne à cette occasion que lire n'est pas un agrément : « Wir lesen sie (die Zeitungen) nicht zur Unterhaltung » (*St.* p. 62).

La soumission au parti est rendue plus frappante par la mention d'un fait nouveau : le membre doit s'acquitter, quel que soit son avoir, d'une cotisation. Voyons-le dans une réplique du maître : « Ich missbillige (...), dass ihr sie auch noch ausplündert. Neulich (...) muss (ich) sehen, wie sie mit ihrem alten Portemonnaie dasteht und ihre paar Kopeken herausfischt, als Mitgliedsbeitrag » (*St.* p. 82) et Wassil Jefimowitsch poursuit en insistant : « Die Revolution wird gegen das Elend gemacht und dann kostet sie noch Geld. Die Mutter ist sehr streng beim Einsammeln der Beiträge. Das ist wieder ein halber Brotlaib, sagt sie, auf den wir verzichten müssen für unsere Sache » (*id.* pp. 82-83). Le sacrifice que l'on fait au parti n'est pas un vain mot, il recouvre une réalité concrète : la privation d'une miche de pain. L'auteur écrit dans des notes à propos des définitions qu'elles doivent être praticables (« Die Definition muss praktikabel sein »). On en a ici l'illustration.

L'action de la mère devient plus utile. Devant le bureau de récupération du cuivre, elle fait fuir par sa ruse une femme, comme le prouve le reproche qu'on lui adresse dans la nouvelle version : « Erst vor einer Minute nahm hier eine Frau ihren Kessel und lief weg, und nur wegen Ihnen » (*St.* p. 111).

En outre pour affirmer le caractère concret et réel de sa pièce, pour rendre plus maniable la vérité, Brecht manifeste le souci d'établir une relation directe entre les scènes dramatiques et les événements historiques. Il explique ce principe dans sa lettre aux ouvriers du théâtre « Union » de New York : « Das Historische (wird) alltäglich » (*St.* p. 161). « Am ersten Mai » (*V.* p. 186) devient

« Bericht vom ersten Mai 1905 » (*St.* p. 41), événement précis. (Ajoutons que la date de 1905 est plus célèbre que celle de 1902 à cause de la révolution. De là cette modification historique du roman de Gorki.) Les « Polizisten » (*V.* p. 187) deviennent ce qu'ils étaient en réalité, lors de la démonstration, des « Soldaten » (*St.* p. 43). L'auteur cite le nom de Lénine (*St.* p. 61), rappelle le « Dimanche sanglant » (p. 63) et donne des sous-titres précis aux scènes : « Im Sommer 1905 wurde das Land durch Bauernunruhen und Landarbeiterstreiks erschüttert », pour ne citer qu'un exemple.

Enfin, quelques modifications d'ordre scénique, dramatique et littéraire.

On relève dans les *Stücke* un nombre accru d'indications de mise en scène.

Pawel à la scène 9 fait une entrée plus dramatique :

« PAWELS STIMME (von draussen): Wohnt hier Pelagea Wlassowa ? Mein Name ist Pawel Wlassow.

DER LEHRER : Ihr Sohn !

PAWEL (tritt ein): Guten Tag.

ALLE : Guten Tag.

PAWEL : Wo ist denn meine Mutter ?

DER LEHRER : Bei der Nachbarin.

WASSIL JEFIMOWITSCH: Sie kommt gleich zurück » (...) (*St.* p. 83).

Qu'on en juge en comparant cette dernière version avec la première :

« PAWELS STIMME (von draussen): Wohnt hier Pelagea Wlassowa ? Mein Name ist Pawel Wlassow.

(Pawel tritt ein.)

PAWEL : Guten Tag. Wo ist meine Mutter ?

ZWEITER ARBEITER : Sie kommt gleich zurück » (...) (*V.* p. 208).

La scène « Kramladen » (*V.* p. 211) a été entièrement et fort heureusement supprimée. Elle est d'un intérêt dialectique et méthodique indéniable, mais superflue car sans rapport direct avec les circonstances historiques et la révolution politique de *Die Mutter*. Brecht en fait un « Modell für weitere Szenen » au chapitre 7 des « Remarques ».

A la fin de l'ouvrage, l'auteur remanie l'ordonnance des scènes. La scène 13 des *Versuche*, dans laquelle Pélagie malade se lève pour aller porter secours aux militants du parti, prend place dans la nouvelle version immédiatement après la scène des condoléances. Ce sont les scènes 10 et 11. Le motif de la maladie de Pélagie devient alors la mort de son fils : « weil ihr Sohn gestorben ist » (*St.* p. 101). En

revanche dans les *Versuche* c'est la scène « Ausbruch des Krieges » qui précède celle de la maladie. La mère est alitée par suite d'un accident : « weil sie im Gedränge niedergeschlagen worden ist » (*V.* p. 220). La nouvelle version est incontestablement meilleure car la maladie de la mère n'est plus due à un hasard mais au contre-coup moral causé par la mort de son fils. Ce changement est intéressant, parce qu'il offre des précisions sur le comportement maternel, sur les sentiments de Pélagée, en qui il serait, une fois de plus, faux de voir un instrument froid de la révolution ou une militante sans cœur. Malgré la mort de son fils qui l'atteint très profondément, la mère ne modifie pas son comportement extérieur. Elle demeure raisonnable, retient ses larmes (c'est ainsi qu'il convient d'interpréter la dernière réplique : « PELAGEA WLIASSOWA : Ihr Unglücklichen ! — sie setzt sich erschöpft — Pawel ! » (*St.* p. 101), s'excuse d'avoir pleuré (p. 94) et précise : « Ich habe nicht aus Vernunft geheult. Aber als ich aufhörte, habe ich aus Vernunft aufgehört » (p. 95). Cet important remaniement scénique parfait la vraisemblance psychologique du personnage de Pélagée Wlassowa. Il rend le passage dramatique de la scène 10 à la nouvelle scène 11 plus logique (« Erschöpfung-Krankheit »). Enfin la scène qui suit, « Strassen-ecke » (*St.* pp. 104-106) y gagne aussi en efficacité : la mère, que l'on voit ici combattre, a dû se lever de son lit en dépit de l'ordre du médecin.

Le dernier vers de « Lob des Kommunismus » offre l'occasion de considérer une modification d'ordre littéraire. Voici la version des *Versuche* (p. 191) :

« Er » (der Kommunismus) « ist nicht das Chaos
sondern die Ordnung.

Er ist das Einfache
das schwer zu machen ist »,

et celle des *Stücke* (p. 49) :

« Er ist nicht das Rätsel
Sondern die Lösung.

Er ist das Einfache
Das schwer zu machen ist ».

Celle-là fait porter l'accent sur l'être même du communisme (« Chaos - Ordnung ») et demeure plus abstraite que celle-ci, qui souligne la portée didactique (« Rätsel - Lösung ») et par conséquent pratique du communisme. Dans le recueil de poèmes, où l'on n'a pas le contexte politique du drame, Brecht a conservé la pre-

mière version, tout en corrigeant quelques détails de style cependant¹. Ainsi la version didactique des *Stücke* permet de contredire plus ouvertement la pensée de l'instituteur qui déclare: « Die Politik ist das Schwierigste und Undurchsichtigste, was auf Erden gibt » (*V.* p. 192, *St.* p. 52).

Un optimisme voilé

Brecht dès 1930 s'engage radicalement dans une action politique définie. *Die Mutter* donne corps à ses idées. Son idéal devient « praticable » à travers une action quotidienne, son style actif et concret. Et l'on découvre aux confins des êtres et des choses un élargissement insoupçonné qui les élève au niveau de symboles, ménageant au lecteur et plus encore au spectateur, des moments d'intense émotion.

Quant à l'optimisme de l'œuvre, il touche moins. Il paraît quelque peu forcé et conventionnel. Il y a certes l'optimisme de la doctrine communiste mais celui de l'auteur lui-même demeure voilé : Brecht quitte l'Allemagne, le long exil commence, le prolétariat communiste agonise dans les camps déjà prêts de Dachau et de Buchenwald.

Daniel FREY.

¹ Bertolt Brecht : *Gedichte 3*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1961, p. 67.