

Les manifestations de la théorie brechtienne dans *Mère Courage et ses enfants*

Koudou David DAKOURY* et Amadou COULIBALY*

Résumé

La manifestation du brechtisme dans la pièce *Mère Courage et ses enfants* se perçoit à travers l'épisation, l'historicisation et la transposition à la troisième personne et au passé. L'épisation, tendance du théâtre qui intègre à sa structure dramatique les éléments épiques tels que les récits, la tension sur le déroulement, la rupture de l'illusion, la prise de parole du narrateur, l'interruption par les *songs*, est visible dans l'œuvre. Par ailleurs, *Mère Courage et ses enfants* est une représentation historique exacte d'un événement qui s'appuie sur la datation rappelant la guerre de Trente Ans. Quant à la transposition à la troisième personne, elle désigne la narration, le récit. Dans *Mère Courage et ses enfants*, Brecht s'efface devant le « il » des personnages pour prendre ses distances en face des actions de ces personnages présentés comme des voix extérieures. La transposition au passé met en relief le temps de la narration, un récit explicitement situé par une date, dans un passé historique. Le récit daté fait chorus avec l'énonciation historique caractérisée par le récit, l'événement et le passé. L'aspect du personnage éponyme suscite l'étonnement consécutif à une réaction critique du public qui est placé devant quelque chose d'étrange. Au lieu de s'identifier, il argumente, raisonne, porte un jugement de valeur. Cela répond au souci de Brecht, celui de bouleverser, scandaliser le lecteur-spectateur en l'empêchant de s'identifier au personnage. Il veut éveiller son activité réflexive de sorte à cerner le mécanisme de l'illusion et tirer ses propres conclusions sur le destin de Mère Courage. D'où l'effet de la distanciation.

* Département de Lettres modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire). E-mail : dakouryk@yahoo.fr

* Centre de Formation Pédagogique pour les Arts et la Culture, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), Côte d'Ivoire. E-mail: amadoukul@gmail.com

Mots-clés

Épisation, Historicisation, Transposition, Distanciation, Songs, Tableaux.

Abstract

The manifestation of Brechtism in the play *Mère Courage et ses enfants* is seen through the spicing up, historicization and transposition to the third person and the past. Episation, a trend in the theater which integrates epic elements such as stories, the tension on the unfolding, the rupture of the illusion, the narrator's speech, the interruption by the songs into its dramatic structure, is visible in the work. Furthermore, the piece is an accurate historical representation of an event that relies on dating reminiscent of the Thirty Years' War. As for the transposition in the third person, it designates the narration, the story. In *Mère Courage et ses enfants*, Brecht withdraws from the "he" of the characters to distance himself from the actions of these characters presented as external voices. The transposition to the past encountered in relief the time of the narration, a story explicitly situated by a date, in a historical past. The dated narrative chorus with the historical enunciation characterized by the narrative, the event and the past. The appearance of the eponymous character arouses astonishment following a critical reaction from the audience which is faced with something strange. Instead of identifying himself, he argues, reasons, makes a value judgment. All chosen which responds to Brecht's concern, that of upsetting, scandalizing the reader-spectator in the emperor to identify with the character. He wants to awaken his reflective activity so as to identify the mechanism of illusion and draw his own conclusions about the fate of Mother Courage, hence the effect of distancing.

Keywords

Episation, Historicization, Transposition, Distancing, Paintings.

Introduction

Le XXe siècle français a vu émerger des dramaturges metteurs en scène qui ont innové le théâtre en lui conférant une dimension plus pragmatique. Au nombre de ceux-ci, il faut compter Bertolt Brecht qui s'inscrit dans la catégorie de créateurs associant théorie et pratique

théâtrales. En effet, né de la vision théâtrale de Brecht, le brechtisme « suppose un corps de doctrine constitué » (M. Vanoosthuyse, 1940, p. 13) ; il désigne ce qu'il y a de brechtien, c'est-à-dire l'ensemble des méthodes et procédés utilisés pour justifier son art dramatique. Le brechtisme se veut également une théorie qui vise à concilier l'esthétique et le contenu idéologique aussi bien au niveau de l'écriture dramatique qu'à celui de l'écriture scénique. Ce type de théâtre privilégie une technique de jeu qui stimule l'intellect du spectateur grâce notamment au caractère démonstratif du jeu de l'acteur. Par ailleurs, le brechtisme désigne un style de mise en scène qui insiste sur le caractère historique de la réalité représentée. L'intérêt de l'étude réside dans le fait que le brechtisme propose au public la prise de distance aux fins de ne pas se laisser bernier par le caractère tragique et illusionniste du spectacle. Ce qui n'est pas le cas chez Aristote qui prône la théorie de l'identification du lecteur-spectateur au personnage et à l'acteur. La problématique qui pourrait sous-tendre l'analyse est la suivante : par quels mécanismes ces techniques sont-elles perceptibles à travers la pièce *Mère Courage et ses enfants* pour exprimer réellement le brechtisme ? L'objectif principal est d'identifier les éléments caractéristiques du brechtisme et leurs manifestations dans le corpus. La méthode vinavérienne est celle qui convient le mieux à l'étude. Elle est exploitée dans la mesure où elle privilégie non seulement le prélèvement d'un fragment divisé à son tour en segments pour mettre en relief les micro-actions, mais aussi la mise en exergue des événements, des informations et des thèmes. En outre, cette méthode souligne l'action de détail qui consiste en une pause récapitulative, un passage en revue des résultats de la lecture des répliques dans chaque segment. Ce choix privilégie l'aspect pratique qui semble primordial chez Brecht.

Le brechtisme est réductible à l'épisation, l'historicisation, la transposition à la troisième personne au passé pour aboutir à la distanciation. Tels sont les points essentiels développés dans le présent travail.

1. L'épisation

Elle est la tendance du théâtre qui intègre à sa structure dramatique les éléments épiques : les récits, la tension sur le déroulement, la rupture

de l'illusion, la prise de parole du narrateur, l'interruption par les *songs*. L'épisation est une dédramatisation, un éclatement de la forme dramatique classique. Elle prend en compte l'action théâtrale. Cette action ne se déroule plus d'une manière uniforme et continue ; elle est sans cesse interrompue pour permettre aux acteurs de s'adresser directement au public. Cela se perçoit lorsque les personnages chantent les poèmes que Brecht appelle volontiers « *songs* ¹ ». Les éléments épiques méritent d'être analysés. La diégèse se subdivise en douze tableaux présentés chacun par une narration. L'autonomie de chaque tableau constitue une entité qui se suffit à elle-même ; il forme un tout qui ne se projette pas sur le suivant. Dans la diégèse, il est question de la guerre de Trente ans et plus précisément de l'état misérable, chaotique de l'Allemagne lors de cette situation de belligérance. En effet, Courage nommée Anna Fierling raconte avoir endossé l'uniforme de reître pour sauver son honneur. Elle fut successivement la femme d'un capitaine et d'un lieutenant et se vante d'avoir appartenu à « une armée entière pour faire un riche butin » (B. Bertolt, 2004, p. 69). Elle est devenue vivandière, s'étend complaisamment sur les rapines et les crimes dont elle s'est rendue coupable. À la fin de sa vie de pérégrination, elle est adoptée par une tribu de bohémiens.

Le tableau 1 présente une didascalie instrumentale : « Printemps 1624. En Dalécarlie, le grand capitaine Oxenstierna recrute des troupes pour la campagne de Pologne. À la cantinière Anna Fierling, connue sous le nom de Mère Courage, on enlève son fils » (B. Bertolt, 2004, p.9). Cette didascalie apporte une indication datée qui situe la diégèse et favorise la compréhension de la pièce. Mère Courage rencontre un adjudant à la recherche de nouvelles recrues, ainsi que l'illustre le passage suivant :

Mère Courage : Bonjour Monsieur l'adjudant !
L'adjudant (se plaçant au travers de la route) : Bonjour, vous autres ! Qui êtes-vous ?
Mère Courage : Des commerçants. [...]
L'adjudant : Halte, d'où vous êtes, racaille ? [...]
Où sont vos papiers ? [...]

¹ Nom donné aux chansons dans le théâtre de Brecht. Le *song* est un moyen de distanciation, un poème parodique et grotesque au rythme syncopé dont le texte est plus parlé ou psalmodié que chanté.

Mère Courage : Je m'appelle Courage parce que j'ai eu peur de la ruine... » (B. Bertolt, 2004, p. 10-11).

Cet interrogatoire indique les civilités. Celles-ci exigent pour la première rencontre de deux personnages une présentation déclinant l'identité de chacun. Après la rencontre de l'Adjudant, il s'en suit celle du recruteur. Mère Courage, en compagnie de ses enfants, joue au jeu de la croix. Ce jeu en dit long sur le destin de ces derniers. Sur des billets mis au fond du casque du Caporal, elle a tracé de petites croix qu'elle présente à Eilif, à Petitsuisse, à l'Adjudant et à Catherine. Tous firent sur eux une croix noire, symbole de leur mort imminente. L'attrait du commerce, des bénéfices à réaliser perdra Mère Courage, lui arrachera tour à tour ses enfants. L'Adjudant interpella Mère Courage sur son attitude aberrante en ces termes :

- L'Adjudant : [...] Tu veux vivre de la guerre, mais tu veux rester en dehors, toi et les tiens, hein ?
- Mère Courage : Maintenant, il faut que tu tires avec ton frère, Catherine. (Ensemble frère et sœur s'attellent à la carriole et se mettent à tirer. Mère Courage marche à côté. La carriole avance).
- L'Adjudant, (les suivant des yeux) : vouloir vivre de la guerre. Ne va pas sans payer cher (B. Bertolt, 2004, p. 20).

Le tableau 3 s'affiche de la manière suivante : « trois ans plus tard Mère Courage se retrouve en captivité avec les restes d'un régiment finnois. Sa fille pourra être sauvée, ainsi que sa carriole mais son fils honnête va mourir » (B. Bertolt, 2004, p.30). C'est un prélude qui annonce ou prépare un fait, un événement, une didascalie active qui indique une alerte sur un changement de situation, un événement imminent. Ce tableau se divise en trois unités de temps. D'abord, l'on constate que Mère Courage est accompagnée d'un aumônier et d'une prostituée, Yvette qui se réjouit de l'arrivée de nouvelles troupes. Ensuite, l'on assiste à une scène terrible, inhumaine et révoltante : Mère Courage perd Petitsuisse. En fait, il est devenu trésorier de son régiment et Mère Courage tente de sauver sa roulette, son négoce dans une négociation. Petitsuisse est fusillé, le bruit des tambours et des fusils le lui apprend. Enfin, tandis qu'Yvette revient accompagnée d'un vieux

colonel, Mère Courage ne se tire elle-même du danger qu'en feignant de ne pas reconnaître la dépouille de son fils.

Le tableau 4 est le tableau de la justice et du compromis. Anna Fireling porte plainte pour les dommages que les soldats lui ont causés. Elle est rejointe par un soldat mécontent et furieux et l'ironise via la « chanson de la grande capitulation ».

Par ailleurs, le tableau 6 commence par une didascalie instrumentale : « Devant la ville d'Ingolstadt en Bavière, Courage assiste à l'enterrement du grand capitaine d'empire Tilly qui vient d'être tué... » (B. Bertolt, 2004, p.64). Elle est une indication qui permet de comprendre les corollaires de la guerre. Pendant les obsèques du grand capitaine Tilly, se déroulent des discussions relatives aux héros et à la durée de la guerre. L'aumônier déplore que ses talents soient inemployés. De beaux moments de tendresse unissent Mère Courage et Catherine. Cependant sa fille est surprise par les soldats qui la défigurent.

La didascalie instrumentale du tableau 7 « Mère Courage au faîte de sa carrière commerciale » (B. Bertolt, 2004, p.74) met en relief une indication favorisant la compréhension de l'action d'ensemble. Mère Courage est au sommet de sa carrière commerciale, nonobstant l'aspect dévastateur de la guerre ; elle le justifie en ces termes : « Mère Courage : vous n'arriverez pas à me dégoûter de la guerre. On dit qu'elle détruit les faibles, mais fichus, ils le sont aussi pendant la paix. Seulement la guerre nourrit mieux ses gens » (B. Bertolt, 2004, p.74).

C'est une profession de foi, l'expression de son attachement à la guerre. Personne ne peut la convaincre dans la mesure où elle gagne aisément son pain. Aussi, le tableau 8 relate : « [...] la paix menace de ruiner le commerce de Mère Courage. Son fils, audacieux, accomplit un exploit de trop et trouve une fin honteuse ». (B. Bertolt, 2004, p.75).

C'est une didascalie instrumentale qui indique que la rumeur de la paix est alarmante pour Mère Courage. Elle est dans un imbroglio, suivre ou non les conseils de l'aumônier et acheter la marchandise en quantité au risque de ne pouvoir l'écouler si s'installe la paix que Catherine attend comme une délivrance ? Le calcul de Mère Courage est horrible puisqu'elle achète des stocks en espérant que la paix ne soit pas imminente.

En revanche, au tableau 9 « les affaires vont mal, si bien qu'il ne reste plus qu'à mendier » (B. Bertolt, 2004, p. 88). Cette didascalie

instrumentale indique le revers dans le commerce de Mère Courage. Le cuisinier reçoit une lettre d'Utrecht et Mère Courage pourrait aller avec lui tenir une auberge. Mais, elle abdique car ce qui importe, pour elle, est son commerce et ses enfants.

Dans cette perspective, le tableau indique ce qu'Anna Fierling perd en errant sur les routes de l'Allemagne. Non seulement le tableau 11 met en vedette une didascalie instrumentale : « À Halle, Mère Courage perd sa fille continue seule, la guerre est loin d'être terminée », mais encore et surtout cette didascalie donne des informations relatives au décès de Catherine. Anna Fierling fait des affaires à Halle, cependant l'attaque des troupes impériales est imminente. Catherine sort de sa passivité, elle bat le tambour pour alerter la ville endormie. Les soldats la tuent mais le coup de feu a donné l'alerte. La ville est épargnée. Anna Fierling n'apprend rien de la guerre. Elle ne se rend pas compte qu'elle est la servante de l'entreprise qui décime ses enfants. Son commerce et sa carriole constituent toute sa vie, c'est ce qui justifie sa présence dans la guerre dont elle compte tirer profit à satiété. Peu importe les conséquences fâcheuses liées à ce conflit, elle y est résolument engagée.

C'est ce qui justifie ses propos : « [...] Pourvu que j'arrive à tirer la carriole toute seule. Ça devrait aller, il n'y a pas grand-chose dedans. Il faut que je me remette au commerce » (B. Bertolt, 2004, p. 105). Chaque tableau étant, selon la conception du théâtre brechtien, traité comme une unité, qui vient par lui-même, l'action est discontinuée, morcelée, elle obéit à une pluralité de perspectives. Tout cela ménage une tension sur le déroulement qui a lieu à l'intérieur des tableaux.

L'action discontinuée organise la diégèse. Cette tension est inhérente au changement de ton engendré par le passage de l'action à des développements situés à un moment où elle s'arrête. En guise d'illustration, le tableau 3 nous situe autour d'une table où un schnaps est partagé. Au tableau 7, Mère Courage fait son inventaire tandis que l'aumônier et le secrétaire jouent aux dames, l'action est l'inhumation de Tilly. Au tableau 6, il est question de Catherine mutilée. Ces développements sont : au tableau 6, Mère Courage fait le procès de la guerre et des héros, l'aumônier souligne les avantages de la guerre. La tension sur le déroulement relève de la fragmentation de l'action, cela confère à l'œuvre dramatique une chronique dépouillée de fil conducteur, une pièce interminable, c'est-à-dire un tout inachevé voire une pièce cyclique. Ladite tension est allusive à la rupture de l'illusion.

La pièce est une chronique de la guerre de Trente ans écrite en douze tableaux, c'est une grande fresque dans la mesure où elle représente la société du temps. C'est également un drame familial qui suit la trajectoire d'un personnage à travers le temps et l'espace. Le public ne porte pas son regard hors de la trajectoire tracée par la fable. Le personnage éponyme apparaît dans toute son étrangeté manifeste par son attitude vis-à-vis de la guerre et du décès de ses enfants. Anna Fierling n'est pas consciente de ce qui lui arrive, elle est aveuglée par le gain. Elle n'apprend rien de la guerre, cependant le public apprend à travers elle. Il est stupéfait des circonstances dans lesquelles Mère Courage fait sa transaction et n'adhère pas à la fable dans la mesure où le personnage apparaît sous le joug de la duplicité (l'étrangeté qu'il incarne). L'aspect du personnage éponyme suscite l'étonnement consécutif à une réaction critique du public qui est placé devant quelque chose d'étrange. Au lieu de s'identifier, il argumente, raisonne, porte un jugement de valeur. Mère Courage ne dépend pas de la permanence de son être, elle est écartelée entre les valeurs de la société et la quête de la subsistance. Le tableau 2 relate l'instinct maternel de protection de sorte que Mère Courage conseille l'honnêteté à son fils Petitsuisse.

Cet instinct va jusqu'à l'obsession (elle doit obligatoirement multiplier ses transactions afin de pourvoir aux victuailles quotidiennes de ses enfants). Elle se nourrit de la guerre mais refuse que ses bras soient ceux de cette guerre. Cela est perceptible au tableau 1 où Mère Courage, sentant l'imminence de l'enrôlement d'Eilif, feint une discussion avec le Caporal et essaie l'intimidation et le stratagème. Les traits distinctifs voire la duplicité de Mère Courage sont une entrave à l'identification ; ils apparaissent sous le joug de caractère insolite générateur de rupture de l'illusion chez le public.

La découverte de l'état des choses se fait par interruption des déroulements. Dans cette même optique, W. Benjamin (2003, p. 22) soutient que : « le théâtre épique ne reproduit [...] pas des états de choses, il les découvre ; leur découverte se fait par interruptions des déroulements ». La distanciation est manifeste par le biais des interruptions. Celles-ci sont faites par des songs. Pour la plupart, les songs sont à peu près équitablement répartis, un par tableau, en général au début ou à la fin. La pièce est ponctuée de douze poèmes (songs formés de vers, avec des rimes, un refrain, une division en strophes : la chanson de Mère Courage aux tableaux 1, 7, 8, 12), la chanson de la

femme et du soldat, celles de la fraternisation, des heures, de la grande capitulation, de la célébration de la guerre). La célébration de Mère Courage et les berceuses chantées par la fermière et par Mère Courage elle-même entrent dans cette catégorie. À titre d'illustration, le tableau 1 présente :

Eh ! Capitaine, laissez les tambours
Et laissez donc souffler votre piétaille :
Mère Courage a des chaussures pour
Que le pied à l'aise marchent vos ouailles
Avec leur vermine et leurs animaux
C'est de bonnes chaussures qu'il faut
Si vous les envoyez à la bataille.
Le printemps vient. Debout, chrétien !
La neige fond. Dorment les morts.
Et ce qui n'est pas mort encore
Maintenant part à fond de train.
Eh ! Capitaines, vos gens n'iront point
Pour votre compte à la mort sans saucisses.
Laissez d'abord Courage avec son vin
Faire que de corps et d'âme ils guérissent.
Capitaines, vraiment, ce n'est pas sain
Quand le canon frappe l'estomac vide.
Mais s'ils sont rassasiés, vos fantassins,
Je vous bénis. Vers l'enfer qu'on les guide.
Le printemps vient. Debout, chrétien !
La neige fond. Dorment les morts.
Et ce qui n'est pas mort encore
Maintenant part à fond de train (B. Bertolt, 2004, p. 11).

Ce song du tableau 1 est formé de vers, de rimes, de refrains (les deux décalés des autres strophes) et quatre strophes.

Le passage du dialogue à la chanson (aux songs) permet de cerner le texte contigu. Le contenu porte sur le résumé du point de vue d'un personnage, une sorte de confidence, de profession de foi par lesquelles il informe sur la nature et ses rapports avec le monde. Le contenu est hostile à l'action, c'est pourquoi le chant de Mère Courage au tableau 1 est démenti par la perte d'Eilif, le chant de la fin du tableau 8, (la guerre a besoin de troupes fraîches) subséquent à la mort d'Eilif, la berceuse est démentie par tout ce qui s'est passé. Le chant de la fraternisation

exécuté par Yvette enseigne que sur le plan amoureux, le meilleur moyen de ne pas entrer en conflit est d'aimer dans les deux camps (protestant et catholique). Le chant de Salomon met en relief l'inutilité des vertus en temps de conflit, ce chant soustrait de la logique de l'action telle qu'elle se déroule. Le song final (l'espoir d'un miracle) est sémantiquement contraire à l'état de la bassesse de l'usure, où pataugent les personnages, contraste rendu encore plus saisissant par la reprise du refrain du tableau 1 (« le printemps vient »). Les songs constituent une *convention*² semblable à celle du monologue du théâtre classique dont le rôle est la modification de la décision, surtout la "chanson de grande capitulation". Après avoir analysé l'épisation, portons notre intérêt sur l'historicisation.

2. L'historicisation

L'historicisation est un processus complet qui consiste à montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique. C'est aussi montrer les événements et les hommes sous leur aspect historique. L'historicisation « consiste à établir des correspondances instructives entre la situation actuelle et une situation passée [...] [Brecht] puise ses sources de l'histoire, l'histoire conserve son actualité au-delà des circonstances immédiates ». (F. Maier-Schaeffer, 2012, p. 140-145).

La réalité du spectateur doit être vue sous un éclairage historique critiquable. Cela consiste à faire un rapprochement entre la représentation théâtrale et la réalité de référence du spectateur.

L'historicisation se fonde sur l'histoire et l'historicité. Elle désigne l'ensemble des épisodes rapportés, immédiatement de leur forme de représentation. Dans cette perspective, elle fait chorus avec la fable. Le thème fable correspond au grec *mythos* qui indique la suite des faits constituant l'élément narratif d'une œuvre. La fable est pour l'auteur dramatique la structuration des actions dans un espace-temps abstrait, des faits et des gestes des hommes. À la différence de la dramaturgie classique fondée sur le respect de l'ordre chronologique et la logique

² Convention désigne un ensemble de présupposés idéologiques et esthétiques explicites ou implicites qui permettent au spectateur de recevoir le jeu de l'acteur et la représentation. Elle est semblable à la convention du monologue du théâtre classique.

des événements relative à l'exposition, la montée de la tension, la crise, le nœud, la catastrophe et le dénouement, la fable brechtienne est au cœur du spectacle du théâtre épique. Les parties de la fable sont opposées soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce. La fable de l'œuvre s'articule autour du drame familial, celui d'Anna Fierling, nommée Mère Courage. Ainsi, avons-nous tour à tour (tableau 1) dans une région froide et pauvre de la Suède protestante en 1624 deux recruteurs qui cherchent en vain des hommes à enrôler contre les ennemis catholiques.

Mère Courage en compagnie de ses enfants arrive dans sa carriole. Elle se laisse enrôler par le recruteur. Au tableau 2, il est indiqué que de 1625 à 1626, Mère Courage rencontre en Pologne Eilif. Ce dernier jouit dorénavant des largesses du capitaine. Le commerce d'Anna Fierling prospère. En sus, en 1629 (tableau 3), Mère Courage fait une transaction opaque. Cependant, elle conseille l'honnêteté à Petitsuisse.

Après l'irruption des catholiques, Catherine descend pour éviter d'aguicher les soldats. En outre, Petitsuisse perd la vie en voulant sauver la caisse du régiment dont il est responsable. Mère Courage feint de ne pas reconnaître la dépouille de son fils sous peine de passer pour un complice et d'être exécutée. Par ailleurs, le tableau 4 présente Mère Courage portant plainte pour les dommages causés par des soldats. En plus, le tableau 5 indique l'année 1631 avec une scène de guerre, de pillage, d'incendie, de massacres. Il s'ensuit la furie du héros éponyme qui refuse de donner une chemise pour panser les plaies des blessés. De surcroît, le tableau 6 mentionne la ville d'Ingolstadt en Bavière en 1632.

Courage, l'aumônier et quelques clients commentent les funérailles du Maréchal d'Empire Tilly. Elle profite de l'occasion pour faire le procès de la guerre et des héros. Ainsi, fait-elle le plaidoyer des indigents, les sempiternelles victimes des conflits des grands. Certes, Mère Courage est au faîte de sa carrière commerciale (Tableau 7), mais en 1632, au camp militaire, la rumeur de paix menace son commerce (Tableau 8). Son fils Eilif coupable de pillage est exécuté. En outre, le Tableau 9 indique 1634, dans les Monts Fichtel où une aube de destruction pointe à l'horizon. Le cuisinier exhorte Mère Courage à renoncer à son départ pour la Hollande. Cependant, Catherine est émue par l'idée du danger qu'elle court. Consciente de cette situation, elle monte sur le toit d'un hangar pour battre un tambour et prévenir les résidents. Les soldats l'exécutent ainsi que le jeune paysan que son

exemple a galvanisé. Par ailleurs, Courage chante une berceuse devant le corps sans vie de sa fille et donne de l'argent aux paysans pour l'inhumer.

L'histoire est prise dans la perspective de la suite de faits. Cette suite de faits peut être en rapport avec la représentation historique d'événements, c'est-à-dire l'historicité. Elle consiste à présenter un tableau historiquement exact d'un événement, celui de la guerre de Trente ans, le relate dans toute sa spécificité et montre l'écart qui sépare radicalement deux situations historiques, la sienne et celle de l'époque évoquée. C'est un grand conflit religieux, politique qui ravagea l'Europe et surtout le Saint Empire de 1618 à 1648. La pièce se déroule dans un temps historique précis, la datation des didascalies s'alterne soit en didascalies actives soit en didascalies instrumentales. Le Tableau 1 annonce : « printemps 1624 (...) on enlève un fils », le Tableau 5 : « (...) 1631. La victoire de Tilly », le Tableau 6 : « on est en l'an de grâce 1632 », le Tableau 10 : « Durant toute l'année 1635 », le Tableau 11 : « janvier 1636 ». Non seulement les lieux tels que « Pologne », (Tableaux 2 et 5), « Suède » (Tableau 2), « l'Italie » (Tableau 5), « l'Allemagne » (Tableau 10), « la ville de Halle » (Tableau 11), mais encore et surtout les noms de certains personnages tel que « Gustave Adolphe Tilly » sont des référents.

Tous ces éléments, notamment la datation des didascalies actives ou instrumentales, les lieux où se déroulent l'action dramatique, les noms de certains personnages sont des référents historiques. C'est pourquoi, il apparaît à l'évidence que la pièce est une représentation historique exacte d'un événement. La représentation historique s'appuie sur la datation mise en évidence dans la pièce se déroulant dans un temps précis qui rappelle la guerre de Trente Ans. Chez Brecht, les dates sont toujours indiquées dans la narration qui précède chaque tableau. La datation rend historique ce qui pourrait être éphémère en représentant un événement ou une situation dans un contexte historique et sociopolitique précis. L'écart qui sépare la situation historique et la situation du lecteur consiste en un rapprochement instructif au cours duquel la réalité du lecteur doit être vue dans une perspective historique critiquable. L'historicisation est réductible à l'histoire entendue comme fable et à l'historicité.

3. La transposition à la troisième personne et au passé

Elle désigne la narration, le récit à la troisième personne. C'est aussi l'énoncé ou l'exposé à la troisième personne « il » ou « elle ». Dans *Mère Courage et ses enfants*, Brecht s'efface devant le « il » des personnages. Il prend ses distances face aux actions de ces personnages qu'il présente comme des voix extérieures. Les personnages sont vus, la scène affiche le caractère ostentatoire et démonstratif. Les pronoms de la troisième personne caractérisent le récit. Ce sont eux qui marquent la différence entre le discours où l'énonciation est présentée sous la forme de pronoms qui renvoient aux participations de l'acte de communication. Pour Y. Reuter (2009, p.64), « dans le récit [...] l'énonciation est marquée. On a l'impression d'être en présence d'un compte rendu objectif. Les pronoms renvoient aux personnages mentionnés dans le message, ceux dont on parle (il (s)/ elle (s)) ». La troisième personne donne à l'histoire un caractère objectif et impersonnel. C'est cette allure impersonnelle et neutre qu'épouse la pièce. L'histoire de *Mère Courage* semble se raconter d'elle-même. Le titre du récit qui fait suite à la didascalie active du Tableau 10 indique : « sur une route Mère Courage et Catherine tirent la carriole. Elle passe devant une ferme, d'où on entend une voix chanter » (B. Bertolt, 2004, p. 96).

Par ailleurs, le Tableau 12 mentionne une didascalie intermédiaire, c'est une instruction instrumentale évoquant la gestuelle de Courage : « Elle compte l'argent dans la main du paysan. Le paysan et son fils lui serrent la main et emportent Catherine » (B. Bertolt, 2004, p.105). Ces passages sont des illustrations de la neutralité du texte. Ils présentent tour à tour le parcours du Courage et son activité commerciale. Le narrateur est en arrière-plan. Il décrit les faits et gestes du personnage sans parti pris. Il dit au lecteur ce que fait le personnage.

De façon générale, la troisième personne précède les *songs* des Tableaux : 1 « elle », « il », (2) « elle » (3), « elle » (4), « elle » (7), « elle » (8), « elle » (12). La position de la troisième personne n'est pas fortuite. En fait, Brecht s'efface pour ne présenter que le personnage.

La troisième personne a pour fonction constante de représenter. Ainsi, le personnage est-il représenté au moment où il s'adresse au public par le biais des *songs*. Cependant, la troisième personne émaille le récit, elle ne désigne rien, ni personne, elle est une absence de

personne. De façon implicite, Brecht montre les hommes en train de se faire eux-mêmes au théâtre. La présence de la troisième personne au début des songs est aussi une sorte de distanciation. L'usage de la troisième personne dans la pièce marque une distance entre l'auteur et le narrateur. La transposition au passé est une autre forme de transposition.

Elle est le récit de fiction dit « historique ». C'est le temps de la narration, un récit explicitement situé par une date, dans un passé historique. Par cette indication, le narrateur se pose plus ou moins en historien. Le récit daté fait chorus avec l'énonciation historique caractérisée par le récit, l'événement et le passé. Tout d'abord, le récit est en rapport avec le drame d'Anna Fierling se déployant du Tableau 1 au Tableau 12. Le drame de Mère Courage s'organise autour de micro-récits autonomes. Ensuite, l'événement est la guerre de Trente Ans, guerre religieuse opposant les Catholiques aux Protestants. Enfin, le passé est la période au cours de laquelle l'événement a eu lieu. Dans la pièce, les dates et les indicateurs de temps foisonnent. À titre illustratif, l'on peut relever : « Printemps 1624 » (Tableau 2), « on est en l'an de grâce » (Tableau 6), « À l'automne 1634 » (Tableau 9), « Trois ans plus tard » (Tableau 3), « Deux années se sont écoulées » (Tableau 5), « Voilà seize ans que dure la guerre » (Tableau 9). La datation et les indicateurs de temps situent la période de l'histoire exprimée par les indications scéniques et les commentaires.

4. La distanciation

Elle réside dans l'écriture et la construction de la pièce. Brecht ne montre pas une action à l'enchaînement inéluctable, un conflit au sens classique du terme. Bien au contraire, il présente un récit dans un montage de tableaux détachables dont le contenu est annoncé par une narration qui désamorce la simple curiosité. Les tableaux sont autonomes, traités à part, considérés chacun comme une entité qui a son rythme et son sens. Ils sont successifs à l'intérieur du récit, mettent chaque fois en vedette un geste fondamental et sont interrompus par des chants « songs ». Le drame d'Anna Fierling présente des arguments, les sentiments se traduisent par des jugements de sorte que les personnages compromis dans une société n'ont pas un caractère immuable. Le souci de Brecht est de bouleverser, scandaliser le spectateur ou le lecteur-

spectateur. Il s'agit de l'empêcher de s'identifier au personnage. Brecht éveille ainsi l'activité réflexive de celui-ci, le garde sur le qui-vive, lui fait adopter une attitude d'étonnement en face du déroulement de l'action et des choix des personnages. Cela fait de lui un observateur critique, lui laisse le soin de comprendre, d'apprécier à sa juste valeur, de construire le sens de la pièce. Il cerne le mécanisme de l'illusion et tire ses conclusions personnelles sur le destin de Mère Courage. Le public porte un regard critique sur les actes, les changements que la société fait subir à Anna Fierling. Au demeurant, à la fin de la pièce le spectateur devient un acteur. C'est à juste titre que J.J. Roubine (1990, p.138), parlant de l'effet de distanciation, explique qu'« il s'agit de mettre l'objet de la représentation à distance du spectateur pour qu'il éprouve le sentiment de son étrangeté. Pour qu'il le considère, non plus comme allant de soi, comme "naturel", mais comme problématique. Pour qu'il excite sa réflexion critique ». Ainsi, l'activité intellectuelle du spectateur, devenu finalement acteur, reste en éveil et l'oblige à des décisions.

Conclusion

Mère Courage et ses enfants est l'une des pièces phares de Bertolt Brecht qui explicite éloquentement sa technique singulière d'écriture, en l'occurrence le brechtisme. Se servant de l'épisation, de l'historicisation, de la transposition à la troisième personne et au passé, le dramaturge réussit à créer l'effet de distanciation chez les spectateurs. Libres désormais de juger par leur esprit critique les attitudes des personnages, car débarrassés de la théorie d'identification aristotélicienne, ils parviennent à être très actifs et participatifs. Ce sont eux qui, devenus des « co-créateurs », se donnent la possibilité d'initier les différents changements à l'effet d'accorder une nouvelle orientation au spectacle. Ils peuvent imaginer, façonner voire jouer la pièce selon leur entendement et leur inspiration. Il est donc évident qu'avec la théorie brechtienne, il s'agit de faire radicalement changer de rôles au public. En outre, il est question d'amener l'acteur à s'éloigner de l'illusionnisme en interprétant uniquement le rôle qui lui a été assigné en tant que simple comédien. Avec la distanciation, le déroulement du spectacle n'est plus linéaire mais discontinu. L'on a droit à des songs et autres commentaires narrés dans l'intention de permettre au spectateur

de créer une distance entre la pièce et l'acteur. Brecht veut instruire à travers son art en déclenchant la réflexion. Il s'oppose ainsi à la *catharsis*, c'est-à-dire la purgation des passions à travers les sentiments de la pitié et de la crainte. Le théâtre épique brechtien relève de la dramaturgie analytique qui conduit au questionnement susceptible de révéler le fossé entre un spectacle et la vie réelle. La dramaturgie brechtienne, eu égard à toutes ses manifestations et techniques développées, garde tout son intérêt pour le genre théâtral en particulier et la littérature en général.

Références bibliographiques

- BERTOLT Brecht, 2004, *Mère Courage et ses enfants*, Paris, L'Arche.
MAIER- SCHAEFFER Francine, 2012, *La révolution mise en scène*, Rennes, PUR.
BRUN Catherine, 2007, « Armand Gatti et l'utopie d'un théâtre avec le peuple », *Études théâtrales*, N°40, Paris, L'Harmattan.
REUTER Yves, 2009, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin.
ROUBINE Jean-Jacques, 1990, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.
VANOOSTHUYSE Michel, 1940, *Le roman historique, Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF.
WALTER Benjamin, 2003, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique.