



Brecht, “critique vivant”

Sylvain Diaz

► To cite this version:

Sylvain Diaz. Brecht, “critique vivant”. Le Texte critique : expérimenter le théâtre et le cinéma aux XXe et XXIe siècles, actes du colloque de Tours (24-26 novembre 2010), Nov 2010, Tours, France. pp.275-287. <hal-03240120>

HAL Id: hal-03240120

<https://hal.science/hal-03240120v1>

Submitted on 27 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Brecht, « critique vivant » Sylvain Diaz, Université Lumière – Lyon 2

On l'oublie trop souvent mais, comme tout homme de théâtre, Brecht est d'abord un spectateur. Il est même un spectateur assidu depuis qu'il a assisté en 1913 avec ses camarades de classe à une représentation particulièrement marquante de *La Mort de Wallenstein* de Schiller donnée à Augsbourg, sa ville natale. Aussi fréquente-t-il, au sortir de l'adolescence, les deux établissements culturels que compte cette ville de 150 000 habitants : le Métropole (*Metropoltheater am Schießgraben*) et le Théâtre municipal (*Stadttheater*). Le premier accueille essentiellement des spectacles de cabaret ou des pièces populaires, répondant ainsi à la forte demande d'un public avide de distractions faciles dans l'immédiat après-guerre. Aux mains d'un entrepreneur privé soucieux avant tout de faire des bénéfices, le second propose une programmation plus hétérogène, mêlant notamment représentations d'auteurs classiques – Goethe et Schiller, bien sûr – et contemporains – Georg Kaiser par exemple –, sans pour autant renoncer à un répertoire à succès mais de moindre qualité et aux propos idéologiques douteux – c'est notamment le cas de *Vieil Heidelberg* de Wilhelm Meyer-Förster, une « saloperie de pièce »¹ selon l'expression de Brecht. Mais Brecht n'est pas un spectateur comme les autres puisqu'il est, pour reprendre la formule de Jean-Loup Rivière relative au critique Bernard Dort, un « Spectateur-qui-écrit »². De mars 1918 à janvier 1921, Brecht va en effet publier dans deux journaux d'Augsbourg une trentaine de comptes-rendus sur des spectacles présentés dans sa ville natale, textes aujourd'hui rassemblés en ouverture des *Écrits sur le théâtre* sous le titre *Critiques dramatiques d'Augsbourg*.

Évoquant le souvenir de Frank Wedekind qu'il a un peu fréquenté et qui vient de décéder, la première critique brechtienne, à la tonalité plutôt intime, est publiée dans les *Augsburger Neueste Nachrichten* (les *Dernières Nouvelles d'Augsbourg*) dont le rédacteur en chef avait ouvert dès 1914 les colonnes du supplément littéraire aux élucubrations patriotiques du lycéen³. Les vingt-six critiques suivantes sont toutes publiées dans *Der Volkswille* (*La Volonté populaire*), organe de presse du Parti communiste allemand. Pour autant, la « collaboration [de l'auteur] à *Der Volkswille* ne saurait être considérée comme la marque d'un engagement politique ou comme la volonté de rendre le théâtre bourgeois accessible aux ouvriers, met en garde Marielle Silhouette. Brecht est, à cette époque, avant tout en quête d'expériences et de reconnaissance dans le domaine artistique »⁴.

C'est que Brecht écrit ses critiques en même temps que ses premières pièces : s'il s'est déjà essayé à la rédaction de textes dramatiques durant son adolescence avec *La Bible* en 1913 et *Oratorio* en 1916, ses premières grandes pièces – *Baal*, *Tambours dans la nuit*, *Dans la jungle des villes*, *Homme pour homme* – prennent toutes naissance entre 1918 et 1922. Il convient par ailleurs de signaler la rédaction, en 1919, de cinq pièces en un acte, dont la fameuse *Noce chez les petits-bourgeois* qui témoigne à elle seule de la vigueur créatrice de ces années d'Augsbourg⁵. Critique et artistique s'articulent ainsi dans l'œuvre du jeune Brecht de manière peut-être inédite.

Pour autant, nous ne saurions nous résoudre à ne considérer les critiques dramatiques d'Augsbourg qu'en regard de ces pièces, voire, comme c'est trop souvent le cas, en regard de

¹ Brecht Bertolt, « *Vieil Heidelberg* » (*Der Volkswille*, 15 octobre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, éd. par J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 21.

² Rivière Jean-Loup, « Le Sujet du cygne », dans *Les Pouvoirs du théâtre – Essais pour Bernard Dort*, éd. par J.-P. Sarrazac, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, p. 165.

³ Silhouette Marielle, « Notice aux *Critiques dramatiques d'Augsbourg* (1918-1921) », dans Brecht B., *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 1099.

⁴ *Ibid.*, p. 1100.

⁵ *Ibid.*, p. 1099.

l'œuvre future. Il s'agira à l'inverse dans cet article d'étudier ces vingt-sept textes pour eux-mêmes, de penser le théâtre mais également la pratique de la critique dont ils témoignent, sans pour autant renoncer à inscrire notre réflexion dans une perspective plus globale et, pour tout dire, plus ouverte qui serait celle, récurrente sous la plume de Brecht, on le verra, de l'interrogation de la place et du rôle du critique dans l'institution théâtrale.

La critique brechtienne, une critique audacieuse

Avant d'aller plus loin, il nous faut néanmoins présenter de manière approfondie la forme même de ces critiques dans une perspective résolument stylistique. La critique brechtienne adopte le plus souvent une forme générique, s'ouvrant, dans un premier temps, sur une présentation de la pièce dont l'intrigue est résumée et se poursuivant, dans un second temps, par un commentaire de la représentation dont tous les aspects sont envisagés (jeu de l'acteur, scénographie, mise en scène, etc.). Cette binarité – qui est en vérité peut-être propre à tout texte critique – n'interdit pas pour autant une diversité, une variété des textes critiques de Brecht : aux côtés des simples comptes-rendus de spectacles, on distinguera ainsi des articles de fond particulièrement polémiques sur la politique culturelle de la ville d'Augsbourg ou encore des brèves annonçant des représentations à venir. On signalera encore un texte en forme d'hommage et un commentaire de publications d'œuvres dramatiques. L'unité de cet ensemble hétérogène tient sans doute à la langue adoptée par Brecht, une langue directe, décapante, mettant les faits à nu : « elle s'écroule soudain, raide morte », explique-t-il sans détour à propos d'un personnage d'*Au-delà des forces* du scandinave Bjørnson ; il « lutine la servante dans la chambre à fleurs », affirme-t-il sans embarras à propos d'un personnage des *Revenants* d'Ibsen, un autre scandinave⁶. Si elle peut paraître débraillée – Brecht n'hésite pas, on l'a entendu tout à l'heure, à recourir à la vulgarité –, cette langue est en vérité le plus souvent soignée : en témoigne l'incomparable habileté avec laquelle l'auteur manie l'ironie, consentant par exemple, lorsqu'on lui reproche sa vulgarité, à écrire « à la place de “saloperie” [...] “petite saleté” »⁷.

Il convient toutefois de relever une évidente évolution stylistique dans les critiques dramatiques d'Augsbourg. De la saison 1918-1919 à la saison 1919-1920, on assiste en effet à une mutation de l'écriture, peut-être due à une accélération du rythme de publication : le plus souvent nominales, les phrases sont désormais plus courtes, la critique se présentant dès lors comme l'assemblage de notes éparses plus listées qu'ordonnées. Cette évolution stylistique est également marquée par une implication accrue de l'auteur dans ses textes. Celui-ci n'hésite plus à recourir à la première personne, apparaissant même doté d'une épaisseur biographique dans certaines critiques⁸. Pour autant, la critique brechtienne n'est pas une critique d'humeur. Si l'enthousiasme ou les regrets pointent parfois⁹, le plus souvent dominant bienveillance ou malveillance qui trouve le plus souvent à s'exprimer dans des formules particulièrement soignées et qui font mouche. Volontiers persifleur, l'auteur déclare ainsi à propos d'une actrice qu'« elle ne sait pas introduire des temps morts dans son jeu sans faire penser à une personne qui aurait des crampes d'estomac » ; d'un acteur, il assure qu'« il

⁶ Brecht B., « Jeunesse de Halbe et *Au-delà des forces* de Bjørnson » (*Der Volkswille*, 13 octobre 1919), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 6 ; Brecht B., « *Les Revenants* d'Ibsen », (*Der Volkswille*, 21 octobre 1919), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 7.

⁷ Brecht B., « Réponse à la lettre ouverte du personnel du théâtre municipal » (*Der Volkswille*, 27 novembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 32.

⁸ Brecht B., « *Pygmalion* de Bernard Shaw » (*Der Volkswille*, 30 octobre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 26.

⁹ Brecht B., « *Les Brigands* de Schiller au Théâtre Municipal » (*Der Volkswille*, 23 octobre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 23.

a fourni le meilleur avec les pieds »¹⁰. Brecht ne craint pas le scandale : il le cherche au contraire, notamment parce qu'il est un moyen idéal de se faire remarquer dans le petit milieu artistique augsbourgeois – et certaines de ses critiques lui vaudront de fait de sérieux ennuis judiciaires¹¹.

Pour autant, ces textes se déterminent moins par leur goût du scandale que par leur pratique de l'audace. Une audace stylistique d'abord : pour moquer la pièce de Schmidtbonn *Le Comte de Gleichen*, Brecht n'hésite pas à écrire sa critique en vers dits « boiteux » qui, avec leurs quatre accents et leurs rimes parallèles, suscitent immanquablement le rire dévastateur du lecteur. Une audace thématique ensuite, Brecht faisant par exemple référence dans sa critique du *Don Carlos* au roman d'Upton Sinclair, *La Jungle*, qui lui inspire une lecture inédite de la pièce de Schiller¹². Au-delà de cette remarque anecdotique, l'audace thématique de ces critiques se donne surtout à lire dans la volonté du jeune Brecht de prendre le théâtre à bras-le-corps.

Le théâtre à bras-le-corps

La critique brechtienne se distingue en effet par sa volonté d'embrasser, non sans voracité, tout le champ du théâtre, de ne rien laisser dans l'ombre de ce qui constitue la représentation scénique – on n'ose pour autant parler de mise en scène, celle-ci semblant se limiter, dans ces textes, à la direction d'acteurs dont le jeu est quant à lui abondamment commenté. Sur ce dernier point, la réflexion de l'auteur porte d'abord sur la composition même de la troupe du théâtre municipal d'Augsbourg qui ne compte parmi ses membres que de « très jeunes gens » qui « regorgent parfois de talent, mais, note Brecht, en faisant tout reposer sur eux, on les corrompt purement et simplement »¹³. En raison de cette « politique d'exploitation abusive », le jeu des acteurs est inégal. Il peut être convaincant, ainsi qu'en témoigne ce commentaire du travail d'Hoffmann : « Cela m'a réjoui de voir à quel point cet artiste a le sens des planches, il jouait corps et âme, se fichait pas mal du contenu et faisait du théâtre, un théâtre dynamique, non littéraire »¹⁴. Il peut être à l'inverse terriblement décevant. C'est ainsi que Brecht regrette, voire condamne le « jeu ennuyeux et maniéré », l'interprétation « irrégulière », « faible », « sans couleur » de certains acteurs de la troupe du théâtre municipal, leur reprochant de verser dans un « théâtre inintéressant, voire insipide »¹⁵. Au fil de ses textes, l'auteur fustige notamment l'un d'entre eux, Geffers. Son interprétation dans *Gaz* est considérée, de manière lapidaire, d'une « médiocrité difficile à supporter »¹⁶. Dans *Don Carlos*, l'acteur se serait ni plus ni moins que « couvert de ridicule »¹⁷. Ridicule également son interprétation d'Holopherne dans la *Judith* d'Hebbel « au point de mettre atrocement les spectateurs à la torture »¹⁸. Geffers se voit dès lors décrit, non sans férocité, comme un « pot peinturluré à

¹⁰ Brecht B., « Jeunesse de Halbe et Au-delà des forces de Bjørnson », *op. cit.*, p. 6 ; Brecht B., « Pygmalion de Bernard Shaw », *op. cit.*, p. 26.

¹¹ Cf. John Fuegi, *Brecht et Cie – Sexe, politique et l'invention du théâtre moderne* (1994), traduit par E. Diacon et P.-E. Dauzat, Paris, Fayard, 1995, p. 110-111.

¹² Brecht B., « Don Carlos » (*Der Volkswille*, 15 avril 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 11-13.

¹³ Brecht B., « Faisons les comptes ! » (*Der Volkswille*, 14 mai 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Brecht B., « Réquisition au théâtre municipal » (*Der Volkswille*, 17 novembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ Brecht B., « Jeunesse de Halbe et Au-delà des forces de Bjørnson », *op. cit.*, p. 6 ; Brecht B., « Torquato Tasso » (*Der Volkswille*, 13 octobre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Brecht B., « Gaz de Georg Kaiser au théâtre municipal » (*Der Volkswille*, 26 mars 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ Brecht B., « Don Carlos », *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Brecht B., « Judith, de Hebbel, au Théâtre Municipal » (*Der Volkswille*, 12 janvier 1921), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 37.

vous donner la chair de poule, qui, grognant, hennissant et bêlant, se fait de l'érotisme la même idée qu'un lycéen neurasthénique en proie aux troubles de la puberté »¹⁹.

La comparaison récurrente et particulièrement outrageuse de Geffers avec un élément scénographique n'est pas pour étonner, l'auteur n'ayant cessé au fil de ses critiques de blâmer les décors. Brecht ne se contente pas de déplorer leur réutilisation d'un spectacle à l'autre, en dépit de toute considération dramaturgique ; il s'attache surtout à dénoncer leur médiocrité, médiocrité dont témoignent les « mauvais décors » de *Torquato Tasso* qui se joue « au milieu des jardins de carton-pâte d'Aranjuez devant une fontaine sans eau »²⁰. Cette condamnation du « magasin si décrié des accessoires » se trouve réitérée à l'occasion d'une représentation de *Crime et crime* de Strindberg, Brecht procédant à une énumération des éléments scénographiques du spectacle pour dénoncer cette incurie :

un lustre de trop, une pierre tombale, quelques acres de forêt de carton-pâte datant du jurassique, une armoire d'argenterie, quatre parapluies marron et un nombre inappréciable de tambours. Il est, conclut l'auteur, naturellement très difficile de jouer Strindberg, sur une telle scène, au milieu de tout ce fatras.²¹

Brecht se refuse néanmoins à limiter ses critiques à la représentation elle-même et interroge fréquemment la politique culturelle menée à Augsbourg et, particulièrement, la direction artistique du théâtre municipal. Il met notamment en exergue la programmation « torchée au jour le jour, sans aucun système, sans la moindre intention de donner une sorte d'image des mouvements intellectuels qui animent le théâtre allemand ». Et de condamner la « paresse », la « stupidité » et l'« inculture » du théâtre d'Augsbourg et de son directeur, au point qu'on s'étonne qu'un tel texte ait pu être publié²². Ce que reproche Brecht à cette programmation, c'est qu'elle intervient « en dehors de toute politique globale et sans affirmer la moindre tendance intellectuelle », si bien que « le public n'a aucune notion de l'ensemble de [l']œuvre » représentée, en l'occurrence celle d'Hauptmann : « cette pièce est sans résonance » pour le spectateur²³, regrette-t-il. Le constat est sans appel : « Le manque de discernement et d'intérêt, la paresse des dramaturges [...] coupent de plus en plus le public du théâtre »²⁴.

À l'inverse, Brecht appelle dans ses critiques à retisser le lien entre le théâtre et le spectateur auquel il s'adresse de manière récurrente. Ainsi regrette-t-il l'absence du public lors de représentations tant des classiques que des contemporains : « Comme il faut que la déchéance d'une grande ville soit sans espoir pour que le seul théâtre, qui joue seulement en hiver, soit toujours à moitié vide ! »²⁵, s'exclame-t-il, un rien emphatique. Cette absence du public s'explique pour l'auteur par un manque d'éducation mais également de moyens²⁶. Parce que l'appel lancé à la direction du théâtre pour un accroissement de ses finances ne saurait aboutir, il revient finalement aux spectateurs eux-mêmes d'intervenir, selon Brecht : « je suis d'avis que les Augsbourgeois devraient à l'occasion se défaire de leur chère habitude d'avoir un

¹⁹ *Id.*

²⁰ Brecht B., « *Torquato Tasso* », *op. cit.*, p. 21.

²¹ Brecht B., « *Crime et crime* de Strindberg » (*Der Volkswille*, 23 novembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 29-30.

²² Brecht B., « *Rose Bernd* de Gerhart Hauptmann – En guise d'introduction à la représentation organisée par l'Union des syndicats, le lundi 25 octobre » (*Der Volkswille*, 23 octobre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 24.

²³ *Id.*

²⁴ Brecht B., « *Pygmalion* de Bernard Shaw », *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Brecht B., « *Intrigue et amour* » (*Der Volkswille*, 29 septembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Brecht B., « *Faisons les comptes !* », *op. cit.*, p. 15.

mauvais théâtre »²⁷, clame-t-il. C'est ainsi tenter de réinscrire le spectateur dans l'institution théâtrale en le responsabilisant. Or, cette réinscription s'articule de manière inattendue à celle du critique appelé, lui aussi, à s'investir dans un théâtre dont il semblait pourtant exclu.

Une critique *du* théâtre

Prenant un tour auto-réflexif, plusieurs textes de Brecht interrogent en effet la figure même du critique. Une partie de ses remarques sont alors motivées par une « recommandation du conseil d'entreprise » – il faut entendre : la direction du théâtre municipal – l'invitant, suite à ses critiques défavorables, à souligner dans ses comptes-rendus à venir les « aspects positifs [du] travail »²⁸. L'auteur s'amuse volontiers de cette remarque, commentant aimablement les costumes avant de condamner le « “cabotinage” » des acteurs²⁹. S'il fait peu de cas de la recommandation de la direction du théâtre, ne prenant pas même la peine d'y répondre, Brecht ne l'ignore pas pour autant en tant qu'elle interroge la place et le rôle – sans cesse contestés – du critique dans l'institution théâtrale. Une réflexion autour de cette figure duelle, intérieure et extérieure au théâtre ainsi que la décrit Georges Banu³⁰, trouve à se développer dans des articles de fond qui ne lui sont pourtant pas consacrés. Dans un texte intitulé « Faisons les comptes ! » où il accable le Conseil Municipal d'Augsbourg suite au gel des finances du théâtre, Brecht remarque que le critique qui « prend son travail au sérieux au moins aussi longtemps qu'il écrit » est travaillé par une tension, si ce n'est une contradiction : « il ne saurait dévoiler un secret. Il ne peut pointer un index vengeur et dénoncer la manière dont le théâtre est traité »³¹. Or, en regard de l'état proprement scandaleux du théâtre d'Augsbourg, l'auteur estime que cette contradiction doit être dépassée. La critique ne peut rendre compte des représentations et ignorer les conditions mêmes de leur réalisation ; la critique ne saurait être seulement artistique mais doit également être politique³².

Cette politisation du propos du critique marque son investissement accru dans l'institution théâtrale. Celui-ci se trouve confirmé dans la réponse publique que Brecht adresse à la lettre ouverte qu'avait envoyée le personnel du théâtre municipal à plusieurs organes de presse mais qui visait plus précisément l'apprenti journaliste du *Volkswille*. Lui sont reprochés ses comptes-rendus qui prétendent « démontrer que les spectacles du théâtre municipal dépassent les bornes du tolérable et compromettent les affaires du théâtre »³³. La remarque du personnel du théâtre qui « exige que les critiques se bornent à constater l'“enthousiasme délirant” »³⁴ provoqué chez le public par certaines représentations devient ainsi le support d'une redéfinition dans le texte brechtien de la place et du rôle du critique dans l'institution théâtrale. Il est notamment réaffirmé que le critique n'a pas à « rendre compte » mais à « juger »³⁵, cette remarque rappelant l'étymologie même du mot critique qui, du moins en français, est issu du verbe grec *krinein*, « juger » au sens de soumettre des faits au jugement de l'esprit. Le critique n'est donc pas celui qui tranche, distinguant sèchement le bon du mauvais, mais celui qui met à l'épreuve la représentation dans toute sa multiplicité afin de révéler sa cohérence ou son incohérence. Si bien que Brecht peut affirmer, dans un paragraphe conclusif qui n'a sans doute pas manqué de faire réagir le personnel du théâtre

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ Brecht B., « Réquisition au théâtre municipal », *op. cit.*, p. 29.

²⁹ *Id.*

³⁰ Banu Georges, « La Critique : utopie et autobiographie » (1983), dans *Un Siècle de critique dramatique*, éd. par C. Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le Théâtre en question », 2003, p. 145-151.

³¹ Brecht B., « Faisons les comptes ! », *op. cit.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ Brecht B., « Réponse à la lettre ouverte du personnel du théâtre municipal », *op. cit.*, p. 30-31.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

municipal d'Augsbourg, que ses critiques « sont ce qu'on a pu dire de plus mesuré » – « et de plus gentil », est-il ajouté plus loin – « sur les spectacles en question »³⁶.

Ce qui est donc en jeu dans ces textes, c'est une réinscription du critique – comme du spectateur auparavant – dans l'institution théâtrale : celui qu'on voudrait placer dehors est aussi dedans. Figure liminaire, il se tient sur le seuil et ne saurait de ce fait se taire sur l'état du théâtre. Sa parole sur le théâtre – qui est en vérité une parole *du* théâtre en tant qu'elle s'énonce « à partir de lui, dans sa proximité »³⁷ ainsi que l'exigeait Bernard Dort – engage donc sa responsabilité : il ne doit pas seulement dénoncer mais également œuvrer à la rénovation du théâtre, ce que met en évidence la situation du jeune Brecht tendue entre critique et artistique.

Le théâtre au présent

On l'a dit : lorsqu'il écrit ses critiques, Brecht est un jeune auteur en quête de reconnaissance. Aussi ces textes sont-ils avant tout l'occasion pour lui d'« exposer ses goûts, ses préférences littéraires et [de] s'inscrire dans une filiation »³⁸, explique Marielle Silhouette. Ils lui permettent également de formuler ses premiers choix esthétiques avec lesquels il rompra parfois ultérieurement.

C'est ainsi que de manière récurrente trouve à s'exprimer au fil des critiques à propos tant du jeu des acteurs que de la scénographie une valorisation du naturel contre l'artifice. Dès ses premiers textes, Brecht regrette ainsi le ton « beaucoup trop pathétique et déclamatoire » de certains acteurs articulé à une gestualité particulièrement outrée, constituée de « roulements d'yeux », de « moulinets de bras » et de « voix hystériques »³⁹. Et de regretter le « ton du dernier pathétique » de Mme Eberle qui « déclamait même quand il s'agissait de phrases aussi simples que : “Passe-moi l'eau de Cologne” ou “Fais donc sauter le bouchon”. Personne ne peut supporter cela très longtemps »⁴⁰. En regard, Brecht vante le « beau naturel » de Schäfer – « le meilleur élément » de l'ensemble selon lui – dont l'aumônier dans *Au-delà des forces* de Bjørnson est jugé « formidable » parce que « la soutane ne lui faisait pas oublier l'homme »⁴¹. Le jeu des acteurs du théâtre municipal exprime ainsi, selon l'auteur, une « vieille contradiction » : « on a voulu combiner deux qualités sans être en état d'en réaliser aucune. On voulait parler humainement [...] sans pour autant renoncer au chant céleste »⁴².

Ce jeu « inégal », oscillant entre le « superficiel » et le « naturel »⁴³, est soutenu, dans ce même spectacle, d'une mise en scène accentuant les « effets décoratifs »⁴⁴. Le commentaire de la représentation d'*Au-delà des forces* de Bjørnson se concentre ainsi sur « la longue scène de l'éboulement » jugée « tellement bruyante qu'elle parvient à tirer le spectateur du sommeil » : « le trait était forcé, conclut Brecht, car [le metteur en scène], sans cela, a l'impression que le spectateur ne va rien voir. On a donc eu droit à du tonnerre en veux-tu en voilà, à des feux de Bengale en guise d'éclairage et à beaucoup de cris et de larmes »⁴⁵. Au fil de ses textes, l'auteur réitère la condamnation de cet « indescriptible style de foire » – expression récurrente sous la plume du Brecht critique – qui « vous ôte l'envie de faire l'éloge

³⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

³⁷ Dort Bernard, « Trois façons d'en parler » (1982), dans *Un Siècle de critique dramatique*, *op. cit.*, p. 143.

³⁸ Silhouette M., « Notice aux *Critiques dramatiques d'Augsbourg...* », *op. cit.*, p. 1100.

³⁹ Brecht B., « *Jeunesse de Halbe et Au-delà des forces de Bjørnson* », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 5.

⁴² Brecht B., « *Don Carlos* », *op. cit.*, p. 12.

⁴³ Brecht B., « *Le Sculpteur de masques de Crommelynck au théâtre municipal* » (*Der Volkswille*, 27 avril 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴⁴ Brecht B., « *Judith*, de Hebbel, au Théâtre Municipal », *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ Brecht B., « *Jeunesse de Halbe et Au-delà des forces de Bjørnson* », *op. cit.*, pp. 6-7.

des réussites du [spectacle] »⁴⁶. De manière inattendue, cette condamnation de l'artificiel, cette revendication du naturel va, dans les critiques dramatiques d'Augsbourg, jusqu'à une défense de l'illusion, voire du quatrième mur dont l'auteur regrette l'absence dans la mise en scène d'*Intrigue et amour* de Schiller⁴⁷.

Brecht ne se contente toutefois pas d'énoncer des revendications esthétiques mais s'attache également à défendre dans ses critiques une nouvelle approche des œuvres représentées. À l'occasion de la représentation des *Brigands*, Brecht déplore ainsi la dénaturation de ce Classique créé dans une scénographie proprement scandaleuse : « J'élève une protestation contre le fait que Schiller soit livré à notre jeunesse sous un tel déguisement », s'emporte-t-il⁴⁸. Mais Brecht condamne également la trop grande fidélité aux œuvres représentées. Ainsi regrette-t-il que, pour *Gaz*, Merz se soit « trop laissé influencer par Kaiser »⁴⁹. Ainsi regrette-t-il que, dans la mise en scène d'*Intrigue et amour*, « tout colle, exactement comme dans le texte »⁵⁰. Ce qu'exige Brecht de la mise en scène, c'est « qu'elle rende l'esprit de l'œuvre et les grandes lignes de sa construction »⁵¹. Il s'agit de refuser que soient « jetés en pâture à la ville les cadavres “tant bien que mal” réchauffés des classiques » – réflexion qui serait également valable pour les contemporains⁵². Dans ses critiques, Brecht en vient ainsi à formuler l'exigence d'une lecture dramaturgique des œuvres antérieure à leur mise en scène, ce qui constitue, selon Michel Bataillon, l'un de ses principaux héritages⁵³.

Pour autant, les critiques dramatiques d'Augsbourg n'expriment pas le projet d'un théâtre au futur comme on l'a parfois dit mais simplement le constat d'un théâtre au présent, un théâtre au présent qui, regrette Brecht, est un théâtre du passé. Aussi l'auteur ne se contente-t-il pas de dénoncer mais s'attache-t-il par moment à suggérer une rénovation du théâtre. C'est ainsi que bien souvent, tout jeune et inexpérimenté qu'il est, Brecht adopte un ton prescriptif, recommandant par exemple aux comédiens de *Jeunesse* de Halbe « d'apprendre à intérioriser davantage »⁵⁴. À l'un des interprètes des *Brigands*, il conseille de « partir du geste », de « surmonter la routine dans la diction »⁵⁵. Réélaborant la programmation de la scène municipale ou la distribution de certains spectacles⁵⁶, Brecht semble par là même travailler à refaire le théâtre, projet qui s'inscrit toutefois encore sur le plan de l'imaginaire, l'auteur se contentant pour le moment de rêver à la fondation d'une nouvelle salle de spectacle dans sa ville natale non à partir de « ce qui se passe ici » mais de « ce qui *ne* s'y passe *pas* »⁵⁷.

Parce qu'il a travaillé à repenser la critique théâtrale en l'ouvrant à tous les champs de la représentation et en la réinscrivant au cœur même du théâtre, Brecht évoque inmanquablement cette figure du « critique vivant » décrite par Peter Brook dans *L'Espace vide* (1968). Pour le metteur en scène, le critique est celui qui, par la publication de textes où il « juge » de spectacles représentés, « ouvre la voie » à « un théâtre vivant mais qui n'est,

⁴⁶ Brecht B., « *Jedermann* de Hofmannsthal au Théâtre Municipal » (*Der Volkswille*, 6 novembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ Brecht B., « *Intrigue et amour* », op. cit., p. 19.

⁴⁸ Brecht B., « *Les Brigands* de Schiller au Théâtre Municipal », op. cit., p. 22-23.

⁴⁹ Brecht B., « *Gaz* de Georg Kaiser au théâtre municipal », op. cit., p. 11.

⁵⁰ Brecht B., « *Intrigue et amour* », op. cit., p. 18.

⁵¹ Brecht B., « Réponse à la lettre ouverte du personnel du théâtre municipal », op. cit., p. 32.

⁵² *Id.*

⁵³ Cf. Bataillon Michel, « 50 ans au service de la dramaturgie », rencontre animée par A. Carré, S. Diaz et B. Métais-Chastanier, E.N.S. de Lyon, 28 juin 2010. (À paraître sur le site de la revue *Agôn* en 2011.)

⁵⁴ Brecht B., « *Jeunesse* de Halbe et *Au-delà des forces* de Bjørnson », op. cit., p. 5.

⁵⁵ Brecht B., « *Les Brigands* de Schiller au Théâtre Municipal », op. cit., p. 23.

⁵⁶ Cf. Brecht B., « *Don Carlos* », op. cit., p. 12.

⁵⁷ Brecht B., « La rouspétance ou la tête contre les murs » (*Der Volkswille*, 22 décembre 1920), dans *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 36.

jusqu'à présent, pas défini »⁵⁸. Or, le critique n'œuvre pas seul dans cette exploration du « théâtre vivant » mais avec les artistes aux côtés desquels il doit intervenir :

Le critique fait partie d'un tout et peu importe qu'il écrive son article rapidement ou lentement, que cet article soit long ou court. Ce qui compte, c'est qu'il se soit fait une image exacte de ce que le théâtre pourrait être dans la communauté à laquelle il appartient, et qu'il révise cette image après chaque expérience.⁵⁹

Tel est, selon Peter Brook, le « critique vivant » derrière lequel on reconnaît volontiers la figure de Brecht : il « est celui qui a déjà trouvé pour lui-même ce que pourrait être le théâtre – et qui a l'audace de remettre en question cette formule chaque fois qu'il participe à un événement »⁶⁰.

⁵⁸ Brook Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre* (1968), traduit par C. Estienne et F. Fayolle, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », 2001, p. 52.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.