



HAL
open science

Fille Courage: Jeanne d'Arc dans le théâtre brechtien

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Fille Courage: Jeanne d'Arc dans le théâtre brechtien. Le Paon d'Héra: gazette interdisciplinaire thématique internationale = Hera's Peacock: an international thematic interdisciplinary journal, 2011, 8: Jeanne d'Arc, pp.165-180. hal-03265087

HAL Id: hal-03265087

<https://hal.science/hal-03265087>

Submitted on 18 Jun 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.

Fille Courage: Jeanne d'Arc dans le théâtre brechtien

C'est en 1949, après quinze années d'un exil européen d'abord, américain ensuite, que Bertolt Brecht revient en Allemagne pour s'installer à Berlin-Est où il crée avec sa compagne, Helene Weigel, le Berliner Ensemble. Au sein de ce théâtre qui lui a tant fait défaut durant la guerre, le dramaturge allemand met en scène certaines de ses pièces encore inédites – c'est le cas notamment de *Maître Puntila et son valet Matti* (1940) – et entreprend l'adaptation d'œuvres du répertoire telles l'*Antigone* de Sophocle en 1947-1948 et le *Coriolan* de Shakespeare en 1951-1952. Parmi ces adaptations, il convient de relever celle d'une pièce contemporaine d'Anna Seghers: *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*.

Rédigée entre 1933 et 1937, cette pièce radiophonique finalement créée sur les ondes d'une radio flamande¹ se donne avant tout à lire comme une réponse à la «tragédie romantique» que Schiller avait consacrée en 1801 à la Pucelle d'Orléans. Jouant tant des coups de théâtre – ces revirements de l'action «fort merveilleux et étranges» dont Aristote recommandait la composition dans *La Poétique*² – que d'effets scéniques conférant à la représentation une tonalité surnaturelle particulièrement appréciée des spectateurs – ainsi entend-on tonner en ouverture du cinquième acte de «violents coups de tonnerre» attestant de la colère divine³ –, l'auteur décrit le parcours étonnant de Jeanne, bergère pieuse et solitaire, qui prend bientôt la tête des armées françaises et apporte victoire et gloire au Roi Charles VII. «Voyante», «prophétesse envoyée de Dieu»⁴ pour secourir une France en perdition, la Jeanne de Schiller est, selon la formule de Sylvain Fort, d'un «héroïsme sans limite» marquant un rétrécissement du «champ de l'humaine condition au profit d'une mythification généralisée»⁵.

Cette approche idéaliste de la figure de la Pucelle d'Orléans qui tend à «supprimer progressivement toutes les scories d'une réalité rugueuse»⁶ se donne particulièrement à lire dans la scène finale de la tragédie romantique, Schiller procédant ni plus ni moins qu'à une réécriture de l'histoire. Alors que le Roi est sur le point d'être pris par les Anglais, Jeanne, elle-même emprisonnée par l'ennemi, parvient à briser ses chaînes et à rejoindre le champ de bataille où elle libère le souverain et mène une dernière fois les armées françaises à la victoire. Car c'est autour du corps sanglant de la jeune femme, présenté au spectateur selon le procédé antique de l'*ékkykléma*⁷, que se resserre cette scène finale: Jeanne meurt ainsi non sur un bûcher condamnée par les siens mais en pleine extase – «Courte est la douleur, éternelle la joie!», proclame-t-elle –, entourée du Roi et des Grands de France qui tous s'inclinent face à elle dans un effet pictural souligné par la didascalie finale: «La bannière s'échappe de ses mains, elle retombe dessus morte... Tous restent longtemps émus sans parler... Sur un signe silencieux du

1 Anthony Waine, «Persecution and Faith in Anna Seghers's radio play *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*», in *Anna Seghers in Perspective*, sous la direction de Ian Wallace, *German Monitor*, 1998, pp 76-77.

2 Friedrich Schiller, *La Pucelle d'Orléans* (1801), traduit par Walter Thomas, Paris, Éditions Montaigne, 1932, p. 37. Sur le coup de théâtre dans la poétique aristotélicienne, cf. Aristote, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1980, chapitre 11, pp. 70-73.

3 Friedrich Schiller, *La Pucelle d'Orléans*, *op. cit.*, p. 120.

4 *Ibid.*, pp. 37-38.

5 Sylvain Fort, *Friedrich Schiller*, Paris, Belin, collection «Voix allemandes», 2003, pp. 179-181.

6 *Ibid.*, p. 179.

7 Sur ce dispositif spectaculaire, cf. notamment Anne-Sophie Noël, «Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du V^e siècle avant J.-C.», in *Interstices, entractes et transitions*, sous la direction de Sylvain Diaz et Olivier Normand, avec le parrainage de Christian Biet, *Agôn* [en ligne], n° 1, mis à jour le : 18/12/2008, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=710>.

roi, tous les drapeaux s'abaissent doucement sur elle qui s'en trouve entièrement recouverte»⁸.

C'est d'abord pour dénoncer ce dénouement fallacieux qu'Anna Seghers entreprend la rédaction de sa pièce, s'attachant à révéler ce que Schiller au contraire occulte. Le titre le dit assez: *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* met en scène la procédure judiciaire faisant suite à la capture de la Pucelle d'Orléans, procédure initiée par des Français acquis au pouvoir anglais au terme de laquelle la jeune femme sera menée au bûcher. Contre l'artificialité schillérienne, l'auteur prône une certaine authenticité, soulignant, en ouverture à l'adaptation de Brecht notamment, la source documentaire de sa pièce écrite à partir du «procès-verbal de ce procès rédigé au jour le jour en latin» et des «expertises et rapports des contemporains»⁹. Dans *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, Anna Seghers ne se contente toutefois pas seulement de rétablir la réalité des faits mais travaille également à une reconversion de la figure de la Pucelle d'Orléans: ce qui guide son combat, ce ne sont pas les voix de Dieu mais bien la «voix du peuple»¹⁰, ainsi qu'il est dit au cours d'une séquence reprise par Brecht dans son adaptation.

C'est sans aucun doute cette laïcisation de la figure de la sainte qui a motivé le travail du dramaturge allemand dont la part d'intervention dans le texte originel est relativement moindre, quoique décisive parce qu'orientant l'œuvre du support radiophonique au support scénique. Le surgissement de la figure de Jeanne d'Arc dans le théâtre brechtien n'est toutefois pas inédit et le principal intérêt de cette pièce mineure au regard de l'intégralité de la production dramatique de cet auteur est sans doute de nous rappeler que la Pucelle d'Orléans se trouvait déjà convoquée dans deux pièces antérieures, rédigées respectivement en 1931 et en 1943: *Sainte Jeanne des abattoirs* et *Les Visions de Simone Machard*. La figure de la sainte semble ainsi traverser l'intégralité de l'œuvre brechtienne, ce qui ne manque pas d'étonner de la part d'un auteur se revendiquant athée et se défiant du religieux¹¹. C'est cette fascination peut-être incongrue, en tout cas inattendue, que nous nous proposons d'explorer à partir de l'étude approfondie de ces deux «paraboles actualisées», selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac, où l'histoire du passé interroge frontalement l'histoire au présent¹².

Sainte Jeanne des abattoirs, la geste désincarnée

Suite à sa béatification en 1909 et à sa canonisation en 1920, la «Vie de Jeanne d'Arc», pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre d'Anatole France paru en 1908, est inlassablement explorée par les artistes, notamment dans le champ cinématographique – avant Carl Dreyer qui réalise en 1927 *La Passion de Jeanne d'Arc*, Cecil B. DeMille tourne en 1916 *Joan the Woman*. Le théâtre n'est pas en reste: outre les pièces tardives de Paul Claudel – *Jeanne au bûcher* (1938) –, Maurice Maeterlinck – *Jeanne d'Arc* (1943) – ou encore Jean Anouilh – *L'Alouette* (1953) –, on mentionnera celle de George

8 Friedrich Schiller, *La Pucelle d'Orléans*, op. cit., p. 141.

9 Anna Seghers, «Préface», in Bertolt Brecht, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, traduit par Claude Yersin, in *Théâtre complet*, volume 7, Paris, L'Arche Éditeur, 1994, p. 210.

10 Bertolt Brecht, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, op. cit., p. 245.

11 Il convient de préciser avec les nombreux biographes de l'auteur que Brecht a reçu, comme tout jeune Allemand issu d'une famille bourgeoise, une éducation religieuse. Si les dogmes religieux retiennent peu son intérêt, il se révèle à l'inverse passionné par les récits bibliques. Il n'est pas indifférent de ce fait que sa toute première pièce, écrite alors qu'il n'avait que quinze ans, s'intitule précisément *La Bible* (1913) et s'inspire d'épisodes de l'Ancien Testament. Cet intérêt pour les récits bibliques explique peut-être en partie la fascination de Brecht pour la figure de Jeanne d'Arc.

12 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, collection «Penser le théâtre», 2002, p. 115.

Bernard Shaw, *Saint Joan* (1923), créée sur la scène allemande en 1924 par Max Reinhardt alors assisté du jeune Brecht. Dans un texte écrit en hommage au dramaturge irlandais, celui-ci remarque que «*la seule chose qui importe [pour cet auteur], c'est que nous connaissions à fond le destin de cette jeune fille [...] car plus radicale en deviendra son attaque contre nos opinions surannées sur ces types humains et tout particulièrement sur leurs opinions*»¹³. Proposer une nouvelle approche du personnage de Jeanne d'Arc: tel est le projet de George Bernard Shaw que Brecht va lui-même mettre en œuvre de manière radicale quelques années plus tard en inscrivant, dans sa première pièce où intervient la Pucelle d'Orléans, la figure renaissante dans un contexte contemporain, celui de la Grande Récession des années 1930.

En vérité, *Sainte Jeanne des abattoirs* met en scène non le personnage historique lui-même mais son double contemporain, ainsi que le laisse entendre l'homophonie entre Jeanne d'Arc et Jeanne Dark dont la pièce de Brecht s'attache à retracer le parcours dans les bas-fonds de Chicago, haut-lieu du capitalisme. Membre de la communauté des Chapeaux Noirs, ces «*soldats du Bon Dieu*» œuvrant inlassablement à l'accomplissement de la promesse divine sur terre, celle-ci entend venir en aide aux plus pauvres «*En ce temps de désordre organisé, / D'arbitraire concerté, / Et d'humanité déshumanisée*»¹⁴. La première confrontation entre Jeanne Dark et les ouvriers témoigne pourtant d'un fort clivage. En invitant ces derniers à admettre que «*le malheur vient comme la pluie*» et à renoncer de ce fait à «*tout bonheur terrestre*», à «*lutter pour là-haut, et non pour ici bas*», Jeanne adopte une perspective résolument théologique quand les ouvriers qui constatent que leur misère est due à ceux qui «*calculent les bénéfices*» dans les bureaux adoptent, eux, une perspective économique¹⁵. De fait, l'«*immense fleuve humain*», la «*foule énorme et désespérée*» qui s'échappe des abattoirs de Chicago suite à l'annonce de la fermeture des usines Mauler témoigne de l'adéquation entre la réalité et le discours des ouvriers, encourageant dès lors Jeanne à réviser son jugement et à déterminer qui est responsable de cette misère humaine¹⁶: s'engage ainsi pour le personnage un «*processus de connaissance*»¹⁷ calqué sur le parcours de la Pucelle d'Orléans.

Apprenant que Mauler lui-même est à l'origine de la fermeture de ses usines, Jeanne décide, à l'instar de son double renaissant, d'aller à la rencontre d'un homme qu'elle ne connaît pas mais qu'elle est sûre de reconnaître. Mettant en accusation, devant la Bourse aux Bestiaux, celui qui domine le marché de la viande, ruinant successivement chacun de ses concurrents, la jeune femme se voit finalement invitée à visiter les abattoirs pour découvrir «*comme [les] pauvres sont mauvais et lâches, / Semblables à la bête et remplis de trahison, / Responsables de leur misère*»¹⁸. Guidée par Slift, le courtier de Mauler qui corrompt chacun des personnages qui intervient dans la suite de la scène, Jeanne est ainsi confrontée au spectacle de l'«*immoralité*» des pauvres, voyant un ouvrier s'attribuer les vêtements d'un de ses camarades décédé, voyant la femme de

13 Bertolt Brecht, «Ovation pour Shaw» (1926), in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», 2000, p. 80.

14 Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs* (1931), traduit par Gilbert Badia avec la collaboration de Claude Duchet, in *Théâtre complet*, Paris, L'Arche Éditeur, 1974, volume 2, pp. 244-246.

15 *Ibid.*, pp. 245 et 247.

16 *Ibid.*, pp. 250-251.

17 Bertolt Brecht, *Journal de travail (1938-1955)*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche Éditeur, 1976, p. 160.

18 Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*, *op. cit.*, pp. 259-260.

l'ouvrier mort renoncer à savoir ce qui est arrivé à son mari contre la promesse qui lui est faite de manger gratuitement à la cantine pendant trois mois, voyant un ouvrier qui a eu la main coupée par une machine lui proposer son poste en minimisant les risques dans l'espoir d'en obtenir un meilleur¹⁹. Si Slift est satisfait de cette démonstration, Jeanne ne distingue quant à elle que manipulation: «*toi, comme tu sais t'en rendre maître / Et l'exploiter, leur immoralité*», remarque-t-elle. *Ce que tu m'as montré / Ce n'est pas l'immoralité / Des pauvres: c'est leur pauvreté*». Et de proposer à son tour d'exposer à Slift et Mauler «*les souffrances qu'endurent / Ces pauvres sans moralité*» afin de mettre en évidence la source réelle de leur «*misère*», de leur «*dépravation*» et de déterminer comment leur venir en aide²⁰.

C'est ainsi que, soutenue par les Chapeaux Noirs, Jeanne investit de nouveau la Bourse aux Bestiaux pour présenter sa contre-expertise. S'il s'agit d'abord pour celle qu'on appellera bientôt «*la Madone des Abattoirs*» de rappeler que chacun devra rendre compte de ses actes au jour du Jugement – ce qui ne manque pas de provoquer l'hilarité générale –, il s'agit ensuite de développer une approche inédite de l'économie à partir du théologique, les Évangiles se donnant dès lors à lire comme un manuel de bonne gestion financière à destination des industriels: «*Considérez qu'il faut en user avec le prochain simplement comme on en use avec un client! Alors le sens du Nouveau Testament s'éclairera tout de suite et vous verrez qu'il est et demeure de nos jours foncièrement moderne. Prenez le mot: Service! Que signifie-t-il, sinon amour du prochain?*»²¹. À terme, l'enjeu de ce discours est de rappeler que les pauvres, auxquels l'on refuse tout bien, sont de potentiels acheteurs des stocks de viande que les industriels ne parviennent plus à écouler. Aussi Jeanne milite-t-elle auprès de ceux-ci pour l'instauration d'un «*pouvoir d'achat moral*», pour une hausse des salaires qui permettra non seulement de redresser l'économie mais surtout de lutter contre «*l'immoralité à l'état pur*» c'est-à-dire d'étouffer «*la révolution*»²². La démonstration s'achève par l'exhibition d'un groupe de pauvres qui désignent Mauler comme le «*responsable de tout*»: acculé, ce dernier accède à la demande de Jeanne, annonçant la réouverture prochaine des usines et rachetant l'intégralité des stocks de viande afin de relancer un marché sur le point de s'effondrer²³.

Avec la mise en scène de ce personnage en croisade, Brecht renoue incontestablement avec la geste originelle. L'initiative de Jeanne est néanmoins mise en échec, les usines ne rouvrant pas et les ouvriers demeurant au chômage en dépit de la promesse faite par Mauler. C'est ainsi que, progressivement, la «*Sainte Jeanne de la Bourse aux bestiaux*» découvre la nécessité de la lutte des classes, admettant qu'aider «*ceux d'en haut*» ne permet pas nécessairement d'aider «*ceux qui sont au-dessous*»: «*En vérité, quiconque veut aider les pauvres doit les aider, semble-t-il, à se garder de vous*»²⁴. Aussi, par solidarité avec les ouvriers, décide-t-elle d'aller s'asseoir à leurs côtés devant les abattoirs, racontant à ceux qui désormais l'entourent un rêve au cours duquel, telle l'authentique Pucelle d'Orléans, elle s'est vue à la tête d'une «*masse d'hommes*» qu'elle menait jusqu'au centre de Chicago «*Pour y montrer à tous, sur les places publiques, / L'exacte étendue de notre misère*»²⁵.

19 *Ibid.*, pp. 260-267.

20 *Ibid.*, p. 267.

21 *Ibid.*, pp. 274-275.

22 *Ibid.*, p. 275.

23 *Ibid.*, pp. 275-277.

24 *Ibid.*, pp. 289 et 291.

25 *Ibid.*, pp. 301-302.

À l'inverse de Jeanne, les ouvriers ne sauraient se satisfaire de cette action purement fantasmagorique. Considérant que les industriels de la viande qui attendent qu'augmentent leurs profits ne rouvriront pas les usines, ceux-ci décident de déclencher une grève générale, confiant à la jeune femme la délicate mission de diffuser l'information auprès de leurs camarades. C'est qu'à leur contact, celle-ci a accédé à une nouvelle compréhension de la situation, le «système» lui apparaissant désormais comme «*un jeu de bascule / Dont les deux bouts dépendent l'un de l'autre*»: «*ceux-ci ne siègent en haut / Que parce que ceux-là se tiennent tout en bas, / Et seulement tant qu'ils y restent. [...] Dès lors, il est fatal qu'ils veuillent / Que pour l'éternité les autres / Demeurent tout en bas sans pouvoir s'élever. / Il faut aussi que ceux d'en bas soient plus nombreux, / Ou la planche basculerait, puisque c'est une balance*»²⁶. Pour autant, Jeanne refuse tout recours à la violence qui n'apporte selon elle que «*désordre et confusion*»²⁷. Aussi, se détournant de ses camarades de lutte, décide-t-elle finalement de ne pas diffuser l'appel à la grève générale. Lorsqu'elle entend des voix qui unanimement condamnent sa trahison, Jeanne, prise de remords, fait toutefois demi-tour mais arrive trop tard et assiste impuissante à l'arrestation des dirigeants ouvriers, avant de s'effondrer dans la neige qui recouvre les bas-fonds de Chicago²⁸.

De toute évidence, cette scène témoigne du réinvestissement par Brecht d'un épisode majeur de la geste originelle, peu exploité par les autres artistes et qui se trouvera de nouveau convoqué dans *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*: celui de la rétractation de la Pucelle d'Orléans qui, constatant que les voix qui la soutenaient l'ont abandonnée, renonce temporairement à la lutte lorsqu'elle se trouve pour la première fois au pied du bûcher et consent à signer une abjuration²⁹. De la même manière que dans *La Vie de Galilée* (1956), pièce intégralement construite autour de la scène – masquée au spectateur – du renoncement du physicien à ses théories scientifiques sous la pression de l'Église³⁰, la rétractation de Jeanne Dark dénonce sa contradiction. Contradiction qu'elle reconnaîtra bientôt en affirmant «*avoir fait tort aux persécutés / Et n'avoir servi que les persécuteurs*»; contradiction réaffirmée par le chœur des personnages à la fin de la pièce qui rappelle qu'«*En chaque homme habitent / Deux âmes opposées. / Et bien loin de porter son choix sur l'une d'elles, / Il lui faut à jamais les garder toutes deux*»³¹.

Cette contradiction du personnage se trouve particulièrement mise en évidence dans la séquence finale de la pièce où, comme dans la tragédie romantique de Schiller, Jeanne est ramenée mourante en scène. Hantée par le souvenir de sa trahison, celle-ci condamne violemment la religion – «*si en bas quelqu'un dit / Qu'il existe un Dieu qui, bien qu'invisible, / Peut cependant vous secourir, / Celui-là, il faut lui cogner le crâne sur la pavé / Jusqu'à ce qu'il en crève*» – et encourage ceux qui l'entourent à l'action: «*Moi-même je n'ai rien changé. / Quittant si vite un monde où je n'ai rien laissé, / Je vous le dis: / Souciez-vous, en quittant ce monde, / Non d'avoir été bons, cela ne suffit*

26 *Ibid.*, pp. 314-315.

27 *Ibid.*, p. 318.

28 *Ibid.*, p. 338.

29 Cf. Bertolt Brecht, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, *op. cit.*, pp. 238-241.

30 Sur la genèse de cette pièce et, plus précisément, sur le refus de Brecht de mettre en scène la rétractation de Galilée, on ne manquera pas de consulter Bernard Dort, «Lecture de *Galilée* – Étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht» (1970-1971), in *Les Voix de la création théâtrale*, n° 3, 1987, p. 152 notamment.

31 Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*, *op. cit.*, pp. 341 et 347. Sur la contradiction dans le théâtre brechtien, cf. notamment Sylvain Diaz, «Bertolt Brecht: théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire», *Agôn* [revue électronique], Matière Vive, Perspectives, mis à jour le : 16/03/2010, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1130>.

pas, / Mais de quitter un monde bon!»³². Veillant à «ne laisser filtrer ses discours au dehors que s'ils sont raisonnables», Slift suggère ultimement à Mauler d'exploiter la mort de Jeanne qui a aidé sans le savoir les industriels de la viande «à franchir le cap de ces semaines difficiles»: «Elle sera notre sainte Jeanne des abattoirs, explique-t-il. Nous allons en faire une sainte et ne pas lui ménager nos hommages. Au contraire. La montrer chez nous prouvera que nous faisons la plus grande place aux sentiments d'humanité»³³. Aussi les propos de Jeanne sont-ils finalement couverts par des chants vantant l'idéal capitaliste et demandant au Ciel d'«Accorder aux riches miséricorde», de leur «Verser l'offrande de ta grâce», d'«Aider ceux qui possèdent déjà», de faire preuve de «Pitié pour qui ignore la faim, Hosannah!». C'est ainsi que s'opère, contre la volonté du personnage, la canonisation de «Jeanne Dark, vingt-cinq ans, morte aux abattoirs, d'une pneumonie, au service de Dieu, combattante et martyre»³⁴.

Que reste-t-il de la geste originelle dans *Sainte Jeanne des abattoirs*? Un personnage et un parcours – une «Passion», dirait Jean-Pierre Sarrazac, qui est aussi un «Procès» en tant que le cheminement du personnage permet de mettre en évidence sa contradiction³⁵. Semble ainsi lui faire défaut ce que Brecht lui-même reconnaissait être son principal motif: le patriotisme invariablement associé, dans le cas de la Pucelle d'Orléans, à celui de l'héroïsme³⁶. Ainsi la geste originelle apparaît-elle, dans cette première pièce, désincarnée: au sortir de l'«abattoir» brechtien, la chair des thèmes associés à la figure historique semble avoir été intégralement prélevée du squelette des faits. À l'inverse, la geste originelle est peut-être réincarnée dans *Les Visions de Simone Machard* qui témoigne d'un réinvestissement massif du double motif du patriotisme et de l'héroïsme avec la réinscription de la figure de Jeanne sur le territoire français.

Les Visions de Simone Machard, la geste réincarnée?

C'est comme une «résistante» que se trouve présentée la Pucelle d'Orléans dans *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, en opposition à ses juges français qui collaborent volontiers avec le pouvoir anglais³⁷. Ce clivage, réaffirmé dans l'adaptation de Brecht, renvoie nécessairement à une réalité contemporaine, celle de la Deuxième Guerre mondiale au cours de laquelle les peuples européens se sont profondément divisés face à l'ennemi nazi. Il n'est de ce fait pas indifférent que la figure de Jeanne d'Arc se trouve réinvestie dans une deuxième «parabole actualisée» se déroulant précisément durant le conflit: *Les Visions de Simone Machard*, d'abord intitulée *Sainte Jeanne de Vitry*³⁸.

Composée entre 1941 et 1943, alors que son auteur est en exil d'abord en Finlande, ensuite aux États-Unis, cette pièce se resserre autour de la jeune Simone Machard, «adolescente au tablier trop long et aux souliers trop grands»³⁹ qui, en juin 1940, assiste impuissante aux combats dans lesquels est engagé son frère, André. En dépit de

32 *Ibid.*, pp. 341-344.

33 *Ibid.*, pp. 339-340.

34 *Ibid.*, pp. 345-346.

35 Jean-Pierre Sarrazac, «Fable, Procès, Passion», in *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, collection «Penser le théâtre», 2004, pp. 27-43.

36 Cf. Bertolt Brecht, «*Les Visions de Simone Machard*», in *Écrits sur le théâtre*, volume II, traduits par Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, p. 494.

37 Bertolt Brecht, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, *op. cit.*, pp. 212 et 234.

38 Bertolt Brecht, *Journal de travail*, *op. cit.*, p. 327. Parmi les autres titres envisagés, on relèvera *Jeanne d'Arc 1940* – qui témoigne clairement d'une volonté d'actualisation – et *Les Voix*. *Ibid.*, pp. 226-227

39 Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard* (1943), in *Théâtre complet*, volume 5, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 243.

sa désignation comme parabole, forme cultivant le «*pas de côté*» afin d'offrir au spectateur un point de vue étranger sur le monde⁴⁰, *Les Visions de Simone Machard* témoigne d'un fort ancrage dans la réalité, celle de Saint-Martin. Installée «*sur une grand route qui mène de Paris vers le Sud*», cette «*petite ville du centre de la France*»⁴¹ est le théâtre de la débâcle de l'armée française dans un premier temps et, dans un deuxième temps, de la progression de l'armée allemande. La «*vraisemblance naturaliste*»⁴² que revendique Brecht pour sa pièce participe dès lors de la détermination des *Visions de Simone Machard* comme une chronique d'une petite ville française confrontée à l'occupation allemande: autour de l'hôtellerie des Soupeau dans laquelle la jeune Simone travaille et qui constitue un centre tant économique que politique de la commune, gravitent en effet les patrons, les employés, la clientèle mais également le maire de Saint-Martin ou encore des réfugiés poussés sur les routes de l'exode qui, tous, vont être contraints avec l'arrivée des soldats allemands à choisir entre collaboration et résistance.

La «*vraisemblance naturaliste*» dont témoigne *Les Visions de Simone Machard* se trouve néanmoins mise à distance par le surgissement de séquences strictement oniriques dans chacune des quatre scènes qui constituent la pièce. Tandis que Mr et Mme Soupeau, les patrons de l'hôtellerie, décident de collaborer avec l'ennemi, Simone, elle, passe ses journées à lire une monographie consacrée à Jeanne d'Arc avant de se rêver la nuit en Pucelle d'Orléans. À la France contemporaine en lutte contre les Allemands succède ainsi dans ses rêves, sans transition aucune, une France renaissante en lutte contre les Anglais, pas si étrangère en ce sens à la situation que connaît le personnage. Dans *Les Visions de Simone Machard*, le rêve constitue donc, selon Jean-Pierre Sarrazac, un «*arc de tension*»⁴³ entre l'époque renaissante et l'époque contemporaine, entre Orléans et Saint-Martin, entre Jeanne d'Arc et Simone Machard et permet par le détour de l'histoire de France d'envisager à nouveaux frais la réalité contemporaine, celle de l'Occupation⁴⁴.

Cette connexion entre deux réalités disjointes est en vérité motivée par les personnages qui entourent Simone. Ainsi, face à la débâcle de l'armée française, Mr Soupeau en appelle-t-il à une providentielle Pucelle d'Orléans qui viendrait sauver la France, désignant alors Simone comme possible figure contemporaine de Jeanne d'Arc⁴⁵. Ainsi le maire de Saint-Martin affirme-t-il dès sa première entrée en scène que «*seul un miracle peut encore sauver la France*»⁴⁶. Ainsi Maurice, l'un des employés de l'hôtellerie, voit-il en Simone «*notre nouvelle sainte Jeanne, celle qui fait l'union de tous les Français*»⁴⁷. Cette récurrence de la référence à Jeanne d'Arc encourage la jeune fille à l'action contre l'ennemi allemand, une action qui, pour sauver la France, doit être clairement dévastatrice selon l'ange: «*Va et détruis*»⁴⁸, lance-t-il à Simone au terme du

40 Sur la parabole dans le théâtre brechtien, cf. Jean-Pierre Sarrazac, «Brecht, la *Parabelstück*», in *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., pp. 107-135.

41 Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard*, op. cit., p. 242.

42 *Ibid.*, pp. 334 et 341. Pour être précis, Brecht explique que lors de la rédaction des *Visions de Simone Machard*, c'est son collaborateur Lion Feuchtwanger qui était le garant de cette «vraisemblance naturaliste».

43 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 116.

44 Sur le traitement du rêve dans *Les Visions de Simone Machard*, cf. notamment Sylvain Diaz, «Brecht, ce rêveur...», in *Poétique, politique: Mises en œuvre du rêve*, actes de la journée d'étude d'Aix-en-Provence (10 février 2010), e-LLA [revue électronique], n° 3, mis à jour le : 17/06/2010. URL: http://e-lla.univ-provence.fr/article.php?article_id=28.

45 Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard*, op. cit., p. 247.

46 *Ibid.*, p. 255.

47 *Ibid.*, p. 272.

48 *Ibid.*, p. 277.

deuxième rêve. Cet appel qui résonne encore en ouverture de la troisième scène encourage l'adolescente à mener une action contre ce qui constitue le principal enjeu stratégique de la commune de Saint-Martin, à savoir le dépôt d'essence de l'hôtellerie: «Rien ne pourra arrêter [les] tanks [allemands], aussi longtemps qu'ils auront de l'essence, expliquait Georges en ouverture de la pièce, et cette essence ils vont la prendre à nos pompes. Demain, ils se tiendront ici, devant la tienne, Simone, et ils se taperont ton essence»⁴⁹. Or, dès l'arrivée à Saint-Martin des tanks allemands, les Soupeau mettent à disposition de l'envahisseur leur dépôt d'essence qui constitue dès lors le socle de leur collaboration⁵⁰.

Considérant qu'il est nécessaire d'agir pour interrompre la progression de l'armée ennemie sur le territoire français, Simone tente d'abord de convaincre le maire de détruire le dépôt d'essence, ce que celui-ci refuse fermement, condamnant aussitôt ce «projet irréflecti»⁵¹. Faute d'obtenir ce soutien officiel, Simone se tourne alors vers les employés de l'hôtellerie qui, tous, refusent d'agir, rappelant la consigne des autorités allemandes: «Quiconque aura détruit du matériel d'intérêt militaire sera fusillé»⁵². C'est donc seule que Simone va passer à l'action et mettre le feu au dépôt d'essence: tandis que les Soupeau et l'officier allemand scellent officiellement leur collaboration, «le ciel [devient] rouge» et des «explosions lointaines» retentissent, attestant de la destruction du réservoir⁵³ qui semble marquer l'origine du mouvement de résistance à Saint-Martin, si ce n'est en France, à l'initiative d'une adolescente héroïque.

Assurément, le personnage de Simone Machard témoigne de la volonté de Brecht de renouer avec l'un des aspects majeurs de la personnalité de la Pucelle d'Orléans ignoré dans la constitution du personnage de Jeanne Dark. Cette détermination héroïque de Simone n'est toutefois pas sans poser problème au dramaturge allemand qui entend interdire dans ses pièces toute identification du spectateur au personnage. Aussi, pour garantir l'effet de distanciation, insiste-t-il dans son *Journal de travail* sur le «côté enfantin» de Simone qui «ressort comme une douloureuse insuffisance, comme la maladresse d'un être qui longtemps encore aura besoin d'aide. elle porte, pour ainsi dire, les jupons trop longs pour elle d'une servante en pleine force de travail»⁵⁴. Dans sa détermination héroïque, le personnage de Simone Machard gagnerait malgré tout à être rapproché de celui de Catherine, la fille muette de Mère Courage intervenant dans l'une des pièces les plus fameuses du dramaturge allemand composée au seuil de la Deuxième Guerre mondiale.

Errant, aux côtés de sa mère qui est cantinière, de champ de bataille en champ de bataille durant la guerre de Trente ans, Catherine apparaît coupée du monde par son mutisme: «elle subit passivement le monde, note Bernard Dort, faute de pouvoir réagir – car réagir, pour un personnage de théâtre, c'est d'abord parler. Elle est par excellence une victime des événements»⁵⁵. À la fin de la pièce toutefois, Catherine rompt avec l'impuissance qui la caractérisait initialement. Alors que des soldats s'approprient à investir une cité endormie où ils promettent de piller, violer, tuer, celle-ci sort de son mutisme et bat du tambour pour alerter les assiégés avant d'être neutralisée

49 *Ibid.*, p. 245.

50 *Ibid.*, p. 286.

51 *Ibid.*, p. 282.

52 *Ibid.*, pp. 284-285.

53 *Ibid.*, p. 286.

54 Bertolt Brecht, *Journal de travail*, *op. cit.*, pp. 335-336. Nous nous conformons, dans nos citations, à la typographie adoptée par l'auteur qui a banni les majuscules de son *Journal de travail*. Sur cette mise à distance de l'héroïsme dans *Les Visions de Simone Machard*, cf. notamment Bernard Dort, *Lecture de Brecht* (1960), Paris, Éditions du Seuil, collection «Pierres Vives», 1999, pp. 120-121.

55 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 128.

et définitivement réduite au silence⁵⁶. Si Brecht assure que Catherine est dans cette scène «poussée [à l'action] par la peur et non par quelque héroïsme préexistant qui se révélerait alors»⁵⁷, il reste qu'elle fait preuve d'un certain courage bien différent de celui revendiqué par sa mère qui, dans son entêtement à vouloir profiter de la guerre pour faire du commerce, perd au cours de la pièce ses enfants les uns après les autres. Ce refus de toute posture héroïque dans le théâtre brechtien se trouvera réaffirmé avec force dans *La Vie de Galilée*: «Malheureux le pays qui n'a pas de héros!», s'exclame, déçu, Andréa après la rétractation de son maître; «Non, répond Galilée, malheureux le pays qui a besoin de héros»⁵⁸.

Si Simone Machard peut être décrite comme une nouvelle Fille Courage, elle ne le doit donc pas à son héroïsme, d'ailleurs écorné à la fin de la pièce. En effet, l'explosion du dépôt d'essence de Saint-Martin ne constitue en rien le dénouement des *Visions de Simone Machard*. Une rapide enquête menée par Mr Soupeau permet de bientôt mettre au jour la culpabilité de Simone qui, dans son dernier rêve, se voit jugée et condamnée à mort par des juges exclusivement français à l'instar de la Pucelle d'Orléans⁵⁹. Aussi, à son réveil, l'adolescente prend-elle la fuite avant d'être rattrapée par deux soldats allemands et livrée à la fureur de Mme Soupeau qui entend la placer en maison de correction: «Cet enfant est indisciplinée et hors d'état de reconnaître une quelconque autorité. Notre mission, désolante, est de la dresser à la discipline et à l'ordre»⁶⁰, affirme-t-elle. C'est qu'il s'agit avant tout pour elle d'«anéantir ces germes d'insubordination qui sont tellement contagieux»⁶¹. En ce sens, ce n'est pas tant Simone qui est menacée dans cette scène que la portée politique de son action. Il n'est pas indifférent de ce fait que, pour favoriser leur collaboration avec l'ennemi, les Soupeau présentent au capitaine allemand l'«attentat politique» de Simone, cette fillette «un peu faible d'esprit», comme une «farce d'enfant»⁶².

L'échec de Simone, cette nouvelle Jeanne d'Arc, tient en vérité à son manque de clairvoyance. Elle s'est laissé abuser par le discours des patrons de l'hôtellerie vantant l'union des Français durant la guerre: «Oublions nos mesquines querelles, affirme Mr Soupeau au cœur de la pièce. Faisons l'union sacrée contre l'ennemi commun»⁶³. Ce discours patriotique ne fait toutefois que masquer une réalité sociale constante, celle des «lois marxistes de la lutte des classes»⁶⁴ que Brecht entendait convoquer dans sa pièce. Dès leur première confrontation, les Soupeau et le capitaine allemand ne peuvent en effet manquer de reconnaître qu'ils appartiennent à la même classe sociale, ce que le commentaire ironique de cette scène par Georges met en évidence: «Le capitaine [Fétain], fasciste honteux, a l'honneur de présenter l'ennemi héréditaire à Madame. Grandes démonstrations de politesse. On se renifle et on n'a pas l'air de se trouver mauvaise odeur. L'ennemi héréditaire est un homme distingué, cultivé. Madame a l'air immensément soulagée»⁶⁵. Les représentants des classes laborieuses ne manquent pas non plus de se reconnaître, ainsi qu'en témoigne cette scène, sans doute naïve, où l'on

56 Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (1939), traduit par Guillevic, in *Théâtre complet*, volume IV, Paris, L'Arche, 1988, pp. 217-222.

57 Bernard Dort, *Lecture de Brecht, op. cit.*, pp. 128-129.

58 Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée* (1956), traduit par Armand Jacob et Édouard Pfrimmer, in *Théâtre complet, op. cit.*, volume 4, pp. 127-128.

59 Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard, op. cit.*, p. 292.

60 *Ibid.*, p. 303.

61 *Ibid.*, p. 301.

62 *Ibid.*, p. 297.

63 *Ibid.*, p. 271.

64 Bertolt Brecht, *Journal de travail, op. cit.*, p. 334.

65 Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard, op. cit.*, p. 278.

voit un soldat français vaincu et un soldat allemand victorieux dénoncer dans une même pantomime la guerre: «*LE SOLDAT ALLEMAND imite le capitaine allemand avec son monocle. Merde. GEORGES comprend, imite avec bonheur pour sa part le capitaine Fétain et madame Soupeau: Tous de la merde. Ils se remettent à rire [...] Ah là là, comme il serait facile de s'entendre*»⁶⁶.

Or, cette réalité sociale que constitue la lutte des classes s'impose à la fin de la pièce. Forte du soutien du capitaine allemand, Mme Soupeau refuse en effet de ravitailler plus longtemps les réfugiés, les invitant à se tourner désormais vers le commandement nazi. «*Fini le bon temps*»⁶⁷, ajoute-t-elle avant de conclure, clairement insultante: «*ça commence à puer l'eau sale ici. Les caniveaux des villes du Nord déversent leurs rats dans nos paisibles campagnes. Les clients des bistrots minables font surface chez nous. Il faudra bien en venir à un règlement de comptes, sanglant*»⁶⁸. Ce sont toutefois les réfugiés qui prennent l'initiative dans cette lutte des classes. Alors qu'en envoyant Simone en maison de correction Mme Soupeau croyait avoir «*purg[é] [la commune de Saint-Martin] de tout élément constituant un danger public*»⁶⁹, les réfugiés, en réponse à l'incendie du dépôt d'essence, mettent à leur tour le feu au gymnase qu'entendent réquisitionner les soldats allemands⁷⁰. C'est donc sur l'image d'une résistance résolument politique parce qu'assumant la lutte des classes que se referme la pièce de Brecht, image encore soutenue par le message d'espoir que l'ange adresse ultimement à Simone: «*Fille de France ne crains rien / Qui te combat perdra demain / Cette main qui t'aura forcée / Elle tombera desséchée. / Qu'importe où l'on te mènera / La France est là où tu seras. / Et bientôt on pourra la voir / Se lever dans toute sa gloire*»⁷¹.

Si, comme Jeanne d'Arc, Simone Machard, peut être considérée comme une nouvelle Fille Courage, ce n'est donc pas en raison de son héroïsme mais de son «*aveuglement*» pointé par Roland Barthes dans un article majeur relatif à la cantinière⁷². Dans *Sainte Jeanne des abattoirs* comme dans *Les Visions de Simone Machard*, les deux figures contemporaines de la Pucelle d'Orléans, personnage réputé visionnaire, semblent ainsi souffrir de manière assez ironique d'un manque de clairvoyance, menaçant la cohérence politique même de leur action. Cette approche négative de la figure de la sainte se trouve néanmoins dépassée dans *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* où le personnage éponyme entend la «*voix du peuple*» et répond positivement à son appel en acceptant, par sa mort, de guider la France après avoir eu la France pour guide: au dénouement de cette adaptation de la pièce radiophonique d'Anna Seghers, le cri puissant de Jeanne sur le bûcher – en opposition précisément au cri muet de Mère Courage confronté au cadavre de l'un de ses enfants – résonne comme une promesse pour ceux qui entendent résister à toute oppression, et ce au-delà même de la mort de la Pucelle d'Orléans car, est-il finalement affirmé, c'est «*quand sa bouche s'est tue [que] sa voix a été entendue*»⁷³.

Sylvain DIAZ
Université Lumière – Lyon 2

66 *Ibid.*, p. 285.

67 *Ibid.*, p. 280.

68 *Ibid.*, p. 281.

69 *Ibid.*, p. 301.

70 *Ibid.*, pp. 304-305.

71 *Ibid.*, p. 304.

72 Roland Barthes, «Mère Courage aveugle» (1955), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points / Essais», 2002, pp. 183-185.

73 Bertolt Brecht, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, op. cit., pp. 248-250.