

Sommaire

Première partie – GENÈSES		5
Brecht ou la figure de Baal	<i>Martine Petrini-Poli</i>	6
Qui fut Galilée ?	<i>Michèle Massoulié</i>	13
Réception des idées de Galilée aux XVII ^e et XX ^e siècles	<i>Catherine Blons-Pierre</i>	23
Brecht et Galilée : l'école du doute	<i>Anne-Marie Lercher</i>	34
Deuxième partie – LA SCIENCE CONTRE L'AUTORITÉ		45
Galilée, messenger des étoiles et des lendemains qui chantent	<i>Nadia Collomb</i>	46
Galilée et l'Église	<i>Jean Labesse</i>	59
Les leçons du procès Galilée : le combat de la raison contre l'obscurantisme religieux ?	<i>Eddy Hanquier</i>	72
Troisième partie – LE SAVOIR EMPÊCHÉ		87
Le dialogue ou l'impossible transmission du savoir	<i>Catherine Durvy</i>	88
L'Éthique du silence	<i>Claudine Chevallier</i>	100
Pulsion de savoir et ignorance sacrée	<i>Paul-Laurent Assoun</i>	112
Ignorance naïve, ignorance volontaire	<i>Suzanne Alexandre</i>	125
Quatrième partie – THÉÂTRE ET CINÉMA		141
<i>La Vie de Galilée</i> en film : Hugo Santiago	<i>Enrique Seknadje- Askénazi</i>	142
<i>La Vie de Galilée</i> sur scène : Antoine Vitez	<i>Enrique Seknadje- Askénazi</i>	150
BIBLIOGRAPHIE		158
LES AUTEURS		159

N.B. : Les références entre parenthèses de *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht renvoient à l'édition de L'Arche (traduction d'Eloi Recoing, 1990).

Première partie

GENÈSES

La Vie de Galilée est l'une des œuvres les plus riches de Brecht car elle a fait l'objet de trois versions successives, reflétant autant l'actualité historique que le cheminement dramaturgique de son auteur. Le choix de Galilée pour construire une « fable » exemplaire autour des événements qui jalonnent ce destin collectif et individuel de 1938 à 1955, s'explique autant par le mythe qu'il représente pour tout occidental (la naissance d'une pensée scientifique autonome) que par le combat qu'il mena contre les idées d'Aristote — sur le plan de la mécanique et de l'astronomie — et auquel fait écho l'opposition entre le théâtre « épique » de Brecht et le théâtre « dramatique » aristotélicien.

Confronter la réalité biographique et scientifique de Galilée à ce que Brecht en a consciemment retenu ou trahi permet de mesurer la pertinence de cette création théâtrale, c'est-à-dire sa prise en compte d'un public moderne, appartenant à « l'ère scientifique ». Mais comme toute grande œuvre, elle dépasse infiniment le contexte de sa création et nous renvoie au clivage douloureux entre un être individuel — un intellectuel refusant toute limite aux exigences de sa recherche — et un être social, obligé pour sa survie de composer avec le pouvoir en place, le pire qui puisse exister, celui d'une confédération de petits États que réunit la seule crainte de l'Inquisition, alias le régime stalinien.

Anne-Marie Lercher

Brecht ou la figure de Baal

Martine Petrini-Poli

Nous sommes assez bien renseignés sur la vie de Brecht, car l'auteur a tenu lui-même un recueil de journaux de 1920 à 1922, rédigé des notes autobiographiques de 1920 à 1954 et un journal de travail dans ses dernières années de dramaturge, de l'exil américain au Berliner Ensemble, de 1938 à 1955. Fut-il un questionneur autant de l'Ouest que de l'Est, comme le suggère Klaus Völker dans sa biographie sur Brecht, ou un imposteur, marxiste conservateur et critique frileux du fascisme, selon la thèse de Guy Scarpetta dans *Brecht ou le Soldat mort* ?

Augsbourg et Munich (1898-1924)

« J'ai vu la lumière du monde en 1898... L'école primaire m'a ennuyé pendant quatre ans. Pendant les neuf années que j'ai passé à mariner dans un lycée d'Augsbourg, je n'ai pas réussi à faire véritablement progresser mes professeurs. » écrit Brecht. Baptisé à l'église évangélique, il est issu d'un milieu bourgeois : son père travaille dans une fabrique de papier, dont il deviendra directeur. C'est là que Bertold Eugen mène ses premières activités littéraires et obtient en 1917 son Abitur (Baccalauréat). Il s'inscrit à la faculté de philosophie et de médecine de Munich, mais il est mobilisé comme infirmier à l'hôpital militaire d'Augsbourg. Il rédige la *Légende du soldat mort* : une commission militaire vient déterrer le cadavre de ce soldat pour le déclarer apte au combat et le faire de nouveau mourir en héros. C'est une satire des militaires, des médecins et du clergé qui exhortaient à la guerre. Brecht s'intéresse au mouvement spartakiste de Munich, mouvement socialiste, puis communiste allemand dirigé par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, qui sont assassinés à Berlin en 1919. Il fréquente les cercles artistiques de Munich et passe des soirées avec le clown Karl Valentin, qui lui donnera l'idée du théâtre épique. Il crée la comédie *Spartakus*, appelé ensuite *Tambours dans la nuit* (*Trommeln in der Nacht*), l'histoire d'un soldat, qui, à son retour de la guerre, préfère la fréquentation d'une prostituée à l'affrontement social. Il écrit régulièrement des critiques théâtrales et prend des contacts à Berlin dans les milieux littéraires ; il signe en 1922 un contrat de dramaturge avec le Deutsches Theater de Berlin et fait la connaissance en 1923 de l'actrice viennoise Helene Weigel. Encore influencé par l'expressionnisme, il crée la comédie de *Baal*, suite décousue de vingt-deux scènes précédées d'une ballade : « Elle me semble fournir un

terrain propice à la naissance d'un rapport extrêmement sensuel au paysage, aux relations humaines de nature érotique, au langage... » Divinité syrienne de la Terre, Baal engloutit ses victimes et satisfait jusqu'au bout son instinct vital. Outre le modèle biblique, Baal s'inspire de la vie errante de François Villon, des fugues de Verlaine et Rimbaud, et figure la liberté anarchiste de l'artiste, avant d'autres interprétations plus politiques.

Progressivement, Brecht va évoluer vers le théâtre épique, théorie théâtrale qu'il exposera en 1931 dans ses *Notes sur l'opéra Mahagonny* (*Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) en l'opposant au théâtre traditionnel dramatique : le théâtre épique, au lieu de provoquer l'illusion, la détruit ; le spectateur n'est plus pris par l'action, mais réfléchit sur elle. Les vraies intrigues sont évitées au profit d'une action simplifiée, d'une suite d'images. Il réunit sous le nom de *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation ou effet V) tous les procédés appelés à détruire l'illusion : on introduit un récitant qui joue le rôle du montreur d'images, ou un chœur qui commente l'action. Des projections « déjouent l'inclination du spectateur à une totale adhésion sentimentale, l'empêchent d'emboîter le pas aux personnages. » L'acteur, dans son jeu, devra éviter d'adhérer au rôle qu'il représente. Enfin, le texte sera entrecoupé de *songs*. La musique, à la différence de l'opéra wagnérien où elle se fond dans l'action, la rehausse, reste ici autonome, explique le texte. Le théâtre nouveau substitue par ces procédés audiovisuels à l'émotion l'esprit critique, dialectique sur les contradictions de la vie sociale. Certes cette théorie s'est mûrie au cours des années, puisque ses *Écrits sur le théâtre* (*Schriften zum Theater*), parus en 1957, rassemblent l'essentiel de son œuvre théorique, et que dix essais théâtraux s'échelonnent de 1924 à 1951.

Ainsi l'adaptation de *La Vie d'Edouard II d'Angleterre* de Marlowe fournit la base du théâtre épique : la fable précède l'action sous forme de plainte, les indications scéniques font penser aux simplifications de la scène élizabéthaine. Comme le théâtre baroque, le théâtre brechtien est didactique : c'est un *Lehrstück*. Brecht reconnaît aussi sa dette à l'égard du théâtre didactique de Piscator, metteur en scène allemand communiste engagé : « Il s'agissait expressément de maîtriser sur le plateau les grands ensembles thématiques de notre époque : les luttes pour le pétrole, la guerre, la révolution, la justice, la question raciale... ce qui a fait apparaître la nécessité de transformer complètement la scène. » écrit Brecht. La première de *Dans la jungle des villes* (*Im Dickicht der Städte*) donnée en 1923 à Munich figure ainsi « l'entrée de l'humanité dans les grandes villes. » Un cadre et un ton se mettent en place : les bars, les gratte-ciel et les gangsters de Chicago. C'est l'aliénation du peuple (la famille Garga) dans la jungle capitaliste, « la lutte désespérée de Garga pour la liberté contre la jungle toujours plus dense des intrigues de Shlink. » Ce drame devait « améliorer

les *Brigands* de Schiller. » En effet, la forme traditionnelle du drame n'est plus capable de rendre compte des processus sociaux.

Depuis la chute de la République de Bavière, un climat réactionnaire se développe à Munich, qui incite Brecht à s'installer à Berlin.

Berlin (1924-1933) : les études marxistes

À son arrivée à Berlin, en 1924, Brecht s'installe dans l'atelier d'Helene Weigel, qui donne naissance à leur premier enfant, Stefan. Il est engagé pour un an comme metteur en scène au Deutsches Theater. Il travaille avec une collaboratrice, Elisabeth Hauptmann sur *Galgei*, qui devient *Homme pour Homme* (*Mann ist Mann*), mis en scène en 1926 : le docker irlandais Galy Gay va un beau matin au marché acheter du poisson et se trouve enrôlé dans l'armée des Indes, perd son identité, car un homme en vaut un autre. Il s'épanouit comme soldat et devient « une machine de guerre aussi irrésistible qu'un éléphant de combat. » C'est la vision sacrificielle de la Révolution entrecoupée de coups de gong, de jazz, de numéros de cirque (car le clown empêche l'identification), de commentaires : « Ce soir, un homme va être démonté devant vous comme une automobile sans qu'il y perde quoi que ce soit. » Mais l'interprétation reste ambiguë : s'est-il déshumanisé ou humanisé en devenant un être collectif ?

Berlin va être le lieu des études marxistes : « C'est en lisant *Le Capital* que j'ai compris mes pièces », écrit-il dans la *Marche vers le théâtre contemporain* (1927-1931). Il rencontre le sociologue Sternberg et comprend que la mission du théâtre est d'analyser les conflits sociaux. La théorie marxiste devient la base de sa production dramatique. Avec Alfred Döblin, il assiste aux cours de Korsch, exclu du K.P.D. (première cellule du futur P.C. allemand) ; il veut mettre la dialectique à la portée de tous et refuse de s'isoler des masses, mais il ne s'inscrit jamais au P.C. Il crée en 1928 *L'Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*), inspiré d'une satire politique anglaise du XVIII^e siècle, *The Beggar's Opera* de John Gay, de nouveau en vogue depuis sa mise en scène par le Lyric Theater de Londres en 1920. Avec son cortège de prostituées, de hors-la-loi et la célèbre complainte de Mackie-Messer, sur la musique avant-gardiste de Kurt Weill, il met en scène la lutte entre ce chef de bande et le roi des mendiants Peachum. Ce fut un énorme succès auprès du public berlinois, l'événement théâtral de l'année : il tint l'affiche presque un an.

En 1929, Brecht se marie avec Helene Weigel, ils auront une fille, Barbara, en 1930. Il rencontre aussi Walter Benjamin, qui, sans avoir adhéré à l'école de Francfort, Institut de recherches sociales, participe à ses travaux, aux frontières du marxisme. À la différence de *L'Opéra de quat'sous*, opéra de ballades populaires, l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), monté en

1930, est destiné à être joué dans un théâtre lyrique, avec la musique de Kurt Weill. Il représente un vaste marché où tout s'achète, où la misère est réprimée ; cette ville-labyrinthe est le reflet du monde capitaliste de la fin des années vingt. En effet, la crise économique de 1929 entraîne la République de Weimar dans la tourmente. La pièce *Sainte Jeanne des Abattoirs* (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*) s'en inspire aussi. « L'action, écrit Völker, réunit trois fables : l'histoire du lieutenant de l'Armée du Salut (Jeanne d'Arc), celle du roi de la viande et de la Bourse (Mauler), et celle d'un ouvrier des abattoirs de Chicago. Mues par les mêmes contradictions, ces trois histoires sont mises en rapport avec les phases de développement et de crises de l'économie capitaliste citées par Marx dans *Le Capital* : "dévoiler la loi du mouvement économique de la société moderne" ». L'histoire est aussi une réplique du drame romantique de Schiller *La Pucelle d'Orléans* (*Die Jungfrau von Orleans*) et une parodie de son idéalisme kantien. En effet, « le capitaliste Mauler est le bénéficiaire du zèle missionnaire de Jeanne, couverture morale de ses spéculations boursières. Jeanne, canonisée contre son gré grâce aux capitalistes, croyait à la bonté et découvre que seule la violence répond à la violence. » Achevée en 1931, la pièce sera interdite pour « bolchevisme culturel », deviendra une pièce radiophonique et ne sera représentée qu'en 1959.

L'exil (1933-1949)

Le chaos économique de l'Allemagne, avec ses six millions de chômeurs, favorise le radicalisme. En 1933, Nuremberg devient le siège du national-socialisme et Hitler est porté au pouvoir, nommé chancelier le 30 janvier. Au lendemain de l'incendie du Reichstag, le 27 février, par les nazis qui accusèrent les communistes, Brecht, sa famille et sa collaboratrice Margarete Steffin quittent l'Allemagne pour Prague, Vienne, Zürich, puis le Danemark où Brecht s'achète une maison sur une île :

"Un gouvernail est posé sur le toit. Vent moyen
Le chaume tient bon" mais
"La maison a quatre portes par où s'échapper."

Il fréquente les milieux socialistes de Copenhague, grâce à une collaboratrice, l'actrice Ruth Berlau ; il accueille Walter Benjamin, puis le communiste dissident Korsch chez lui, mais sa situation d'exilé ne lui permet aucune activité politique ni la dénonciation du régime nazi, si ce n'est par l'écriture. Il travaille à la pièce *Têtes rondes* (les purs) et *Têtes pointues* (les étrangers), inspirée du proverbe « *Reich und reich gestellt sich gern* » (« l'Empire et la richesse vont bien ensemble »). Il est déchu en 1935 de la nationalité allemande et fait un séjour à Moscou, renonce à s'y installer devant l'échec de Piscator et la méfiance des autorités soviétiques à l'égard des artistes allemands émigrés. Un voyage à Londres et à New York le confirme dans l'impossibilité de mener à bien des projets théâtraux. Son

écriture théâtrale elle-même s'en ressent : ainsi s'explique la place plus grande accordée aux émotions et le recul de la distanciation dans deux œuvres de cette époque : *La Vie de Galilée* et *Les Fusils de la Mère Carrar*.

Lukács, écrivain et critique hongrois communiste, a toujours rejeté le concept de distanciation brechtien. Une polémique l'oppose à Brecht à propos du réalisme : Lukács prend pour référence le « grand réalisme » du XIX^e siècle, il établit une correspondance proprement stalinienne entre « déclin » sociologique et « décadence » artistique, que récuse Brecht. Brecht lui reproche ses « figures éternelles », son culte pour Thomas Mann et son ignorance d'une littérature contemporaine novatrice comme Joyce. L'héritage culturel se réévalue perpétuellement ; c'est à l'automne 1938 qu'il ébauche le plan d'une pièce sur le physicien Galilée. La première version de *Sie bewegt sich doch* (*Et pourtant elle tourne*) est achevée en novembre et adaptée en danois ; il envoie une copie aux États-Unis, car il songe à y partir : victoire du fascisme, échec des républicains dans la guerre d'Espagne, signature des accords de Munich, découverte récente de l'énergie nucléaire sont autant de sujets d'inquiétude présents dans cette œuvre. Brecht représente la même année à Paris *Grand'peur* et *Misère du Troisième Reich*, « montage de vingt-sept scènes, répertoire de la gestuelle sous la dictature : se taire, inspecter autour de soi, sursauter d'effroi... »

Brecht et sa famille quittent en 1939 le Danemark pour la Suède à l'insu des autorités. Il écrit en cinq semaines la pièce *Mère Courage et ses enfants* (*Mutter Courage und ihre Kinder*). Inspirée de *Simplicius simplicissimus* de Grimmelshausen (1669), roman picaresque, c'est l'épopée dramatique de Mère Courage traînant sa roulotte de cantinière sur les champs de bataille des armées suédoises et impériales pendant la guerre de Trente ans et luttant contre le destin qui lui prend un à un tous ses enfants. L'action est fragmentée entre les scènes où Courage perd ses enfants et celles où elle tire profit de la guerre. Les *songs* alternent aussi avec les scènes en prose, et évitent l'identification du spectateur. Le contexte n'est pas indifférent en 1939.

Devant l'avance des armées hitlériennes au Danemark et en Norvège en avril 1940, Brecht passe en Finlande avec sa famille et Margarete Steffin : « Du côté de la mer glaciaire arctique / J'aperçois encore une petite porte. »

Il aimera la Finlande comme une seconde patrie. Il travaille à la parabole *La Bonne Âme de Se-Tchouan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) : trois dieux sont descendus sur terre pour trouver un être humain vraiment bon sinon le monde ne pourra plus exister. Ils trouvent une bonne âme en Shen Té, une prostituée, mais il est difficile d'être bon dans un monde mauvais. Aussi la gentille Shen Té va-t-elle se métamorphoser en son méchant cousin Shui Ta. Nô japonais et théâtre chinois ont beaucoup influencé Brecht. Il écrit aussi avec sa collaboratrice *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, très longue pièce policière versifiée où il caricature l'histoire d'Hitler (Chaplin tourne alors *Le Dictateur*). Il s'agit pour Arturo, en éliminant tout ce qui

entrave sa marche, de dominer le commerce des choux-fleurs à Chicago. Brecht dénonce aussi l'admiration de la bourgeoisie pour les grands meurtriers de l'Histoire. À partir de récits tirés de la vie populaire finnoise, il met en scène « l'opposition du maître et de l'esclave en rendant à ce thème sa poésie et son comique ». Ce sera *Maître Puntila et son valet Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) : « Le maître Puntila a deux âmes. Ivre, c'est un homme ; sobre, c'est un propriétaire foncier. » Les femmes de Kurkela, à qui il se fiance étant saoul, sont truculentes et représentent le peuple. Cette pièce, choisie pour inaugurer le Berliner Ensemble, fut l'une des plus jouées du répertoire brechtien.

Le 12 mai 1941 arrivent enfin les visas pour les États-Unis, il quitte la Finlande, passe par Moscou, gagne Vladivostok par le transsibérien et s'embarque pour la Californie où il s'installe près d'Hollywood, à Santa Monica, alors bon marché, et retrouve d'autres émigrés allemands. Il est très affecté lors de son voyage par la nouvelle de la mort dans un hôpital de Moscou de sa collaboratrice Margarete Steffin, son « petit soldat de la révolution » :

Après neuf années de fuite devant Hitler
Épuisée par les voyages
Le froid et la faim de l'hiver finlandais
Et l'attente du passeport pour un autre continent
Notre camarade Steffin est morte
Dans la ville rouge de Moscou.

Il apprend aussi le suicide de son ami Walter Benjamin poursuivi par la Gestapo. Brecht travaille alors non sans quelque tension avec des cinéastes hollywoodiens comme Fritz Lang, puis sur la version américaine de *Galilée* avec l'acteur Charles Laughton. Il s'intéresse aux techniques cinématographiques et à leur lien avec sa dramaturgie. Il crée en 1948 *Le Cercle de craie caucasien* (*Der kaukasische Kreidekreis*) : après un prologue exposant un problème entre deux kolkozés géorgiens, la pièce est centrée sur la question de la maternité, « retournement marxiste du jugement de Salomon, c'est l'histoire d'un enfant que se partagent deux mères, et qui finit, après une épreuve qui l'arrache hors du cercle de craie, par être attribué à la mère adoptive, qui a été faite mère par sa fonction sociale. »

Pendant ses six ans d'exil américain, malgré ses nombreux contacts, Brecht n'a pu faire jouer ses pièces, il déplore le désert culturel d'Hollywood et le règne de l'argent qui atteint tout le milieu artistique. La première de *La Vie de Galilée* a enfin lieu en 1947 à Beverly Hills, mais il va bientôt être sommé de se présenter devant la commission des affaires anti-américaines à Washington : la « chasse aux sorcières » commence en effet à la mort de Roosevelt. Il quitte alors les États-Unis et s'établit en Suisse. Les Alliés lui refusant un visa pour l'Allemagne, il gagne Prague, puis Berlin-Est, où il s'installe en 1949.

Berlin-Est : le Berliner Ensemble (1949-1956) et interprétation de l'œuvre

Brecht fonde en 1949 avec sa femme Helene Weigel le Berliner Ensemble, qu'elle va diriger et qui n'aurait sans doute jamais existé sans elle. Il tente d'attirer à Berlin des artistes compétents. L'inauguration officielle a lieu le 12 novembre 1949 avec *Maître Puntila et son valet Matti* et les six premiers spectacles montés jusqu'en 1951 sont des succès, mais à partir de là le climat politique de la R.D.A. se durcit pour des raisons économiques et l'influence soviétique se fait plus nettement sentir, les artistes sont rapidement qualifiés de formalistes, c'est-à-dire d'avant-gardistes, surtout lorsqu'ils actualisent l'héritage classique, comme ce fut le cas d'Eisler et de Brecht avec le *Faust* de Goethe. Le Berliner Ensemble commence alors à être délaissé par les spectateurs. Après la mort de Staline, un soulèvement populaire a lieu en R.D.A. le 17 juin 1953, il est réprimé par les chars soviétiques. De sa lettre à Walter Ulbricht n'est publiée, dans *Neues Deutschland*, que la phrase exprimant le soutien de Brecht au parti ; il fera une mise au point dans le même journal et critiquera la politique culturelle de la R.D.A. Son théâtre commence à être publié en Allemagne fédérale et en R.D.A. Le Berliner Ensemble participe au festival de Paris en 1954 et 1955. En 1955 commencent les répétitions de *La Vie de Galilée*, il répète encore en vue d'une tournée du Berliner Ensemble le 10 août 1956 et meurt d'une crise cardiaque le 14 août 1956.

Brecht aura écrit tout au long de sa vie, outre huit tomes de pièces de théâtre, des poèmes, publiés en neuf tomes, des romans, de nombreux textes théoriques sur le théâtre, l'art, la politique et la société... Son œuvre a été diversement interprétée :

Brecht ou le Soldat mort de Guy Scarpetta se présente comme le premier grand essai de démystification de l'imposture brechtienne. L'auteur reproche au dramaturge à la fois son communisme dogmatique et sa critique modérée du fascisme. Brecht-Baal représente la « barbarie à visage d'avant-garde. » À travers Brecht, Scarpetta ouvre le débat sur la question de l'ambiguïté, voire de la connivence des rapports de l'avant-garde contemporaine avec le totalitarisme. Il analyse la dramaturgie à travers l'impact politique.

Le critique Völker trace un portrait plus vivant et chaleureux du « personnage » Brecht qui a créé sa vie autant que son œuvre : c'est selon lui un questionneur autant de l'Ouest que de l'Est. Il juge en homme de théâtre et montre un homme qui a consacré toute sa vie à sa création théâtrale, avec la frénésie de Baal : « Le matérialisme de Baal, son énergie inépuisable, correspondent à la conception brechtienne de la vie et de la création poétique », écrit Völker.