FIX, Florence

La Résistible Ascension d'Arturo Ui de Brecht : présentation et indications bibliographiques

ARTICLE

Voir aussi : Annexes Brecht

Textes de référence

Édition au programme :

La Résistible Ascension d'Arturo Ui, Paris, L'Arche, 2012. [Traduit par Hélène Mauler et René Zahnd.]

Cette édition contient tous les éléments de l'édition originale : personnages, prologue, variante du prologue et note pour la mise en scène. S'y ajoute un texte d'explication des choix de traduction des deux traducteurs.

La pièce en langue allemande joue des effets de décrochage : de registre, de style, de rythme, en accordant à certains personnages l'usage du vers blanc ; si celui-ci fait penser à Marlowe ou à Shakespeare, on rappellera que le pentamètre iambique notamment n'est pas étranger à la poésie de langue allemande – et de ce fait essentiel au projet de Brecht d'inscrire la montée au pouvoir de Hitler dans le champ farcesque de la disqualification de la langue et du lyrisme. Le premier traducteur en français avait fait le choix de proposer des vers rimés, la traduction soumise à notre étude fait celui de tenter de préserver le mètre iambique, mais non la rime.

Voir annexe 1, un exemple issu de la traduction versifiée d'Armand Jacob, publiée dans les *Œuvres complètes*, *Théâtre complet*, tome 5, Paris, L'Arche, 1976.

L'édition de référence, issue de l'éditeur est-allemand Aufbau et de l'éditeur ouest-allemand Suhrkamp, est :

Bertolt Brecht *Werke*, Stücke 7, édition de Berlin (Aufbau-Verlag) et de Francfort (Suhrkamp Verlag) avec les commentaires de Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, 1991. Réédition Suhrkamp 1997.

Elle contient les variantes du prologue et l'indication pour la mise en scène.

Le volume contient aussi *Simone Machard*, *Schweyk* et *La Duchesse de Malfi*.

On peut conseiller aux candidats de lire les autres pièces de Brecht consacrées à la Seconde Guerre mondiale et rédigées en exil :

Grand-peur et misère du IIIe *Reich* [Furcht und Elend des Dritten Reiches] (1935-1938), écrit, comme *Ui*, avec la collaboration de Margarete Steffin.

Les Visions de Simone Machard [*Die Gesichte der Simone Machard*] (1942)

Schweyk dans la Seconde Guerre Mondiale [*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*] (1943)

Ainsi que celles relatives à la pègre et à la corruption en Amérique du Nord :

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*] (1930) dont le terme « Aufstieg » s'offre en écho à celui du titre de *Ui*.

Sainte Jeanne des Abattoirs [*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*] (1930) dans laquelle on trouve des figures et motifs à venir dans *Ui*, notamment le personnage de la veuve réclamant justice.

Les *Écrits sur le théâtre* (édition de Jean-Marie Valentin), Paris, Gallimard, « Pléiade », 2000 reprennent, pour les citations, les versions françaises des œuvres de Brecht publiées chez L'Arche, mais celles-ci ne font pas l'objet d'une publication en Pléiade.

Outre les nombreux textes théoriques :

I. *Le théâtre épique* (1927-1937)
II. *La pièce didactique* (1929-1956)
III. *La dramaturgie aristotélicienne* (1932-1951)
VII. *Petit organon pour le théâtre* (1948)
VIII. *La dialectique et le théâtre* (1929-1956)
XII. *L'art du comédien* (1927-1955)

On pourra consulter les *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, « le sens de la marche », 1970, notamment les *Essais sur le fascisme* (1933-1939), également publiés dans le tome 8 des *Œuvres complètes*, Paris, L'Arche, p. 137-203. L'édition originale de ce texte se trouve dans *Schriften* 2, p. 557-917.

Voir ci-après, annexe 2, l'extrait proposé (pages 140 à 157).

On conseillera également les nombreux textes consacrés par Brecht à la dramaturgie de Shakespeare, notamment, dans

l'édition de la Pléiade des *Écrits sur le théâtre* :

« Avant-propos à *Macbeth* » (in *Le théâtre épique*), p. 198-201.
« La tragédie dans Shakespeare » et « Shakespeare 1 » (in *L'Achat du cuivre*), p. 545-548.
« Shakespeare 2 » et « *Hamlet*, expérience », p. 559-564.
Une traduction de V, 3 du *Roi Lear* (p. 574-576)
Des scènes à insérer dans *Hamlet* (p. 651-653) et *Roméo et Juliette* (p. 654-658)

Dans les « Exercices pour comédiens (1940) », les textes courts consacrés à Shakespeare aux pages 886-889. Pour des extraits, voir annexe 3.

Le *Journal de travail* (1938-1955) de Brecht (L'Arche, 1976, traduction de Philippe Ivernel) mentionne rapidement le projet de *Ui*.

Walter Benjamin, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003. [Traduit par Philippe Ivernel. Il s'agit de textes publiés chez Suhrkamp en 1955, 1966 et 1978, écrits entre 1930 et 1938], en fait état également, mais il s'agit d'une conversation de 1934, Benjamin n'ayant jamais lu la pièce aboutie. Voir annexe 4 pour quelques extraits.

Les ouvrages critiques en français, notamment les deux volumes des *Cahiers de L'Herne* (direction Bernard Dort et Jean-François Peyret, 1979 et 1982), les écrits de Roland Barthes (*Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964) et ceux de Bernard Dort (*Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, rééd. 1972) sont utiles à la compréhension de la réception de Brecht en France, révélé par les tournées du Berliner Ensemble (Paris, 1954, *Mère Courage et ses enfants)* et inlassablement soutenu par la revue *Théâtre populaire*. Mais on n'y trouvera pas d'éléments directement susceptibles de proposer une analyse de *Ui*, pièce beaucoup moins connue et jouée que ne le sont, notamment, *Mère Courage*, *Baal* ou *L'Opéra de quat'sous*.

En ce qui concerne la pièce en français, elle est créée en 1960 dans une mise en scène de Georges Wilson et Jean Vilar pour le TNP (Chaillot), soit la même année que sa présentation en allemand dans la mise en scène de Peter Paliztsch pour le Berliner Ensemble (Théâtre des Nations), créée par lui en 1958 à Stuttgart. On en trouve des extraits sur le site de l'INA. Puis en 1969 toujours au TNP sous la direction du seul Georges Wilson.

D'autres mises en scène : par Jérôme Savary en 1993 à Chaillot, par Heiner Müller et le Berliner Ensemble en 1996 (représentation en allemand au Festival d'Avignon), par Dominique Pitoiset à Annecy en 2016. La pièce est entrée au répertoire de la Comédie-Française en 2017 (mise en scène de Katharina Thalbach).

En allemand, Jan Knopf est l'auteur d'une biographie remarquée de Brecht qui donne des éléments précis sur l'écriture et les remaniements de la pièce. On rappelle que celle-ci n'a jamais été jouée du vivant de Brecht et qu'elle constitue à ce titre un objet singulier tant le dramaturge avait pour habitude de modifier ses textes à l'épreuve de la scène et des répétitions.

Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten*, Carl Hanser Verlag, Munich, 2012.

Le critique qui figure parmi les coordinateurs de l'édition des œuvres complètes de Brecht est également l'auteur d'un manuel Brecht en 5 tomes qui analyse et commente chacune des œuvres. Pour *Ui*, on consultera :

Jan Knopf (éd.), *Brecht-Handbuch*, tome 1, *Stücke*, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 2001, pages 459 à 474. Texte fourni en annexe 5 à l'intention des germanophones.

Pour une biographie (très polémique) en anglais :

John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, Harper Collins, Londres, 1994.

Pour l'équivalent du Handbuch en anglais :

Siegfried Mews, *A Bertolt Brecht Reference Companion*, Greenwood Press, Londres, 1997.

ou :

Peter Thomson (éd.), *The Cambridge Companion to Brecht*, CUP, 2006, accessible en ligne depuis 2007, qui ne contient pourtant aucun article portant directement sur *Ui*.

L'édition Methuen des œuvres de Brecht comporte une introduction à la pièce.

Parmi les articles précis et éclairants à consulter, on pourra conseiller :

Robert Atkins, "« Und es ist kein Gott außer Adolf Hitler »: The Biblical Motifs in Brecht's *Arturo Ui* and Related Works as Political Counter-Propaganda", *The Modern Language Review*, 85, n°2, 1990, p. 373-387.

Daniel Fischlin, Mark Fortier (éd.), *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of plays from the 17th Century to the Present*, Psychology Press, Londres, 2000, p. 125-127. (brève introduction à la pièce en anglais et bibliographie anglophone.)

Margot Heinemann, « How Brecht Read Shakespeare », in Johnathan Dollimore et Alan Sinfield (éd.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 202-230.

E. Humble, « The stylisation of history in Bertolt Brecht`s *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*», Forum for Modern Language Studies, vol. XVI (2), 1er avril 1980, p. 154-171. disponible en ligne : https://doi.org/10.1093/fmls/XVI.2.154

Schürer, « Revolution from the Right : Bertolt Brecht's American Gangster Play *The Resistible Rise of Arturo Ui*, in Siegfried Mews (éd.), *Critical Essays on Bertolt Brecht*, G. K. Hall, Boston, 1989.

Contexte d'écriture

Né en 1898 à Augsburg en Bavière, dramaturge et poète très célèbre sous la République de Weimar (notamment avec *L'Opéra de quat'sous* en 1928), il est déchu de sa nationalité allemande en 1935 et ses livres interdits et brûlés en autodafés. D'abord réfugié en Suède en 1939, puis après l'invasion de ce pays, en Finlande en 1940, il trouve asile aux États-Unis où il s'installe en Californie en 1941 et rédige *La résistible ascension d'Arturo Ui*. Si d'autres auteurs du corpus au programme ont connu l'éloignement temporaire ou la défiance du pouvoir (Pouchkine et le Tsar, Corneille et Richelieu), Brecht écrit alors qu'il est exilé et apatride, le « résistible » du titre de la pièce doit être pensé à l'aune de cette situation singulière, qui innerve aussi sa lecture de Shakespeare et de ses personnages marginaux.

Le projet de la pièce datait toutefois des années 1930, comme en témoigne le texte que lui consacre Walter Benjamin. Il fait état d'une satire de l'hégémonie politique rapide du nazisme sous la forme des « historiographies de la Renaissance » ; l'allusion à Shakespeare et notamment à *Richard III* sous-tend l'écriture de cette pièce sur l'ascension fulgurante d'un tyran que rien n'appelait à ce destin, si ce n'est son ambition tenace. Comme nombre de critiques de son temps, Brecht hérite d'une vision de Richard comme « l'infirme qui mutile le monde » dans une hargne de la blessure compensatoire : son « historiographie » n'a donc pas de sources historiques solides, mais s'appuie plutôt sur l'imaginaire lié à Richard III, ce qui n'est pas sans enjeu dans une pièce débattant de la rumeur, de la notoriété … et de la propagande. L'entremêlement avec une intrigue liée à la pègre et aux gangsters américains ne lui est pas venu de l'exil nord-américain : il compare précédemment l'incendie du Reichstag en 1933 à des méthodes de voyous et *Sainte Jeanne des Abattoirs* en 1930 s'inscrit d'ores et déjà dans le milieu de l'industrie agro-alimentaire, des liens entre syndicats et pègre aux dépens des ouvriers et des miséreux. Il écrit la pièce en 3 semaines en mars 1941 avec l'espoir la voir rapidement traduite et représentée aux États-Unis (des contacts sont pris avec Piscator, lui aussi en exil). Il n'en sera rien, et la pièce ne sera publiée et créée qu'après sa mort. Re-travaillée avec Margarete Steffin (notamment les vers libres), la pièce toutefois est beaucoup moins remaniée que celles qui ont connu répétitions et représentations.

De retour en Allemagne après-guerre, il écrit le second prologue, destiné à ses contemporains des années 1950 et ôte l'adjectif « résistible » du titre, tout en répugnant à faire représenter la pièce.

C'est pourtant ce terme inusité de « résistible » qui indique l'un des enjeux, à prendre par antiphrase, de la pièce : il aurait pu y avoir résistance à l'arrivée d'Hitler au pouvoir, mais son rythme, sa rapidité, ses méthodes de gangsters instinctifs ont eu raison des atermoiements et des réflexions lentes de ses opposants. Brecht se documente par les écrits des exilés et des anciens politiques de la République de Weimar ; il prend note des éléments majeurs qui structurent sa pièce (1933-1938, les étapes de l'arrivée au pouvoir des nazis) : la liquidation d'Ernst Röhm, la montée en puissance des SS contre les SA, le chantage exercé sur le Président Hindenburg, l'annexion de l'Autriche. Il en est de même pour l'Amérique de la Prohibition, qu'il connaît par des documents, mais aussi par l'imaginaire filmique découvert lors de son premier voyage, en 1935-1936 aux États-Unis. *Scarface* de Howard Hawks par exemple (1932), film inspiré de la vie d'Al Capone, met en évidence les liens entre pègre mafieuse et gouvernement étatique, liens qui chez Brecht deviennent une similitude de modalité d'accès au pouvoir économique et politique. La lecture marxiste est manifeste et insiste sur la cohérence entre brutalité, violence à des fins politiques et exploitation économique, réactivant les motifs très récurrents dans l'œuvre brechtienne de la dévoration et de la liquidation.

En ce sens, *Ui* fait partie des pièces-paraboles qui, à l'instar de *Jeanne d'Arc des Abattoirs*, ou de *Têtes rondes et têtes pointues* ou plus tard *Turandot ou le congrès des blanchisseurs*, insiste sur la parenté entre capitalisme et dictature (brutalité des méthodes, désir de réussite d'un petit groupe aux dépens de toute une population etc.) ainsi que sur l'incapacité à résister à leur énergie. Les protagonistes sont littéralement happés par le rythme de Ui et ce même quand ses décisions semblent illogiques, fragiles. Si le dramaturge force le trait absurde en amenant la pièce vers la farce historique, il lui donne néanmoins aussi une composition très didactique en précisant après chaque tableau la relation aux événements historiques. En outre, les noms des personnages sont transparents et permettent d'y retrouver ceux du cercle proche d'Hitler ; les équivalences fonctionnent terme à terme (Gori/Giri pour Göring ; Roma pour Röhm ; Chicago pour l'Allemagne et la petite ville voisine de Cicero pour l'Autriche ; l'incendie de l'entrepôt pour l'incendie du Reichstag etc.) Les effets de réel côtoient donc ceux de déréalisation et il convient de mettre en garde les candidats contre une lecture trop « didactique » de la pièce : Brecht en effet doit sa notoriété en France à une lecture marxiste des pièces mais la consultation de ses écrits théoriques, notamment à l'époque de la rédaction de *Ui*, fait entendre des discordances, quand ce ne sont pas des contradictions internes : la pièce n'est pas que dénonciation pas à pas des étapes de l'ascension de Hitler et sa portée didactique politique est parfois volontairement ruinée par des effets de style et des citations littéraires.

Le double principe de la distanciation (personnages loufoques, impression d'étrangeté : on rappelle que « Verfremdungseffekt » a pu aussi être traduit par « effet d'estrangement ») et d'un théâtre « engageant » fait de cette pièce un objet moins brillant ou stimulant pour les metteurs en scène qu'ont pu l'être *Baal* ou *Quat'sous*. Elle a parfois l'aspect d'un exercice de style tant les effets parodiques de reprises de Shakespeare, Goethe ou Schiller sont nombreux. L'alternance des vers libres et du registre familier y participe également. Ces décrochages de registre, style et ampleur des tirades installent pourtant aussi une forme de terreur : on sera sensible, d'une part, aux discordances de ton (cris, hurlements, insultes, mais aussi chuchotements et apartés – ou silences inquiétants), d'autre part au dysfonctionnement des mots les plus simples, ruinés par l'emphase, le mensonge, l'antiphrase. Dans ses écrits, Brecht transcrit des discours publics de Göring qu'il commente et déconstruit, insérant dans une colonne en regard du texte original ce qu'il en pense et ce qui doit être compris sous les formules de propagande. Le désir de déstructuration et d'analyse du discours politique est une constante dans la pièce et on sera sensible à l'alternance entre longues prises de parole et interruptions hâtives, entre mots rapportés et tentatives ratées de langue propre. Si Ui n'usurpe pas d'identité, il fait usage d'un vocabulaire emprunté, d'une langue artificielle et de travestissements de la langue qui laissent littéralement les autres personnages sans voix. Ce peut être d'ailleurs l'un des écueils, maintes fois souligné par la critique lors de plusieurs mises en scène, y compris très récemment celle proposée en France par Dominique Pitoiset, du surinvestissement du personnage farcesque : la mise en perspective du nazisme et la dénonciation de ses mécanismes passent au second plan pour offrir toute licence au déploiement d'effets de rupture, d'outrance et d'impostures du personnage. De quoi Ui, en représentation permanente, est-il représentatif ? La pièce interroge le public sur les limites d'une démocratie qui finit par donner raison à une parole pauvre parce qu'elle est écoutée et non parce qu'elle est comprise ou appréciée.

De fait, cette pièce très documentée n'a pas toujours été jouée en relation avec la montée du nazisme, mais dès sa création en Allemagne, plutôt comme une réflexion sur le pouvoir abusif. Brecht ne relate pas par le menu les complexes et désastreuses conditions économiques qui ont mené à la fragilisation de la République de Weimar. Il métaphorise le délitement financier de l'entre-deux-guerres par le motif de la crise du chou-fleur, faisant de Ui un gangster, un homme d'affaires, un politique et un comédien – ou du moins un homme qui s'essaye à l'être et prend des cours de diction et de

maintien. L'anecdote s'extrapole en événement et fait littéralement l'histoire : ce sont des successions de petits faits, en soi chacun résistible, qui ont mené Hitler au pouvoir. Séparément, ces éléments ne sont que médiocrités et approximations ; mis bout à bout, ils constituent une redoutable – et irrésistible – maîtrise du pouvoir, explicitement par le chantage. Ui n'est pas fort, il sait exploiter les faiblesses des autres, les intimider ou les compromettre. La stratégie est pauvre, le talent contestable, les amitiés douteuses et réversibles mais le dictateur s'impose et en impose, contre toute logique. À l'association de Richard III à un infirme aigri, Brecht ajoute celle de Hitler en peintre en bâtiment qui maquille la réalité, faute d'avoir pu s'épanouir en tant qu'artiste viennois.

Il s'agit alors de rétablir la vérité par le rappel des faits, par la comparaison. Le théâtre épique on le sait congédie les émotions mais revendique les invraisemblances, aptes à provoquer chez le spectateur un sursaut de réflexion. Ces invraisemblances, Brecht les salue chez Shakespeare, notamment dans *Macbeth* : le fils de Banquo ne parvient jamais au pouvoir ; ou dans *King Lear* (le partage inabouti du royaume) et les qualifie de style épique. L'absurdité pour contraindre à penser les faits, tout en les maintenant lisibles (les panneaux sans équivoque ponctuent les séquences de la pièce) a parfois déconcerté les metteurs en scène qui y ont vu une contradiction et ont choisi, soit de jouer *Ui* sans les panneaux, soit de minorer l'ironie et le farcesque (en invitant les acteurs à sous-jouer ces effets) afin de mettre en avant le déroulement des faits. La tension entre historique et farcesque fait pourtant partie des enjeux propres à dynamiser l'interprétation qu'auront les candidats de ces textes, qu'on les encourage à ne pas ranger hâtivement dans l'austère catégorie du « théâtre à clé ».

POUR CITER CET ARTICLE

Florence Fix, « *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht : présentation et indications bibliographiques », SFLGC, Agrégation, publié le 27 Juin 2018, URL : https://sflgc.org/agregation/fix-florence-la-resistible-ascension-darturo-ui-de-brecht-presentation-et-indications-bibliographiques/, page consultée le 10 Décembre 2025.