

# Bertolt Brecht et les musiciens : Weill, Dessau, Eisler

Jean-Louis Lavallard

DANS **RAISON PRÉSENTE** 2017/1 N° 201 , PAGES 109 À 116  
ÉDITIONS **UNION RATIONALISTE**

ISSN 0033-9075

DOI 10.3917/rpre.201.0109

Date de mise en ligne : 01/01/2019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-raison-presente-2017-1-page-109?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Union rationaliste.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# BERTOLT BRECHT ET LES MUSICIENS : WEILL, DESSAU, EISLER

*Jean-Louis Lavallard*

## PRÉSENTATION

« Nous allons, changeant de pays plus souvent  
que de souliers... »

Extrait du poème de Bertolt Brecht, *A ceux qui  
viendront après nous*, écrit en 1939, sur les routes de  
l'exil...

Dans ce « nous » il y a Brecht, Weill, Dessau, Eisler et tant de milliers d'hommes et de femmes, jetés sur les routes de l'exil depuis 1933. La Société des Nations créée à l'issue de la Première Guerre mondiale a échoué à jeter les bases d'un monde pacifié et le régime hitlérien a impunément préparé la guerre. Loin de la paix perpétuelle imaginée par Kant, loin d'un cosmopolitisme rêvé, les nations s'affirment. Les pays européens ne sont guère accueillants et si les États-Unis sont plus ouverts, ce sont les émigrés qui parfois éprouvent des difficultés à en accepter la culture et le mode de vie. Brecht, Dessau et Eisler regagneront l'Europe, dès la paix revenue, puis l'Allemagne, en l'occurrence la RDA. Seul Kurt Weill s'acclimatera véritablement à son nouveau pays et y connaîtra le succès.

Est-ce à dire que les identités nationales l'ont emporté durablement ? Ce serait oublier que les textes de Brecht et les œuvres de ses amis musiciens ont gagné une audience internationale et qu'ils font aujourd'hui partie d'une culture qui pour n'être pas universelle (qu'en est-il de leur audience en Afrique ou en Asie ?), n'en dépasse pas moins largement le sol sur lequel ils sont nés. Jean-Louis Lavallard nous invite à suivre les étapes de cette collaboration, ses modalités et ses réussites et à écouter des musiques qui pour certaines nous sont familières : au premier chef *L'Opéra de quat'sous* que le « Berliner Ensemble » a donné à Paris en septembre 2016 et dont Guy Bruit a rendu compte dans le numéro 200 de *Raison Présente*, mais aussi celles qu'un certain oubli a – temporairement ? – recouvertes, telles les œuvres d'Hanns Eisler.

La Rédaction de *Raison Présente*

Le célèbre dramaturge, poète et metteur en scène allemand Bertolt Brecht (1898-1956) s'est toujours efforcé d'introduire de la musique dans ses représentations dramatiques. Il a écrit les livrets de plusieurs opéras et un très grand nombre de ses poèmes ont été mis en musique. C'était un bon musicien amateur, qui accompagnait, dans sa jeunesse, la déclamation de ses poèmes en s'accompagnant à la guitare. Il avait même écrit une musique pour le *Songspiel Kleine Mahagonny* (1927) dont l'orchestration sera ultérieurement confiée à Kurt Weill (1900-1950) qui deviendra ensuite un véritable opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) [Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny]. Cette première collaboration avec Kurt Weill sera suivie de plusieurs autres et en particulier de la création de *L'Opéra de quat'sous* en 1928, dont le succès lancera la carrière du dramaturge et celle du compositeur.

Trois musiciens sont très liés à Brecht. Outre Kurt Weill (1900-1950, élève de Busoni), ce sont Paul Dessau (1894-1979) et Hanns Eisler (1898-1962). Tous les trois sont allemands et de la même génération que Brecht. Ces quatre amis suivront le même itinéraire de vie : nés allemands, ils quitteront leur patrie à l'arrivée du nazisme en 1933, puis après avoir essayé différents pays, ils se retrouveront aux États-Unis dont, menacés par le maccarthysme, trois d'entre eux émigreront en 1948 pour la République Démocratique Allemande où ils séjourneront jusqu'à leur mort. Kurt Weill, naturalisé américain en 1943, restera aux États-Unis et il mourra à New York en 1950.

Pour comprendre la genèse de *L'Opéra de quat'sous*, il est nécessaire de plonger dans le contexte politique de l'époque. Le Deuxième Reich de Guillaume II s'est effondré avec la signature de l'armistice du 11 novembre 1918 qui met fin à la Première Guerre mondiale. L'effondrement avait été provoqué par la profonde lassitude de la population, mais aussi par la menace intérieure entretenue par l'agitation de l'extrême gauche.

À la fin de la guerre, la Ligue spartakiste, marxiste révolutionnaire, a tenté de prendre le pouvoir en suscitant une insurrection à Berlin. Bertolt Brecht avait participé à cette insurrection qui fut brutalement réprimée (assassinat des leaders spartakistes Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht) par Gustav Noske, ministre de la Reichswehr du gouvernement social-démocrate provisoire. Le spartakisme était alors considéré comme l'un des principaux responsables du « coup de poignard dans le dos » qui avait contraint l'armée allemande à la capitulation, à l'humiliation de l'armistice et à la paix de Versailles avec les pertes de territoires et le paiement des

très lourdes réparations. Il était donc difficile pour Brecht d'afficher ouvertement ses convictions de gauche.

Bertolt Brecht adopta alors la méthode qu'avait employée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le poète et dramaturge anglais John Gay (1688-1732). Ce dernier avait écrit un livret d'opéra qui, contrairement à tous les opéras de l'époque dont les protagonistes étaient des rois, des reines, des empereurs, de nobles seigneurs, voire des dieux ou des déesses, avait pour héros des hommes et des femmes du bas-peuple tous plus ou moins délinquants. Personne ne s'y trompa : leur perversité était le miroir de celle de la haute aristocratie. Cet opéra n'avait pas de compositeur. John Gay fit appel à son ami Pepusch pour arranger des musiques d'opéra existantes pour les adapter à son livret. Cet *Opéra des Gueux*, *The Beggar's Opera*, eut un très grand succès.

Brecht eut l'idée de critiquer les dirigeants allemands de son époque en faisant une transposition du même genre. Il reprit les personnages de l'opéra de Gay pour caricaturer les capitalistes au pouvoir en les transformant en truands. Pour ne pas être interdit, l'action de l'opéra ne se passe pas dans le Berlin des années 1920 mais dans l'Angleterre victorienne (1837). Les héros de l'histoire sont les mêmes que ceux de l'opéra de John Gay : Peachum, à la fois truand et indicateur de police, Macheath, dit Mackie Messer, un truand sanguinaire, la fille de Peachum, Polly, amoureuse de Macheath. Les autres personnages sont secondaires : ce sont outre Mme Peachum, le chef de la police, sa fille Lucy (aussi amoureuse de Macheath) et nombre de mendiants, putains et policiers. Rien, en apparence qui ressemble aux notabilités dirigeantes.

Le succès berlinois de *L'Opéra de quat'sous* tient beaucoup à la musique de Kurt Weill. Cette opérette n'a pas une véritable structure d'opéra. C'est une suite de chansons en solo ou en duo, entrecoupées de courtes interventions parlées. Les protagonistes ne se retrouvent ensemble que pour la scène finale, après que le truand Macheath a été anobli et rendu riche par la reine. Il est vrai que cela évite que Peachum suscite une insurrection contre le pouvoir... Le style musical est celui des chansons des cabarets berlinois : une musique très rythmée et entraînante sur des textes chantés en exagérant les duretés de la langue allemande. On y retrouve le style de Marlène Dietrich dans le film contemporain, *L'Ange bleu* de Steinberg (1929-1930) : la première de *L'Opéra de quat'sous* a eu lieu le 31 août 1928. Cette musique relève de l'expressionnisme, ce qui n'est pas le cas du texte de Brecht. Aussi a-t-on inventé pour la qualifier le terme d'expressionnisme noir.

Le cinéaste Pabst exploite ensuite, avec Kurt Weill, le succès de l'opéra en en faisant un film avec la même vedette que sur scène :

la femme de Weill, Lotte Lenya, qui plus tard enregistrera la partition sur disque. Cette production irrita profondément Brecht qui tentera même d'en interdire la diffusion en faisant un procès. Cette colère s'explique facilement. Les scènes choquantes ont été supprimées et il ne reste plus qu'une comédie musicale à l'eau de rose. Le sens profond de l'œuvre a disparu.

Cet épisode permettra à Brecht de préciser sa conception de ce que doit être un opéra. Ce qui compte pour lui, c'est le texte. La musique n'est là que pour le soutenir. Brecht se déclare opposé à l'opéra « hédoniste » où l'on valorise la séduction de la musique et le plaisir que l'on éprouve à l'entendre. Cette position est contraire à l'opinion générale sur les opéras pour laquelle la musique prime. Ne donne-t-on pas pour auteur de l'opéra le compositeur et non le librettiste ? *La Traviata* est un opéra de Verdi et non de Piave. *Così fan tutte*, un opéra de Mozart et non de Lorenzo da Ponte. *The Beggar's Opera* est une exception puisqu'il est attribué à son librettiste John Gay. Ce n'est donc pas par hasard que Brecht l'avait choisi comme modèle. Le livret, donc le texte, domine. Les musiciens qui écriront des opéras sur des livrets de Brecht se rappelleront la leçon.

Cette dispute n'a pas empêché Brecht et Weill de continuer à collaborer. Le *Songspiel* de Mahagonny est transformé en 1930 en véritable opéra : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, toujours chanté par Lotte Lenya. *Les Sept péchés capitaux*, *Le Vol de Lindbergh*, *Celui qui dit oui Celui qui dit non*, *Happy end* sont des textes de Brecht mis en musique par Kurt Weill. Mais le très prolifique Kurt Weill travaille aussi avec d'autres librettistes, par exemple Georg Kaiser pour *Le Lac d'argent*.

Cette période de succès, aussi bien pour Brecht que pour Weill, prend brutalement fin en 1933 avec l'arrivée des Nazis au pouvoir. Weill et Brecht sont contraints à l'exil. Cette mise à l'écart de Brecht par les Nazis est compréhensible : c'est un opposant politique. Weill est moins politisé, mais il a eu le tort de collaborer avec Brecht. En 1933, les écrits de Brecht sont brûlés en public.

Durant cette période de 1920 à 1933, Weill et Brecht ont souvent travaillé ensemble, mais pas exclusivement. Brecht a aussi écrit et monté de nombreuses pièces qui n'ont pas été mises en musique.

Weill et Brecht se retrouveront plus tard aux États-Unis mais sans plus jamais travailler ensemble. Weill, après avoir quitté Berlin en 1933, s'installe à Paris, puis aux États-Unis. Caméléon, à Berlin il s'inspirait des chansons de cabaret, aux États-Unis il écrit des comédies musicales et il exploite commercialement le succès des chansons tirées de *L'Opéra de quat'sous*.

Brecht, en quittant Berlin, s'installe au Danemark puis en Finlande, avant de se fixer aux États-Unis en 1941 qu'il quittera en 1948. Durant cette période, il nouera une véritable amitié avec deux autres musiciens, Paul Dessau et Hanns Eisler, émigrés d'Allemagne comme lui. Alors que Weill était un compositeur de variétés, Dessau et Eisler sont des compositeurs nourris de musique savante.

Paul Dessau est le plus âgé des trois. Quand il arrive aux États-Unis, il a déjà une belle carrière derrière lui : il était le chef d'orchestre de l'Opéra d'État de Berlin. Chassé d'Allemagne, probablement parce qu'il était juif, il vit dans plusieurs villes d'Europe et même en Palestine avant d'émigrer à New York où il s'installe en 1939, avant d'aller en 1944 à Hollywood où il écrit la musique de 14 films.

Hanns Eisler a été considéré par Schoenberg comme son meilleur élève (plus que Berg et Webern). Il enseigne la composition et adhère en 1926 au Parti communiste allemand. Il a reçu en 1924 le prix de la musique de la ville de Vienne pour sa première sonate pour piano. Quand il quitte l'Allemagne en 1933, il voyage beaucoup avant de se fixer aux États-Unis. On trouve sa trace aussi bien en Autriche qu'en France et en Angleterre. Il enseigne en 1935-1936 et de 1937 à 1942 à la *New York School for Social Research* et à l'université de Californie (1942-1948). C'est un esprit très indépendant et libre.

Le lien entre Brecht, Dessau et Eisler se tisse autour des musiques de scène que le dramaturge demande aux deux musiciens. Cette collaboration se poursuivra après 1948 quand Brecht rejoindra Berlin-Est. Ces musiques de scène sont de courts morceaux (environ trois minutes) où une chanteuse, accompagnée par un petit orchestre, intervient entre les actes de la pièce.

Les musiques de scène de Dessau et Eisler sont très différentes. Celles de Dessau sont très entraînantes et rythmées. L'allemand y a des intonations exagérément dures comme dans les chansons de cabaret. Elles « chauffent » la salle. Celles d'Eisler relèvent de la douceur du lied. Elles sont musicalement beaucoup plus modernes et complexes. Eisler, qui estime que le peuple est capable de les apprécier, lui propose des musiques dites « difficiles ». Tout au long de sa vie, il a écrit des musiques très modernes et même dodécaphoniques qu'il destinait à tous et pas seulement à une élite.

Dessau a écrit les musiques de scène suivantes : *Grand-peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* (1938), *Mère Courage* (1946), *La Bonne Âme de Se-Chouan* (1947), *Maître Puntila et son valet Matti* (1949), *Homme pour Homme* (1951), *Le Cercle de craie caucasien* (1954),

puis pour des pièces qui ne sont pas de Brecht mais montées par lui à Berlin-Est : *Faust* de Goethe (1949), *Don Juan* de Molière (1953), *Coriolan* de Shakespeare (1954).

Eisler a écrit les musiques de scène pour les pièces de Brecht suivantes : *La Revue rouge* (1932), *Têtes rondes et têtes pointues* (1934-1936), *Grand-peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* (1945), *Galileo Galilei* (1947), *Les Jours de la Commune* (1950), *Les Visions de Simone Machard* (1957), *Le Brave Soldat Schweyk* (1943-1959) ainsi que pour des pièces qui n'ont pas été écrites par Brecht : *Volpone* de Ben Jonson (1953), *Lysistrata* d'Aristophane (1954), *Hamlet* de Shakespeare (1954).

Les musiques de scène sont écrites de 1938 à 1954 par Dessau. Elles couvrent donc la période américaine et le séjour en Allemagne de l'Est. Eisler a écrit des musiques de scène pour Brecht dès la période de Weimar. L'amitié de Brecht avec Eisler est plus ancienne que celle avec Dessau.

Brecht avait été bien accueilli à son arrivée à Berlin-Est en 1948. Il a pu y monter avec sa femme l'actrice Hélène Weigel la troupe du « Berliner Ensemble » (qui a continué d'exister après sa mort). Mais, à Berlin-Est, les pièces de Brecht n'ont pas eu beaucoup de succès public. Ce qui est compréhensible. Ces pièces sont des œuvres de combat et de critique du système capitaliste. Ce sont des ouvrages militants. Mais pour se battre, il faut avoir un adversaire. Il en existait un en Occident, d'où le succès de ses pièces auprès des spectateurs de son camp. À Berlin-Est, il n'y a plus d'adversaire. Les pièces n'ont plus de raison d'être. Avec la conséquence inattendue que les pièces de Brecht ont eu une réputation beaucoup plus forte en Occident que dans les pays communistes. Faute d'un succès avec ses propres œuvres, Brecht a monté des pièces d'auteurs classiques.

Brecht est passé rapidement des États-Unis à l'Allemagne de l'Est. On le trouve en 1947 en Suisse où il monte *Antigone*, qui est une adaptation de la pièce de Sophocle à partir de la traduction d'Hölderlin. Mais dès 1948, de plus en plus ouvertement engagé, il s'établit à Berlin-Est, alors que la guerre froide était à son paroxysme avec le blocage de Berlin-Ouest. Dessau l'a suivi immédiatement. Eisler, plus réticent, s'installe d'abord à Vienne qu'il ne quitte pour Berlin qu'en 1952. Cette décision n'a pas été prise de gaieté de cœur : il parle de « déportation volontaire ». Il savait que sa liberté de mouvement serait limitée. Très bien accueilli, en Allemagne de l'Est ses mélodies et ses œuvres chorales sont très populaires, mais pas sa musique plus savante. Il écrit l'hymne national de la RDA : *Auferstangen aus Ruinen*.

Les musiques de scènes ne constituent qu'une infime partie des relations musicales de Brecht avec Dessau et Eisler. Les œuvres vocales écrites sur des textes de Brecht sont plus importantes. Dessau avait été chef d'orchestre d'opéra. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit tourné vers cette forme musicale. Il a écrit deux opéras sur des textes de Brecht. Le plus important est *Le Procès de Lucullus* qui changera de titre plus tard et deviendra *La Condamnation de Lucullus*. C'est le seul à avoir été représenté (à Berlin en 1951). Le livret est de Brecht. Il raconte le procès fait au général romain Lucullus par les ombres des victimes de ses atrocités. Sa forme est très originale : dans un brouhaha musical très intéressant par lui-même, on entend questions et réponses. La plupart du temps le texte est parlé mais suit une prosodie musicale avec rythme et intonations fixées. Il est parfois chanté mais toujours parfaitement compréhensible. Dessau a suivi la doctrine de Brecht : le texte est plus important que la musique. Dessau a écrit un deuxième opéra sur un livret écrit par Peter Palitzch et Manfred Wekwerth d'après la pièce de Brecht *Puntilla et son valet Matti* en 1957-1958, après la mort de Brecht (1956). La forme est plus classique. Le texte est le plus souvent chanté, parfois sans accompagnement, avec une élocution lente et très articulée qui facilite la compréhension. La règle fixée par Brecht sur l'importance du texte est respectée, mais moins strictement que dans *Lucullus* (il en existe un enregistrement par la Staatskapell de Berlin sous la direction de Dessau).

Eisler n'a pas écrit d'opéra sur un texte de Brecht, mais plus de 150 mélodies sur ses poèmes. Leur forme est extrêmement variée, du patchwork expressionniste berlinois, de la chanson de cabaret, du rythme de jazz, de la musique hollywoodienne, du lied romantique allemand à la plus stricte composition dodécaphonique. Un exemple de cette production est fourni par les « Elégies d'Hollywood » sur les six poèmes corrosifs suivants : *Sous les verts poiriers*, *La Ville tient son nom des anges*, *Chaque matin pour gagner mon pain*, *Cette ville m'a appris*, *Dans les collines* et le dodécaphonique et terrible *Au dessus des quatre villes*.

Eisler a également écrit un très grand nombre d'œuvres chorales sur des textes de Brecht. Nombre d'entre elles étaient destinées aux chorales ouvrières dont le niveau musical était souvent très élevé. Les deux chœurs d'hommes opus 35, les deux poèmes opus 21, *Contre la guerre* (1936), *Cinq chants pour jardin d'enfants*, sont des œuvres *a capella*. D'autres exigent l'accompagnement d'un ensemble instrumental, par exemple *La Décision*, opus 20, *La Mère* d'après Gorki, dont il existe une adaptation pour la scène, et vers la fin de sa vie, à Berlin, *L'Abécédaire de la guerre* sur un recueil de brefs quatrains de Brecht. Le point culminant de cette collaboration

se trouve probablement dans les deux grandes œuvres pour chœur et orchestre : le *Requiem pour Lénine* et la gigantesque *Deutsche Synfonie* dont le seul huitième mouvement n'est pas sur un texte de Brecht.

Les trois musiciens liés à Brecht sont très différents. Weill est un auteur de variétés, très doué, dont la seule incursion dans un domaine proche de la musique savante est le célèbre *Opéra de quat'sous*. Dessau est un musicien de grande qualité dont l'œuvre suit l'évolution de la musique de son temps sans toutefois aller jusqu'au dodécaphonisme. Il n'est pas joué aujourd'hui, mais nombre de ses partitions mériteraient de l'être. Eisler est un génie multiforme d'une envergure comparable à celle de Stravinsky ou Chostakovitch, ses contemporains. Il est loin d'avoir, dans l'histoire de la musique, la place qui devrait être la sienne. Honni pour son modernisme et son adhésion au dodécaphonisme dans les pays de l'Est, il l'a été en Occident pour son communisme affiché. Il n'a nulle part été reconnu de son temps. Aujourd'hui, ces querelles relèvent du passé. Il pourrait prendre la place qui lui revient si quelques interprètes célèbres le voulaient. (Fischer Dieskau a enregistré un disque de lieder). En attendant seul un cercle restreint d'initiés s'intéresse vraiment à lui.