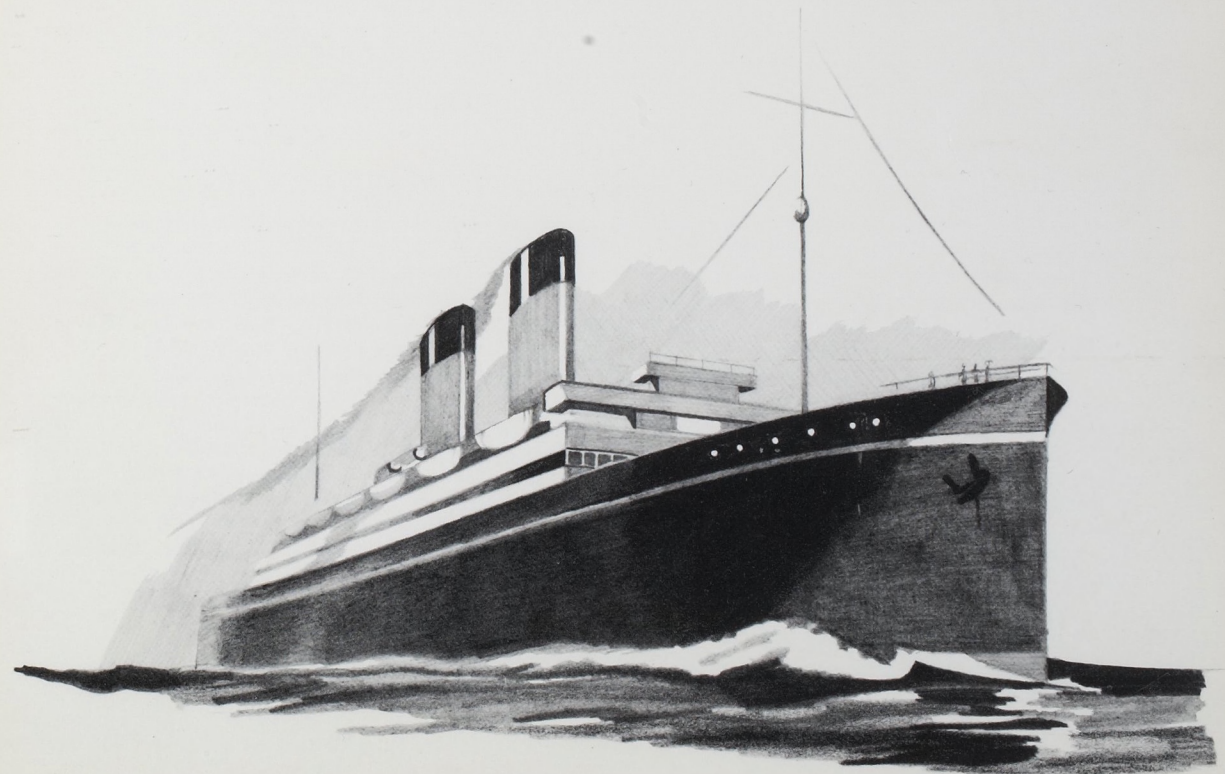


# BAAL

*Cette Merveilleuse  
Croisière Méditerranéenne*

Ne coûte pas plus  
que de rester chez soi!



Descente de Baal dans la Terre.

« ..... »  
(2) La terre [a des lèvres] ; les cieux ont des lèvres ;  
(3) Les étoiles ont [...] et une la]ngue (?).  
Il entre, (4) [Baa], dans son foie (= le foie de la terre), descendant par sa bouche,  
(5) quand est brûlé l'olivier, produit de la terre, et le fruit (6) des arbres.  
Il éprouve de la douleur (?), Aleïn-Baal (et il dit) : (...)  
(21) [« J'élèverai la voi]x et je crierai :  
« Voici que ..... »

Fécondation de la génisse.

« Voici ! (12) Ne mets pas ton visage dans le (vase) *gr*  
« (13) de mon tombeau. Elève le (vase) *gr* sur (tes) deux mains,  
« (14) le *h̄lb* sur (tes) deux paumes,  
« et descends (15) dans le *bēt-ḥopšit* de la terre.  
« (Alors) tu seras compté parmi ceux qui sont  
« (16) descendus (dans) la terre, et tu connaîtras le néant  
« (17) quand (ou puisque) tu seras mort. »  
Il entend, Aleïn-Baal.  
(18) Il aime la génisse dans le pacage, la vache (19) dans le champ de *shmmt*,  
couchant (20) avec elle, (de) sept à soixante-dix (fois).  
(21) Elle... (de) huit à quatre-vingts (fois) ;  
(22) et [elle con]çoit et elle enfante Mos. (Puis elle dit) :  
(23) « (O) Al[ēin-Baa]l (?), revêts(-le)  
..... »

Mort de Baal.

« (6) « Baal est mort ! (...)  
« Nous descendrons (8) dans la terre, avec lui !  
« Tu descendras, (ô) Lumière (9) des dieux, Sapaś ; jusqu'à ce que tu sois rassasiée de larmes ;  
« (10) tu boiras, comme (si c'était) du vin, (tes) pleurs ! »  
Dès que (11) ('Anat) a crié à la Lumière des dieux, Sapaś :  
(12) « Charge donc sur moi (le corps d') Aleïn-Baal sur l'épaule (15) de 'Anat.  
Quand elle l'a placé, elle la fait monter (16) sur les *šrrt de Šaph' ʾn* ;  
elle le pleure (17) et elle l'ensevelit ;  
elle met en place les aromates (18) des dieux de la terre ;  
elle sacrifie soixante-dix (19) buffles.  
Quand il (les) a absorbés, Aleïn- (20) Baal,  
elle sacrifie soixante-dix bœufs ; ... »  
Renaissance de Baal.  
« ..... »

(1) Quand [Môt, fils des dieux (?)] eut péri, (2) alors Aleïn (fils de) Baal fut vivant ; (3) alors le Zbl du Baa[l  
de la Terre] exista. (4) En songe, Lḥpn El-Dped (entendit ?) : (5) « Bonne nouvelle, (ô) mon fils (que) j'ai créé !  
(6) Les cieux feront pleuvoir de la graisse ; (7) les vallées deviendront des *nbtm* (8) et je (le) sais. » (...)  
(20) Dès que Aleïn (fils de) Baal, fut vivant ; (21) dès que le Zbl du Baal de la Terre exista, (22) El cria  
à la Vierge (23) 'Anat : « Ecoute, Vierge 'Anat ! (24) (et) mande (ceci) à Sps, le Flambeau de Dieu :  
(25) « Le *pl* des sources arrosera-t-il (?) les champs ? (26) Le *pl* des sources s'établira-t-il (sur) les champs  
de Dieu ? (27) (O) Baal des sources creuses (?) ! (28) Où (est) Aleïn (fils de) Baal ? (29) Où est le Zbl  
du Baal de la Terre ? ».  
(30) La Vierge 'Anat se précipite (31) (pour dire à Môt) : « Voici que tu te tourneras (32) vers Sps, le Flambeau  
des dieux ; (33) tu élèveras la voix et tu crieras (ceci), (34) (puisque) le Dieu-Taureau, ton père, a fixé  
(35) le *hwt* de Lḥpn (qui est) ton *h̄tk* : (36) « Le *pl* des sources arrosera-t-il (?) les champs ; (37) le *pl* des sources  
s'é[tablira-t-il] (sur) les champs de Dieu ? (38) (O) Baal des sources creuses (?) ! (39) Où (est) Aleïn (fils de)  
Baal ? (40) Où est le Zbl du Baal de la Terre ? ». (41) Sps, le Flambeau des dieux, répondit : (42) « ... la  
source (?) dans tes ... (43) ... sur tes ... (44) et je chercherai Aleïn, (fils de) Baal ». (45) La Vierge 'Anat répondit : (46) « Jusqu'à quand (le *pl* des sources) arrosera-t-il (?). (47) Jusqu'à quand  
El ... (48) tu ... (49) il ... »  
..... »

Ch. VIROLLEAUD, publication et traduction des tablettes de Ras-Shamra, in : a) *Syria*, 1934, pp. 315-16 ; b) *Syria*,  
1934, pp. 325-26 ; c) *Syria*, 1934, p. 229 ; d) *Syria*, 1931, pp. 213-14.

**BAAL**  
de  
Bertolt Brecht

**AU  
HARAS DE STRASBOURG  
PAR  
LE THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG**

Ce programme a été préparé par:  
Gérard COHENDY, Georges DIDI-HUBERMAN, André ENGEL,  
Jean HAAS, Bernard PAUTRAT et Niccolò RIETI.

**TNS**

© THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

1976

## Le Haras de Strasbourg

### Les Haras Nationaux

Le Haras de Strasbourg est l'un des vingt-trois établissements du Service des Haras, administration relevant du Ministère de l'Agriculture. Ces établissements dont les plus célèbres sont ceux du Pin en Normandie et de Pompadour en Limousin, de Cluny et de Saint-Lô, sont des dépôts d'étalons et les chefs-lieux de circonscriptions territoriales calquées pour la plupart sur les régions économiques. Les deux départements alsaciens constituent la circonscription des Haras de Strasbourg.

L'acte qui est à l'origine de la création de l'Administration des Haras, œuvre de Colbert, est un édit royal du 17 octobre 1665 prescrivant et définissant les modalités d'une intervention régulière et permanente de l'Etat dans la production chevaline. Supprimée le 29 janvier 1790 par la Constituante, l'Administration des Haras fut rétablie par un décret impérial du 4 juillet 1806 qui ordonnait également la création des deux écoles vétérinaires d'Alfort et de Lyon.

A l'origine le Service des Haras avait pour mission de maintenir et d'améliorer les races chevalines et asines en vue de pourvoir aux besoins de la Défense Nationale, de l'Agriculture et du Commerce. Les chevaux d'arme, de trait et de voiture ont fait place aux chevaux de course, de loisir et de boucherie. Les objectifs de sélection ont changé mais il s'agit toujours pour le Service des Haras de maintenir et d'améliorer les races chevalines et de favoriser leur utilisation.

Le Service des Haras emploie environ neuf cents personnes, officiers des Haras, vétérinaires, ingénieurs des travaux agricoles, techniciens d'agriculture, agents administratifs et gardes des Haras. Ses crédits de fonctionnement et d'encouragement pour les actions qu'il mène lui viennent des parieurs : il bénéficie en effet d'une partie du prélèvement effectué sur les sommes jouées au pari mutuel. Il met à la disposition de l'élevage les 1.760 étalons nationaux entretenus dans ses vingt-trois dépôts et contrôle les 2.260 étalons privés agréés pour la monte publique. Il encourage la sélection en attribuant des primes aux meilleures pouliches et poulinières, à l'occasion de nombreux concours. Il identifie et contrôle les origines de tous les chevaux et poneys naissant en France. Il favorise la pratique de l'équitation sous toutes ses formes, qu'elle soit de compétition ou de loisir, à cheval ou à poney, en manège ou dans la nature. Il exerce sa tutelle sur les courses et les jeux. Il aide la recherche et diffuse le progrès technique.

Le Haras de Strasbourg occupe depuis plus de deux siècles un immeuble appartenant à la Ville de Strasbourg. Les principaux bâtiments, écuries, manège, bureaux et logements sont disposés sur trois côtés de la cour d'honneur dont la partie centrale, sablée, permet l'exercice quotidien des étalons.

Les constructions datent du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si l'ensemble, bien que de dimensions modestes, est d'une grande harmonie, les parties les plus remarquables sont le portail d'entrée au numéro 1 de la rue Sainte-Elisabeth et la façade de la grande écurie. Au milieu de cette façade est un avant-corps couronné d'un fronton et percé d'une arcade en plein cintre entourée de deux pilastres et servant de portail à l'écurie. De chaque côté de cet avant-corps trois arcades en plein cintre abritent de grandes baies dont seule la partie médiane laisse entrer les rayons du soleil qui, le matin, viennent frapper les croupes luisantes des chevaux.

L'établissement abrite dans ses écuries trente-deux étalons des diverses races élevées en Alsace. L'effectif se compose d'un pur-sang anglais, d'un anglo-arabe, de dix selles françaises, d'un poney welsh et pour les races lourdes, de quatre comtois et quinze ardennais. Ces étalons ont sailli en 1975 huit cent soixante juments sur les mille deux cents qui dans la région sont consacrées à l'élevage.

De juillet à mars les étalons sont à Strasbourg où les quinze gardes des Haras les soignent et les promènent chaque jour. A 6 h 30 la vie commence. Les écuries, stalles et boxes, sont

nettoyés pendant que les étalons prennent leur premier repas de foin. Après un passage soigné qui fait briller les robes baies et alezanes, c'est la promenade, indispensable gymnastique quotidienne. Les ardennais et comtois, placides, sortent au pas dans les rues de la ville, bien rangés deux par deux. Les chevaux de sang, plus fougueux, sont exercés à des allures plus vives et à l'obstacle dans la carrière ou le manège où tout le monde se retrouve les jours d'intempéries. Avant la distribution de l'avoine qui marque la fin de la matinée, les harnachements sont astiqués et rangés à la sellerie et les cours et écuries soigneusement balayées.

A l'écurie tout se calme. Les chevaux s'assoupissent, détournant à peine les oreilles au bruit d'une chaîne, d'un sabot qui gratte, à l'envol d'un pigeon.

Le Haras s'anime de nouveau l'après-midi à 3 heures. Le Brigadier-chef répartit les tâches. Les maréchaux-ferrants à la forge ferment à neuf un étalon. Le menuisier répare une stalle. Dans son atelier le sellier remet en état quelques licols. Le jardinier taille les haies ou soigne les fleurs des massifs... L'entretien des étalons et de l'établissement est un travail sans fin auquel chacun contribue selon ses aptitudes. La journée se termine par la distribution du troisième et dernier repas composé d'avoine et de foin. Le garde, dont c'est le tour, passera la nuit dans la chambre attenante à l'écurie, prêt à intervenir au moindre incident.

Du 1<sup>er</sup> mars au 14 juillet les étalons sont répartis dans les diverses stations de monte situées au centre des régions d'élevage, à Eywiller, Hochfelden, Holtzheim, Pfaffenhoffen et Seebach pour le Bas-Rhin et à Hirtzbach et Neuf-Brisach pour le Haut-Rhin. Il reste aux éleveurs à conduire leurs juments à la station où se trouve l'étalon de leur choix. Onze mois plus tard naîtront les poulains qui à l'âge de deux ou trois ans trouveront, suivant leur race et leurs aptitudes, un acquéreur pour l'élevage, l'équitation, la course...

M. Claude LEGRAIN  
Directeur du Haras de Strasbourg



**BAAL**

de Bertolt Brecht

Texte français : Guillevic

Mise en scène : André Engel  
avec la collaboration de Gérard Desarthe

Dramaturgie : Bernard Pautrat  
avec la collaboration de Georges Didi-Huberman

Décors : Niccolo Rieti

Costumes : Niccolo Rieti

Musique : Carine Trow

Documents traduits par Sylvie Muller

Régie spectacle : Jean-Michel Dubois

Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer, Michel Maurer

Régie lumière : Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Ghislain Muller

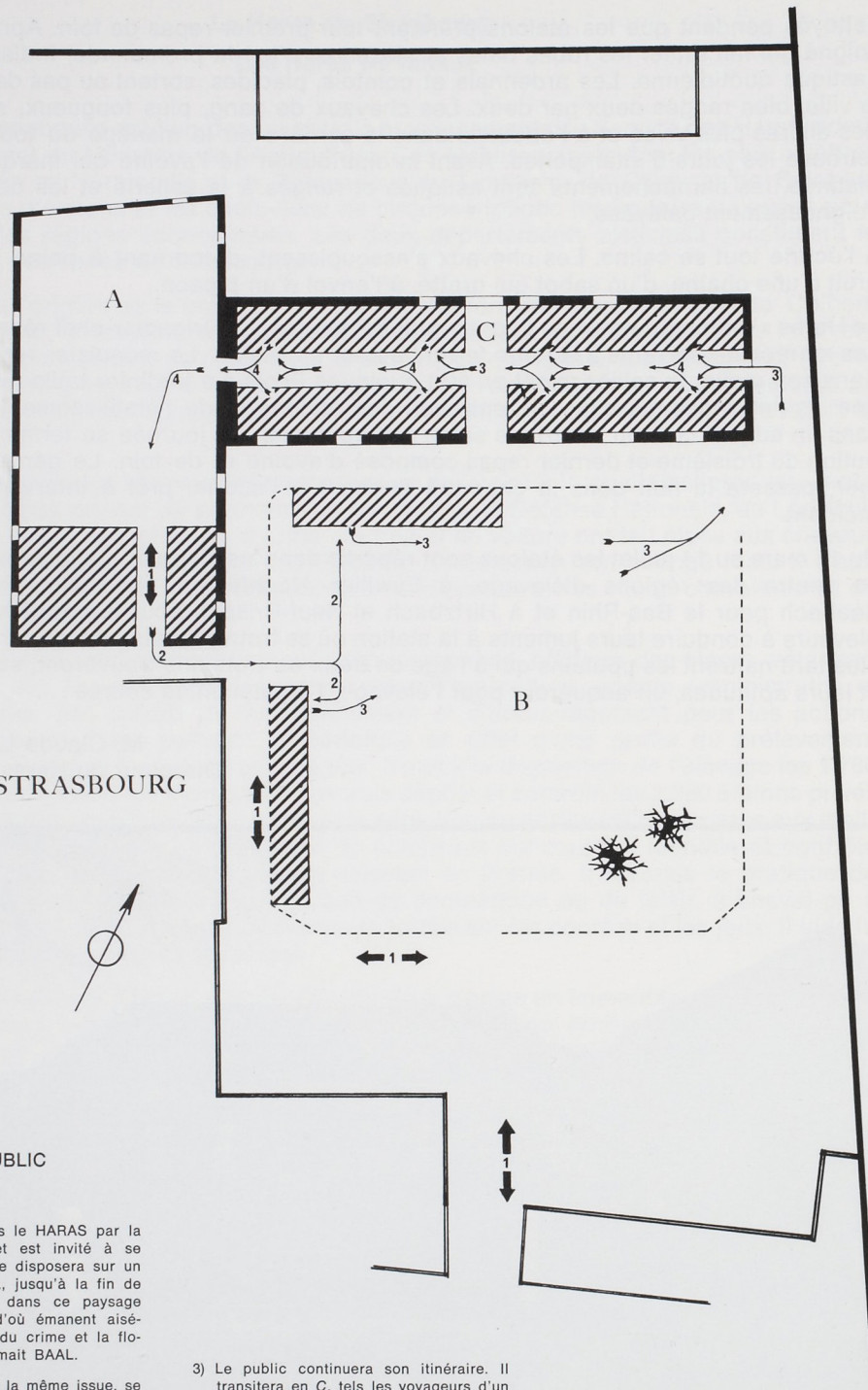
INTERPRETATION

Jean Badin .....	Bergmeier
Claude Bouchery .....	Piller
Christiane Cohendy .....	Sophie
Gérard Desarthe .....	Baal
Evelyne Didi .....	Jeanne
Pierre Dios .....	Pschierer
Bernard Freyd .....	Mech
Gérard Hardy .....	Horgauer
Malek Eddine Kateb .....	Ekart
Jean-François Lapalus .....	Jean
Anita Plessner .....	Louise
Alain Rimoux .....	Caruso
Jean Schmitt .....	Le Rôdeur
Marie-Jeanne Scotti .....	Eva
Raymonde Scotti .....	Emma
Hélène Vincent .....	Emilie Mech
André Wilms .....	Lombroso

REALISATION TECHNIQUE

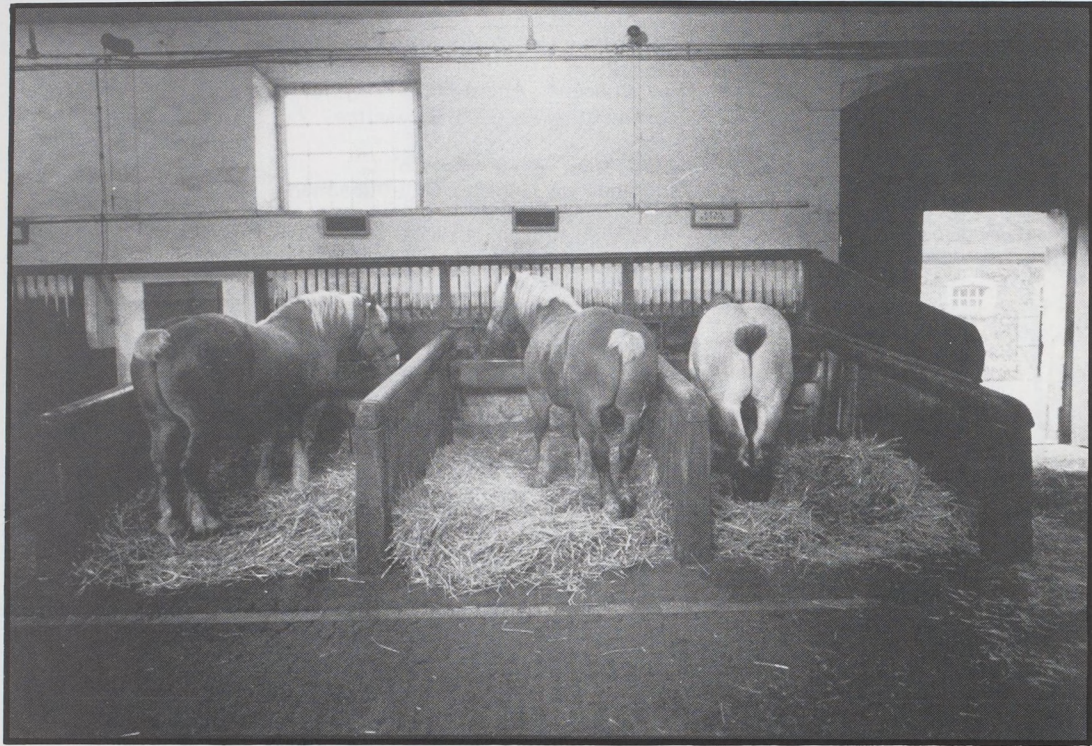
Décor et costumes réalisés dans les ateliers du TNS : Gérard Vix, délégué aux services techniques ; Bruno Lelait, assistant technique ; Nicole Watrinet, secrétaire ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie ; René Hugel, chef-machiniste, menuisier ; Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, machinistes-menuisiers ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste ; Bernard Waelde, peintre ; Lydie Delbart, costumière ; Carmen Bleger, Marie-Louise Hecker, couturières ; Edgar Ernst, chef d'atelier électricité ; Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Ghislain Muller, électriciens ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau ; Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-machinistes ; André Riemer, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude Poirel, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes.

HARAS de STRASBOURG



ITINÉRAIRE DU PUBLIC

- 1) Le public entre dans le HARAS par la rue Ste-Elisabeth, et est invité à se rendre en A où il se disposera sur un gradin. Il demeurera, jusqu'à la fin de la première partie, dans ce paysage lépreux et pauvre d'où émanent aisément la suggestion du crime et la floraison du mal qu'aimait BAAL.
- 2) Le public sortira par la même issue, se rendra en B dans la carrière centrale où, s'étant disposé dans deux dispositifs de tribune séparés et abrités d'éventuelles intempéries, il assistera à la partie plein-air du spectacle, sous le mugissement sauvage du vent dans le feuillage mouillé, noir ; parmi les racines des arbres.
- 3) Le public continuera son itinéraire. Il transitera en C, tels les voyageurs d'un TRANSATLANTIQUE, en se disposant de part et d'autre du couloir central des grandes écuries, dans le mouvement de ce port, avec la rêverie de ses vieux quais et cette espèce de fanfare pour « L'Ailleurs » clamée par les agrès, les voiles, les drisses et les mâtures de tant de navires en partance.
- 4) C'est ce mouvement qui portera de nouveau le public en A, pour la dernière partie du spectacle, vers des pays neufs et très vieux, vers le charme endormeur et profond des îles inconnues, le narcotique de l'ombre des palmiers.



Bernard Pautrat  
NO MAN'S LAND  
ET AUTRES LIEUX

## No man's land et autres lieux

Le sol, ici, est de vraie terre, brun-rouge, souple et silencieuse sous le pas, mais une architecture de poutres blanches tient lieu de ciel. Où sommes-nous ? Le vent, l'air de la nuit ne parviennent pas jusqu'à nous : nous sommes enfermés, dedans. Mais au-delà, derrière les quatre murs qui nous cernent, la vie passe, avec ses lumières qui s'allument dans des intérieurs irréfutables : des familles s'éveillent, des couples s'aiment, juste là, de l'autre côté. Alors nous sommes dehors, aux petites heures du jour, voyeurs postés dans les derniers coins d'ombre. Où, qui sommes-nous ?

Dedans et dehors, à la fois, lieu impossible sans la convention classique du théâtre. Ce n'était auparavant qu'un manège où s'abritaient les étalons à la monte. Maintenant ? une manière de terrain vague, un espace indiscipliné, rebelle, réfractaire à l'urbanité. Un interstice dans le cadastre, où l'on entend, surtout de nuit, comme une respiration suspecte, violente, peu catholique. Trafics en tous genres, halètements de plaisir ou de terreur, corps à corps tenant de la rixe et de l'étreinte, conversations de hasard, errances de traîne-savates : c'est le sombre poumon des villes où s'échangent, clandestins, les mots, les promesses, les serments et les coups. Ici, le désir à fleur de terre fait se croiser, complices, les bourgeois et leurs ouvriers, les jeunes et les vieux, les innocents et les malins. Carrefour anonyme entre chien et loup, ce bas-fond n'appartient à personne ou à tous : no man's land entre l'usine, l'abattoir, les grands ensembles et les beaux quartiers. C'est seulement au matin qu'on prendra ses repères : la géographie du jour vient chasser celle, brumeuse, de la nuit.

Le terrain vague n'appartient à personne, certes. Sauf à la mauvaise herbe, qui l'occupe, libre et souveraine, parce qu'elle aussi n'appartient à personne : inutile, improductive, elle se contente de proliférer. Végétal insolent, parasite indestructible, chiendent : c'est Baal, le grand, là, encore jeune, un peu chauve, celui qui ne fait rien, après qui tout le monde court, celui qu'on veut acheter et séduire, et qui ne se laisse pas faire. Il est poète, ivrogne, voyou, et de cette terre du milieu il a fait son empire pour y cultiver à loisir ses envies, ses haines, ses espoirs, ses dégoûts. Baal, c'est comme une marge installée au centre, et qui n'arrête pas de se mouvoir. Sans lui, le no man's land n'existerait pas : chacun resterait sur ses positions, les ouvriers dans leurs usines et leurs bistrotts, les patrons dans leurs salons et leurs cercles privés, les femmes dans leurs foyers, la pègre dans ses tripots. Il n'y aurait pas de milieu, pas de communication sociale, rien que des forces séparées par tout l'espace indigeste de cette terre que nul, avant Baal, n'avait songé à exploiter. Baal tisse son chiendent dans les trous de ce qu'on nomme, plaisamment, le tissu social : cela suffit pour que le monde entier tourne, fasciné, autour de lui, et accepte sa loi. Les uns, qui ne savent pas faire des phrases, parce que Baal joue avec les mots comme avec des couteaux, les lance loin dans l'air sans souci de leur point de chute ; les autres, qui ne savent plus jouir, parce que Baal jouit toujours et de tout, de sa misère, de l'air du temps, d'une femme entrevue, d'un ciel imaginé, de son insolente liberté ; d'autres encore, qui veulent être prises avec une violence que leurs maris ont oubliée, parce que Baal ne sait que prendre avec violence, jusqu'à étouffer. Parole provocante et perverse, manières incongrues et dangereuses, l'étrangeté de ce diogène, de ce clochard céleste, de cet égoïste colossal est un gouffre au bord duquel viennent se mesurer les regards déjà chavirés de tout un monde. Baal, objet de haine autant que d'amour, indissolublement, tient sa force proprement unique d'être cet étranger de l'intérieur, obéissant à soi seul, ne se reconnaissant en personne : le déclassé, l'asocial.

C'est cela, Baal : le chiendent de l'urbanité bourgeoise, à la fois immobile et envahissant.

C'est un petit coin de sauvagerie qui veut faire l'intéressant, un échantillon pittoresque de la jungle des villes.

On sait comment Brecht écrivit cette pièce, sa première pièce : en réponse à une autre, le **Solitaire**, qu'avait écrite un certain Hanns Johst en s'inspirant du destin agité de Grabbe, « poète maudit », « génie » mort dans l'alcoolisme, la misère et la folie. Même thème, donc, mêmes situations et mêmes personnages, à peu de choses près. Dans les deux cas, c'est une variation sur le thème de l'artiste méconnu et condamné à mort par la société bourgeoise. Mais ce qui est montré comme une décadence ou un crépuscule du génie dans le drame expressionniste de Johst devient, ici, simple déchéance, somme toute bien méritée.

Lorsque Johst expose la mauvaise herbe comme la fleur sublime de la création, beauté errante que le siècle piétine, Brecht l'épingle en lumière naturelle : rien qu'une plante carnivore poussée par hasard entre les caniveaux, se nourrissant de l'ordure. Étrange souveraineté de Baal, qui voudrait commander à la terre et au ciel depuis le siège de cabinets, qu'il prend puérilement pour un trône. Étrange poésie, qui voit dans la merde le reflet du ciel, et qui gicle comme le sperme, comme le vomi. Brecht écrit donc **Baal** pour en finir, par la polémique, avec la mauvaise herbe : avec le « solitaire » dont la pensée romantique et expressionniste faisait ses choux gras, aussi, peut-être, avec cet Arthur Rimbaud auquel pourtant le jeune Brecht rendait un culte public (entrelardant jusqu'au texte de **Baal** de citations presque exactes des **Poésies** du révolté de Charleville). Baal, c'est la première idole, archaïque, de pierre noire, que la pièce entreprend de jeter bas. Brecht nous dit : regardez le beau monstre, comme il vous plaît ! Sa décomposition est à l'image de la vôtre, de la mienne, comme Jean j'ai cru en lui, bu avec lui, suivi ses pas, mais maintenant assez de cette canaille ! Il faut passer à autre chose.

La déchéance est l'envers de la souveraineté de Baal, comme le Harrar et la gangrène l'envers de l'insurrection singulière de Rimbaud. A ceci près que Baal ne va pas au-delà du balbutiement poétique, d'une littérature de bazar ou de bastingue tout juste bonne à attirer les femmes, toutes les femmes possibles, en les faisant rêver. Epater le bourgeois et séduire les innocentes, c'est tout un : voilà à quoi Baal le génie passe le plus clair de son temps. Brecht, à dix-neuf ans, nous écrit pour nous dire : être « artiste », c'est humain, on se donne du plaisir, on couche avec des femmes, on délire, on a de hautes pensées, de grands espoirs, mais voici où cela mène, tout droit : au trou noir d'une mort inutile, après une vie inutile. L'idole finit toujours par se dévorer elle-même, et quand elle croit avoir couvert les espaces infinis de sa rêverie d'un coup d'aile, elle se retrouve vautrée dans la même terre que naguère, paralysée d'une absurde lassitude que sa violence à vivre n'avait pas prévue. Le bateau ivre s'est-il, au moins, donné du bon temps ? Pour le savoir, il suffit de regarder Baal partir, revenir, voyager. Car son voyage, sous l'œil critique de Brecht, c'est la mort qui se pointe en douce, qui pousse en lui plus forte que lui, encore plus tenace et indéracinable que lui, une mort maîtresse des lieux, de tous les lieux innommables où Baal avait cru étendre son empire.

**Baal** n'est pas une pièce, tout au plus la parodie allègre du **Stationendrama** à la mode expressionniste. Il s'y passe si peu de choses : un poète louche qu'on courtise, qu'on veut acheter (l'éditeur-mécène-négociant viendra jusque dans le no man's land pour faire des propositions) mais qui refuse ; une première femme séduite et humiliée, une deuxième séduite et noyée, une troisième séduite et engrossée et abandonnée. Bref, une histoire qui bégaye inlassablement : **Baal** n'est pas une pièce, au sens de la dramaturgie classique, parce que Baal n'est pas un personnage, mais déjà un type — le type immobile par excellence, celui qui ne change jamais, que l'histoire n'atteint pas, pas même sa propre histoire. S'il prolifère, c'est seulement pour répéter : je suis Baal, j'aime les femmes blanches dans leurs chemises blanches, j'aime l'ivresse et je la cherche. L'idée fixe du désir, qui est comme l'état normal de Baal, ne laisse subsister du vieux **Stationendrama** que les stations d'une seule et même errance ou rôderie, qui finit toujours par revenir au même. Du no man's land au no man's land en passant par d'autres lieux, le très mauvais infini du désir n'arrête pas de se désirer lui-même, accumule les souvenirs de femmes et de cuites et de discours, en

pure perte, et tourne en rond comme un cheval fou : cette vie tout entière est une agonie, voilà ce que nous voudrions, entre autres choses, rendre sensible.

Le désir se désire lui-même et s'emporte, indifférent bientôt à sa satisfaction même. Rado-tage, sénilité de la prime jeunesse, embarquée dans une dérive sans enseignement. Brecht nous en offre une allégorie profonde, sans quoi la pièce ne serait guère intelligible. Baal le solitaire n'est pas seul. Pour qu'il parte d'ici, maintenant, à la recherche d'une autre vie, de la « vraie vie » où les arbres sont des arbres libres, où l'eau a le goût du vin et le ciel la couleur de l'infini, il lui faut être cravaché par son acolyte Ekart, annonciateur du grand voyage à deux où ils pourront enfin respirer et se mesurer à la réalité immense du monde. Ils s'aiment, nous dit Brecht, ils parlent le même langage, ils se comprennent, ils se haïssent aussi, bien sûr. Nul besoin, on le voit, d'y lire un lien homosexuel qui justifierait la cruauté de Baal envers les femmes qu'il a prises : il suffit de comprendre que Baal a besoin de l'image, en partie fictive, de cet alter ego qui l'incite au voyage pour des raisons connues d'eux seuls, se rassure en ce miroir truqué où il veut voir à tout prix son semblable, même s'il faut un jour, nécessairement, l'assassiner. Amitié circulaire, où Baal peut s'assurer à chaque instant de son identité et de son droit absolu à exister tel qu'il se veut. L'asocial aurait-il toujours besoin de complices, quitte à les fabriquer selon son goût ? Avec un complice, on peut partir : on est sûr alors de ne pas laisser ses os dans l'aventure. Avec un tel ancrage, on tourne en rond sans risque. Que l'autre vienne à mourir, parce qu'on l'a voulu, alors on meurt soi-même, de lassitude : on ne se voit plus vivre. Du moins est-on mort sans avoir à changer.

Mais en somme, pourquoi partir, et où ? C'est qu'on n'est pas « artiste » pour rien : quand on a épuisé les jeux de la ville, quand on a bien monté son cirque et fait son numéro sur la place publique, quand on a craché définitivement son dégoût contre l'argent, le travail, la religion et le reste, l'illusion lyrique souffle d'aller voir ailleurs. Baal et Ekart écoutent les sirènes qui leur disent : ciel plus bleu, femmes plus belles et à foison, simplicité, aventure, vent, pluie, ivresse, ivresse jour et nuit. Il faut partir, à pied. On fait la route : campagnes, Baal est toujours le même, il ne s'en étonne pas. Il a seulement planté son cirque un peu plus loin, d'autres hommes le regardent, un peu plus durs que ceux des villes, plus méchants. Le cirque Baal ne fait pas forcément recette, dans ces conditions. On continue. De plus en plus sauvage : des bûcherons, ça ne plaisante pas, c'est dur à surprendre, ça n'a pas de religion non plus, c'est presque comme Baal. Mieux vaut aller encore plus loin, puisque ce n'est pas encore ça. A des kilomètres, on s'embarque en fraude, après avoir largué les amarres, repoussé du pied cette femme avec son gros ventre, qui pèse si lourd. Et l'on débarque enfin, heureux de la mer traversée, du soleil enfin qui brûle la peau, de l'ami complaisant qui parle et qui écoute. On est arrivé : c'est le bonheur.

Une seconde de bonheur, pas plus : car Baal a, autant que vous, le sens de l'orientation, malgré son éthylisme. Ce lieu nouveau ne vous rappelle-t-il pas quelque chose ? et ces gens, qui ont l'air d'en savoir si long sur Baal, tout frais débarqué du dernier bateau ? Bien sûr, des palmiers, cette chaleur, cette lumière qui aveugle, et ces forçats, fleurs tropicales qu'on aurait pu vêtir tout de rose et de blanc. C'est le nouveau monde, Aden, Djibouti, Cayenne, l'Amazonie, que sais-je ? Mais c'est pourtant pareil, ils sont tous là : ils attendaient Baal au tournant. Tant mieux, car Baal lui aussi est là, fidèle à lui-même, il ne reste plus qu'à replanter le cirque une dernière fois. Car le bonheur, quel ennui ! J'en noierais bien une de plus : je le fais. Ça sent la mort, c'est parfait : Baal va montrer qu'il n'aime rien tant que la mort. Dernière attraction : cet individu, là, en qui j'ai feint de trouver un frère de fortune, que j'ai amené de si loin dans mes bagages, je vais vous le trucider sur place, comme un lapin, car je vous le confie : c'était un faux-frère. Après, je fais la malle, comme d'habitude. Il y a de l'Ubu dans ce Baal, finalement. Maintenant le despote est seul, vraiment seul, sans alibi. Il a regagné son no man's land, après tout : cette place, avec, derrière les murs, des hommes qui souffrent et qui travaillent, d'autres qui les exploitent, des femmes qu'on viole sur un coup de chaleur. La place, elle, n'est rien, encore une fois rien : un peu de terre qu'on va couvrir d'asphalte ou de pavés. Peu importe : le temps a passé, Baal s'apprête encore, si on lui en laisse le loisir, à asseoir son indifférence souveraine sur ce

rien qu'il est allé chercher si loin. Trop tard, dites-vous ? tant pis ! jamais trop tard pour faire un mauvais coup, pour se raconter des histoires. Va, pauvre Baal : il ne te reste à mordre que la poussière. La pluie, ce sera pour un autre jour, pour un autre monde. C'est ainsi qu'on meurt, quand on est Baal : bêtement, comme la bête qu'on a été toute sa vie. Tu auras eu beau rôder, ici et là, la mort, qui s'y connaît, avait pris de l'avance — et c'est fini.

Au bord de la fosse où Baal commence à se décomposer, faisons les comptes : quelques filles noyées, le malheur dans les foyers, un monde qui sombre dans l'horreur et le haillon, un ami poignardé, un jeune homme alcoolique qui singe Baal dans les bouges à matelots. De littérature, point ou si peu. Et du bonheur ? seulement l'anticipation verbeuse, pâteuse, la fulguration appesantie par la gueule de bois. C'est bien peu. Un long voyage pour rien : ce qu'on appelle « avoir vécu ».

On sera sûrement fondé à nous demander pourquoi avoir pris cette peine de monter une pièce aussi peu positive, autour d'un type aussi peu « intéressant ». Après tout, le répertoire brechtien ne manque pas de sujets plus riches. Et puis pourquoi choisir un thème aussi peu politique ? Le vieux Brecht n'a-t-il pas lui-même écarté le jeune Brecht et montré les limites de ce théâtre d'avant la nouvelle dramaturgie ?

Sans doute. Mais si justement l'intérêt de la pièce, son actualité, lui venaient du silence total qu'elle maintient obstinément sur la politique ? Et si le type même de Baal n'était concevable qu'en fonction de ce silence ? Et si, enfin, ce silence était une affaire qui nous concerne directement, tous, aujourd'hui ?

Le silence de Brecht sur la politique, dans cette première pièce, s'impose comme une évidence. Bien sûr il nous montre une société déterminée, à un stade historique déterminé : la société bourgeoise au début du siècle, en Allemagne, avec ses formes spécifiques d'exploitation nationale ou coloniale, ses groupes sociaux distincts, notables, négociants, travailleurs à la journée, ouvriers agricoles, etc. La particularité de cette description est qu'elle nous refuse la consolation de quelque force positive que ce soit : la bourgeoisie fait bien groupe, soudée par ses intérêts, mais elle est évidemment ridiculisée et critiquée, antipathique ; du prolétariat, il n'y a pas trace : seulement une collection de travailleurs isolés, chamailleurs, âpres au gain, égoïstes et ivrognes. A cet égard, Baal l'asocial, incapable de s'intégrer à aucun groupe, est à peine plus asocial que tous ces charretiers et bûcherons qu'il fréquente au hasard des bistrotts et des chantiers. Si Baal ne connaît que la politique de son désir immédiat, c'est sans doute parce qu'il s'obstine à ne pas mettre ses bras au service des patrons, et se contente de troquer des mots contre du schnaps, comme ça vient. Mais là s'arrête, dans la pièce, la différence : Baal et ses charretiers vivent dans le même monde, infra-politique, sans conscience de classe, sans lutte de classes organisée. En quoi Baal n'est, à tout prendre, pas plus négatif que les autres : disons qu'il a simplement moins de moralité.

Baal, donc, connaît le peuple et s'y sent bien, mieux que chez les bourgeois. Mais il n'a pas rencontré de prolétaires. Cela, d'ailleurs, ne lui manque pas. Seulement peut-être ne faut-il pas s'étonner alors qu'il joue, comme les autres, son jeu, à sa manière, « à l'artiste », et ait choisi d'épater le bourgeois plutôt que de lui en faire baver, voire cracher. La révolution artiste, individuelle strictement, oppose aux conventions bourgeoises la force indiscutable du désir. Le travail est une convention parmi d'autres : paressons. Baal n'a rien contre l'exploitation de l'homme par l'homme, ni de la femme par l'homme : pourvu qu'il l'exerce à son profit. Où est le mal, alors que les charretiers eux-mêmes aspirent à devenir chefs de bureau et à donner des ordres ? Bref, l'individualisme artiste, la loi du désir, l'amoralisme de l'asocial, tout cela a naturellement sa place dans une société où le bourgeois demeure le type humain idéal du peuple, où le prolétariat ne se manifeste pas encore en tant que classe : société d'atomes où chacun suit sa trajectoire au mieux, en fonction des obstacles rencontrés. Tant que dure entre individus le **struggle for life**, Baal peut espérer être le roi pitoyable de la jungle des villes, lui qui en est l'animal le plus mobile et le moins scrupuleux.



Les temps ont changé, les artistes aussi, c'est heureux. On ne joue plus guère au poète maudit, on est très vigilant quant à la politique, on sait ce que révolution veut dire, etc. Mais quand on fait silence, quand on fait taire en soi ces bavardages, que reste-t-il ? la vie elle-même, avec ses conversations de bistrot, ses parties de plaisir, ses histoires de femmes ou d'hommes, les copains, les rêves, et l'entêtement à jouir comme on l'entend, à tout prix, parce qu'on ne vit qu'une fois. Entre la bourgeoisie qu'on voue aux poubelles de l'histoire et le prolétariat qu'on salue chaque matin d'une prière ou d'un poing levé, nous autres intellectuels, nous nous la coulons douce, « la vie d'artiste ». Voilà de quoi nous parle, aujourd'hui, **Baal** : de cette part de nous infatigablement rebelle et despotique, du caprice érigé aveuglément en loi, indifférent aux professions de foi et aux prises de parti. Osons au moins regarder en face la violence de Baal, notre dernier luxe.

Voyez la mort de Baal : nous ne l'avons pas fait finir au bagne, sous la botte d'une administration doublement crapuleuse, puisque pénitentiaire et coloniale; mais nous ne l'avons pas fait, non plus, mourir comme l'archange foudroyé du mal, comme la beauté meurtrière assassinée. Ceci n'est pas un spectacle édifiant : nous ne dénonçons Baal ni de la droite, ni de la gauche. Nous avons préféré le montrer et nous démasquer nous-mêmes, c'est plus honnête.

Nous qui berçons le rêve de cette dérive où règne le désir sans règle, nous dont la littérature tient lieu de justification suprême, artistes maudits, clochards célestes, voyous inspirés, criminels portant l'étoile au front, nous qui caressons la mémoire du trafiquant Rimbaud, du voleur Genet comptant ses poux dans Barcelone, du pâle adolescent hors-la-loi et beau comme un astre, Baal hurle quelque part en nous, nous le sentons remuer dans notre ventre, et nous ne pouvons le vomir.

Nous avons voulu vous faire voyager, avec Baal, dans le no man's land qui est en vous comme en nous, dans l'intime mauvais lieu dont on parle peu.

Le ventre est encore fécond d'où est sorti la bête immonde : Baal première figure flottante, artiste, du fascisme. Car s'il n'était pas mort ici, sous nos yeux, n'aurait-il pas senti, un jour, la singulière envie d'ériger son désir en machine de guerre ? Tout juste après que Brecht ait écrit **Baal**, un énergique bûcheron du Brandebourg, Noske, écrasera le spartakisme, massacrera Rosa Luxembourg et Liebknecht, ouvrant la voie à l'extermination générale. Deux ans plus tard, un petit peintre paysagiste insatisfait et délicat arrivera pour finir la besogne, traînant dans son sillage un jeune poète nommé Dietrich Eckhart. Alors les bêtes blondes iront porter partout leur barbarie, qu'ils voulaient inspirée.

ALBUM

### Les Mattoïdes littéraires et artistiques.

« Nous venons de voir le fond même du génie accompagné de la livrée de la démence. Eh bien ! il existe une variété qui nous présente la livrée de l'homme de génie avec le fond de l'homme vulgaire. C'est cette variété qui forme l'anneau intermédiaire entre les fous de génie, les hommes sains et les fous proprement dits : c'est aux malades qui la composent que je donne le nom de **mattoïdes**.

« Cette variété constituerait dans le triste monde de la psychiatrie une espèce particulière d'un genre, signalé tout d'abord par Maudsley, sous le nom d'**hommes à tempérament voisin de la folie** ; par Morel, par Legrand du Saulle et par Schüle comme névrosiques héréditaires, par Raggi comme névropathes, et maintenant par plusieurs, avec une irrémédiable confusion, comme paranoïques.

« Le **mattoïde graphomane**, qui représente la variété la plus fréquente, offre des caractères véritablement négatifs : il a presque toujours la physionomie et le crâne normaux (Bosisio, Cianchetti, Fus..., P..., etc.) ; — il échappe à l'hérédité : tout au plus est-il fils d'hommes de génie (Flourens, Broussais, Spandri, Knester, etc.) ; il prédomine constamment chez les hommes ; je ne trouve dans toute l'Europe qu'une exception, Mlle Louise Michel ; — il apparaît surtout dans les grandes villes, douloureusement fatiguées par la civilisation... (..)

« Mais l'empreinte de la folie chez ces hommes n'est pas tant dans l'exagération de leurs idées que dans la disproportion qu'ils offrent avec eux-mêmes ; ainsi, à côté d'une conception rare, bien exprimée et même sublime, on rencontre soudain une idée plus que médiocre, ignoble, paradoxale, presque toujours en contradiction avec les opinions généralement acceptées, avec les conditions où vivent leurs auteurs, et avec leur éducation... (..)

« Walt Whitmann était certainement aliéné quand il écrivait qu'à ses yeux les accusés valent autant que les accusateurs, les juges autant que les coupables ; et quand, dans ses poèmes, il déclare ne pouvoir rendre hommage qu'à la vertu d'une seule femme qui était... une courtisane ; quand il proclame : « en moi la latitude s'allonge ; la longitude s'élargit ; en moi sont les mers, l'espace, le volume, la matière, l'Afrique, la Polynésie », et quand pour faire profession de matérialisme, il s'en vient nous raconter que l'âme n'est pas seulement dans le bras, dans le nez, dans le menton, dans les cheveux, mais jusque dans le... »

Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*. Alcan, Paris 1889, pp. 314-15, 320, 453.

« **Vagabondage**. Le vagabondage est fréquent chez les hommes de génie. (..)

« **Contraste - Intermittence - Double personnalité**. Après le moment de l'inspiration, l'homme de génie se change en un homme ordinaire, s'il ne descend pas plus bas ; de même la personnalité différente ou, d'après la terminologie actuelle, la personnalité double, et souvent opposée, est l'un des caractères du génie. (..)

« **Mots spéciaux**. Cette originalité fait créer aux génies, comme aux fous, des mots spéciaux marqués de leur seule empreinte, inintelligibles à tous les autres hommes, et auxquels ils attachent une signification et une importance extraordinaires. (..)

« **Chorée - Epilepsie**. Plusieurs hommes de génie sont, ainsi que les fous, sujets à des tics étranges, à des mouvements choréiques. (..)

« **Manie des grandeurs**. Comme toujours, la manie des grandeurs alterne avec le délire mélancolique. (..)

« **Alcoolisme**. Plusieurs hommes de génie ont abusé de boissons alcooliques. (..)

« **Folie morale**. On rencontre fréquemment chez l'homme de génie, comme dans le fou moral, l'absence complète d'affectivité et de sens moral. »

Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*. Alcan, Paris 1889, pp. 24, 32, 51, 52, 61, 72, 76.

« Il est donc évident que les premiers mois chauds ont, dans les œuvres du génie, comme dans toute la création organique, une prédominance absolue : et il faut remarquer qu'il l'ont aussi, bien que la question ne puisse pas être exactement résolue, à cause de la pauvreté des données, pour la qualité. On sait que la découverte de l'Amérique fut conçue au printemps ; il en est de même de la découverte du baromètre, du galvanisme, du télescope, des paratonnerres. Dans cette même saison, Michel-Ange eut l'idée de sa grande fresque, Dante conçut la **Divine Comédie**, Léonard de Vinci son livre sur **La Lumière**, Goethe son **Faust** ; au printemps enfin Kepler découvrit la loi des aires, Milton conçut son grand poème, Darwin son grand système, et Wagner le **Vaisseau Fantôme**. »

Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*. Alcan, Paris 1889, p. 151.

### Le ciel.

« Uranus, comme nous le savons, est le plus ancien des dieux, c'est le père de Saturne. **Ure** désigne le sexe dans sa première fonction ; c'est le radical du verbe **urer**, devenu uriner, **urez** est devenu **urée**. J'ai besoin **d'urer**, je ne puis **durer**. Ce endurez, sang d'urée, est sans durée. **Ure** marque la plus reculée des époques. **L'ure-être** ou l'urètre est l'être primitif. Le sexe mâle qui se développa le premier n'était pas percé, d'où des érections douloureuses auxquelles on mettait fin en rognant ou tendant l'extrémité : **Tonds ce ure, ton ce ure**, c'est l'origine de la tonsure, une espèce de circoncision.

Le premier curé fut un **qu'urait**. **Me ure** = j'ure ou j'urine. Le sexe prit ainsi le nom de **mure** et de **mur mitoyen, me ure mis-toi(v)iens**. Lorsque l'abcès urineux perçait, c'est qu'il était mûr et alors il pissait. Ceux qui ne pissaient point n'étaient pas mûrs, homme mûr. On cacha le sexe par une feuille qui fut l'origine des mots : **mur, murale, muraille, murer**, aussi de **mûrier** et de **mûrir**. Ceux qui muraient leur sexe **mure muraient**, murmuraient contre ceux qui les recherchaient ; ils étaient **mure murant**, murmurants. **Le mure me ure** = mon sexe urine. Entends-tu le murmure du ruisseau, **du rut ist ce eau**. On continue à uriner contre les murs. **Ce eau me ure, ce au mur**, c'est de la saumure.

« La valeur de **ure** étant ainsi bien établie, il est de toute évidence que **Ure-anus** ou Uranus désigne l'être qui urine par l'anus. Or, c'est par l'anus que la grenouille urine et émet son frai. C'était donc une insulte à l'adresse des êtres non sexués. Jusque vers la fin du troisième mois de sa conception, l'embryon humain n'a que l'ouverture de l'anus pour l'écoulement de sa vessie ; il n'a point d'apparence sexuelle, c'est donc un petit Uranus. Il arrive aussi quelquefois que l'urètre n'est pas perforé à la naissance. Cette analyse et ces remarques qui n'ont jamais été faites sont une preuve d'une telle force pour la connaissance de cette origine, que l'ensemble des ouvrages de tous les naturalistes ne peut être mis en comparaison. Ce n'est ici qu'un léger hors-d'œuvre.

« Le mot **anus** a le mot **âne** pour radical. Une grossièreté populaire confond le mot **âne** et le mot **cul**. **Anus** est donc bien français. En italien l'**anus** se dit **ano** et Uranus, Urano. La valeur exacte est donc celle de : cul pisseux. En grec Ouranos désigne Uranus et le ciel. Le ciel est donc dénommé de ce qu'il nous envoie la pluie, à l'instar d'Uranus. On sait que quand il pleut, ça pisse. Les premiers êtres pisseux furent les prêtres. Ce leur était une joie de lancer leur eau sur les pauvres Uranus qui en étaient émerveillés et lui attribuaient des vertus. Les prêtres ont gardé ce goût hideux et les esprits des grenouilles n'ont pas changé. Si le prêtre aime à lancer son eau à la figure des gens, on sait qu'il n'aime pas à en recevoir : il n'en n'envoie pas sur son évêque, c'est son supérieur. Le prêtre est ce diable qui se débat dans le bénitier, c'est pourquoi il n'y en n'a pas du côté réservé à son entrée dans l'église. Autrefois, comme aujourd'hui, on jetait volontiers l'abjection sur les autres, mais on n'en voulait pas pour soi. »

Jean-Pierre BRISSET, *La science de Dieu*, 1900. Ed. 1970 Tchou, Paris pp. 280-281.

### L'eau, la lumière, l'obscène...

« L'image la plus simple de la vie organique unie à la rotation est la marée.

« Du mouvement de la mer, coït uniforme de la terre avec la lune, procède le coït polymorphe et organique de la terre et du soleil.

« Mais la première forme de l'amour solaire est un nuage qui s'élève au-dessus de l'élément liquide. « Le nuage érotique devient parfois orage et retombe vers la terre sous forme de pluie pendant que la foudre défonce les couches de l'atmosphère.

« La pluie se redresse aussitôt sous forme de plante immobile. (..)

« L'érection et le soleil scandalisent de même que le cadavre et l'obscurité des caves.

« Les végétaux se dirigent uniformément vers le soleil et, au contraire, les êtres humains, bien qu'ils soient phalloïdes, comme les arbres, en opposition avec les autres animaux, en détournent nécessairement les yeux.

« Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité, mais avec des réactions différentes.

« Quand j'ai le visage injecté de sang, il devient rouge et obscène.

« Il trahit en même temps, par des réflexes morbides, l'érection sanglante et une soif exigeante d'impudeur et de débauche criminelle.

« Ainsi je ne crains pas d'affirmer que mon visage est un scandale... »

Georges BATAILLE, *L'anus solaire*, 1931. in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Paris 1970, pp. 84-85.

### SENSATION

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.  
Mars 1870.

A. Rimbaud, *Poésies*, Livre de Poche, p. 49.

## OPHELIE

### I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles  
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,  
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...  
— On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie  
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir.  
Voici plus de mille ans que sa douce folie  
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle  
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;  
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,  
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;  
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,  
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :  
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

### II

O pâle Ophélie ! belle comme la neige !  
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !  
— C'est que les vents tombant des grands monts  
de Norvège  
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,  
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;  
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature  
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,  
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;  
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,  
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !  
Tu te fondais à lui comme une neige au feu ;  
Tes grandes visions étrangeaient ta parole  
— Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !

### III

— Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles  
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,  
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,  
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.  
15 mai 1870.

A. Rimbaud, *Poésies*, Livre de Poche, p. 62.

## LE BATEAU IVRE

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour  
cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteurs de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,  
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux  
d'enfants,  
Je courus ! Et les Péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes  
sures,  
L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires  
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
Illuminant de longs figements violets,  
Pareils à des acteurs de drames très antiques  
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,  
La circulation des sèves inouïes,  
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries  
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,  
Sans songer que les pieds lumineux des Maries  
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux  
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des  
brides  
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses  
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !  
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,  
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de  
braises !

Echouages hideux au fond des golfes bruns  
Où les serpents géants dévorés des punaises  
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades  
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons  
chantants.

— Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades  
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,  
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux  
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses  
jaunes  
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux  
blonds.

Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles  
Des noyés descendaient dormir, à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

Qui courait, taché de lunules électriques,  
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,  
Quand les juilllets faisaient couler à coups de  
triques

Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante  
lieues

Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,  
Fileur éternel des immobilités bleues,  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur.  
— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et  
t'exiles,

Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont  
navrantes.

Toute lune est atroce et tout soleil amer :  
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.  
O que ma quille éclate ! O que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,  
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,  
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,  
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

A. Rimbaud, *Poésies*, Livre de Poche, pp. 122-126.

## Aden - Arabie (extrait 1)

Je me trouve un matin dans la lumière rougeâtre  
du mois d'octobre, sur le pont d'un petit cargo  
neuf qui lève l'ancre, dans un dock de la Clyde, à  
Paisley. Le soleil au-dessus de la gelée blanche  
ressemble à l'étendard du Japon. Dans les champs  
les meules sont glacées, les tiges d'herbe sont  
probablement cassantes comme du verre fêlé.

La mer d'Irlande descendue, l'île du Lundy dou-  
blée, l'Europe tombe dans le sillage comme une  
bouée. Entre Swansea et le cap Saint-Vincent,  
l'Amin coupe les eaux de l'Atlantique dans les  
coups de vent et les grains de la saison : derrière  
les vitres de la chambre des cartes on voit les  
paquets de mer éclater contre la roue du gouver-  
nail, le corps de l'homme de quart, ils font sonner  
la cloche de timonerie. Au centre des froids humi-  
des de la mer, les mouettes soustraites au vent  
planent au-dessus du pont, pendues à des fils invi-  
sibles. La nuit, les malles battent les parois de la  
cabine, la vaisselle accrochée au plafond de l'office  
perd une tasse, une assiette. Les couchettes cra-  
quent.

Dans un mouvement monotone, les promontoires  
de l'Espagne et du Maroc, les hauts lieux, la ruche  
guerrière de Gibraltar, Ceuta, Cadix, Algésiras, le  
mont Ida apparaissent comme des avertissements :  
on les suit des yeux jusqu'à ce qu'ils ne soient  
plus qu'une ligne de fumée plate sur l'horizon : on  
les commente longtemps à la table vernie du carré.  
Dans les eaux de Malte rôdent des croiseurs bri-  
tanniques ; les coups de canon des écoles à feu  
ouvrent de profondes cavernes dans le grand si-  
lence architectural du ciel. Entre Malte et la Crète,  
un matin, une file de sous-marins glisse en surface,  
comme une bande de marsouins fatigués de faire  
la roue : l'Europe se rappelle au voyageur par les  
symboles les plus révoltants de son destin.

Port-Saïd passé avec ses femmes à vendre, ses  
garçons à acheter, ses Juifs syriens, ses eaux jau-  
nes, les paquebots couleur d'abeille de la Penin-  
sular et de la British India, grouillants de coolies  
de charbon, le bateau perd de vue le dôme de  
verre de la Compagnie du Canal, traîne jusqu'à  
Suez entre les sables, voit le Sinaï, tombe en mer  
Rouge.

Le thermomètre monte chaque jour, les soleils  
tournent, les jours, les nuits finissent par se fondre  
au sein d'une lumière terne et éclatante qui aveu-  
gle tous les yeux. L'Armin longe parfois des falaises  
rouges et jaunes coupées de rares accidents, les  
repères blancs d'un tombeau de saint homme,  
d'une maison écroulée. On se croirait dans la pla-  
nète Mars : ce sont les limites marines du désert.

Les poissons volants filent sous l'étrave comme  
des grenouilles. A l'approche de certaines côtes  
volent dans la maturité des oiseaux singuliers.

Les péninsules s'étalent sur l'eau comme des  
mains et on voit dans le lointain les hautes épines  
dorsales de ces morts. La mer est bombée comme  
une tortue, ses volutes se défont et respirent avec  
un bruit de vapeur évadée. La mer a des mouve-  
ments d'animaux en gelée, elle gonfle, étire, ré-

tracte, souffle un protoplasme vitrifié. Elle ne ressemble pas à une femme capricieuse, mais à la plus primitive des bêtes.

Des palmiers bas sur pattes comme des bassets, des grues métalliques, des toits rouges apparaissent un matin. Cette apparition est l'escale de Port-Soudan. Le long des quais des bandes de requins se retournent maladroitement sur le dos et quêtent de la nourriture comme des ours, éblouis le soir par le feu du projecteur ils dansent des ballets de guêpes : ils ressemblent à tous les autres animaux.

Les employés des douanes britanniques montent la garde entre les parois de longs couloirs bordés de caisses d'essence, à l'orée desquels on aperçoit des rideaux de paille blanche et rouge, un ciel noir habité par des nébuleuses torrides, des vautours et des lampes à arc.

On essaye de descendre à terre : les forçats avec leur gros boulet à la cheville empierrent les rues, arrosent des arbres de cinquante centimètres. Des Soudanais vendent des porte-cigarettes en ivoire, des colliers pour les femmes, des fouets de cuir. Quand on a bu sur des tables de tôle, on rentre pour ne plus voir les fonctionnaires jouer au bridge sous les vérandas de leurs maisons, des femmes à leurs côtés. Alors il est impossible de soutenir le poids des airs aigres-doux de bagpipes que joue à longueur de soirée l'opérateur du sans-fil : il tente d'attirer pour ses compagnons de chaîne des fantômes écossais capables de peupler le creux des mers tropicales. Je ne suis pas là pour des séances de spiritisme.

Accroupis à l'arrière, les lascars de l'équipage parlent à voix basse, à toute vitesse, tard dans la nuit. Les ailes du ventilateur, ce hanneton, chassent comme des feuilles les cartes du mort étalées sur la table, des mains humides de sueur les ramassent parmi les brins de raphia, les taches d'huile, l'urine des moutons débarqués.

On repart au milieu de la grande rue marine de la mer Rouge, loin de cette lourde escale où l'on fut déjà envahi par l'état tropical. L'état tropical : une fureur inépuisable et parfois, un grand dérèglement sexuel. Trois, quatre navires par jour suffisent à peupler cette route déserte.

Le matin du trente-quatrième jour, une pyramide violette qui monte la garde se hisse sur le dos de l'océan Indien. Elle augmente de minute en minute comme les plantes que les fakirs font pousser rien qu'en les regardant. Jeu de pavillons. Le pilote et le docteur arrivent, les machines marchent au ralenti. On découvre des maisons qui prennent peu à peu la taille des terriers où habitent les hommes, une ville à l'ombre de rochers éclatés. L'ancre tombe, une fumée de sable s'épanouit dans la mer : 12°45' de latitude Nord, 45°4' de longitude Est : c'est Aden.

Je suis arrivé. Il n'y a pas de quoi être fier.

P. Nizan, *Aden-Arabie*, Maspéro, pp. 74-77.

#### Aden - Arabie (extrait 2)

Voyageurs, devenez de plus en plus vides et tremblants, malades de l'agitation de votre mal, vous aurez beau jeu de vous rassurer en répétant que vous êtes libres, que cela au moins ne vous sera pas enlevé. La liberté de la mer et des chemins est tout à fait imaginaire : au commencement des voyages, elle ressemble à la liberté parce qu'elle est comparée à l'esclavage horrible de la vie qui précédait la mer. Mais voici ce qu'elle est : une licence de certains mouvements physiques ; plus de contrainte à des gestes que d'autres ont voulus. Une aisance inconnue. Les routes de terre et de mer ont une faible densité d'habitants et ceux qui vivent sur elles ne sont pas des gens à prescrire et à défendre tel ou tel mouvement. Les membres peuvent réellement se mettre à l'air, se donner de l'air : nul geste qui soit encombrant, ou inconvenant, ou obscène, pas de foule que le coude puisse heurter, aucun de ces gestes honteux que font les êtres de la foule, comme de presser sournoisement les hanches si larges d'une femme, de se regarder à la dérobee dans tous les miroirs des rues pour contrôler son personnage, comme de cracher vite, et en se détournant, dans un mouchoir. Vous pouvez uriner librement dans la mer : nommez-vous ces actes la liberté ?

La liberté est un pouvoir réel et une volonté réelle de vouloir être soi. Une puissance pour bâtir, pour inventer, pour agir, pour satisfaire à toutes les ressources humaines dont la dépense donne la joie.

Les voyageurs sont comme les autres tirés de toutes parts par les puissances qu'aucun objet ne satisfait, par l'amour sans amant, l'amitié sans ami, la course sans parcours, le moteur sans mouvement, la force qui n'a jamais d'actualité : il n'y a pas d'objet, de dessein, d'occasion. Libres comme les sages qui paralysent une par une les parties de l'humanité et qui appellent sagesse cette mutilation : il est grandement temps de n'être plus stoïques, vous n'aurez pas de ciel où rattraper le temps.

Fuir, toujours fuir pour ne plus penser que vous êtes mutilés ?

Je n'invente pas des contes littéraires : j'ai connu un soldat de la coloniale envoyé aux sections spéciales du Cap Saint-Jacques, qui disait à ses juges empesés de galons : « Je ne peux pas ne pas céder aux crises qui me prennent, à ces fugues qui sont les seules fautes que vous ayez à me reprocher. Il faut que je fuie. C'est la seule explication que je puisse donner de ce que vous appelez mon inconduite habituelle. »

Je suis donc en mer. Je pense ces choses sur la mer pour lui rendre justice, être juste contre elle et pour elle.

Il y a cette absence, ces disparitions, ces éclipses des humains attirés par l'accostage du navire comme des hannetons par une lampe, le soir à la campagne, puis disparus, fondant dans le tremblement de chaleur des quais de corail.

Il y a une grande existence identique et pesante,

un monde posé contre nous, sans visage, écrasant les battements du cœur qu'on écoute. La mer et les déserts, l'élément mobile comme le feu et l'élément apparemment immobile, ces êtres sans voix, sans bouche, sans regard, défigurés par les brûlures ne conspirent même pas contre l'homme : ils ne sont pas de son parti, ils ne sont pas ses adversaires : à peine parvient-il à les penser à force de mesures par la géométrie et les calculs qui traitent d'étendues inflexibles : la science est simplement ce qui nous empêche de nous sentir perdus. Mais les images, les désirs, les idées tombent les uns après les autres comme des mouches tuées par les approches de l'hiver.

Liberté ? Ce n'était pas ce vide que je cherchais, mais une puissance véritable.

P. Nizan, *Aden-Arabie*, Maspéro, pp. 83-85.

#### Journal du Voleur (extrait 1)

Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon cœur l'univers où je me complais, je l'élu, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux : **il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards.** La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres (1). Que j'aie à représenter un forçat — ou un criminel — je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. Vers ce qu'on nomme le mal, par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison. S'ils ne sont pas toujours beaux, les hommes voués au mal possèdent les vertus viriles. D'eux-mêmes, ou par le choix fait pour eux d'un accident, ils s'enfoncent avec lucidité et sans plaintes dans un élément réprobateur, ignominieux, pareil à celui où, s'il est profond, l'amour précipite les êtres (2). Les jeux érotiques découvrent un monde innommable que révèle le langage nocturne des amants. Un tel langage ne s'écrit pas. On le chuchote la nuit à l'oreille, d'une voix rauque. A l'aube on l'oublie. Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. L'air y est nauséabond : ils savent le respirer. Mais — les criminels sont loin de vous — comme dans l'amour ils s'écartent et m'écartent du monde et de ses lois. Le leur sent la sueur, le sperme et le sang. Enfin, à mon âme assoiffée et à mon corps il propose le dévouement. C'est parce qu'il possède ces conditions d'érotisme que je m'acharnai dans le mal. Mon aventure, par la révolte ni la revendication jamais commandée, jusqu'à ce jour ne sera qu'une longue pariaade, chargée, compliquée d'un lourd cérémonial érotique (cérémonies figuratives menant au bain et l'annonçant). S'il est la sanction, à mes yeux aussi la justification, du crime le plus immonde, il sera le signe du plus extrême avilissement. Ce point définitif où conduit la réprobation des hommes me devait apparaître comme l'idéal endroit du plus pur accord amoureux, c'est-à-dire le plus trouble où sont célébrées d'illustres noces de cendres. Les désirant chanter j'utilise ce que m'offre la forme de la plus exquise sensibilité naturelle, que suscite déjà le costume des forçats. Outre ses teintes, par sa rugosité, l'étoffe évoque certaines fleurs dont les pétales sont légèrement velus, détail suffisant pour qu'à l'idée de force et de honte j'associe le plus naturellement précieux et fragile. Ce rapprochement, qui me renseigne sur moi, à un autre esprit ne s'imposerait pas, le mien ne peut l'éviter. J'offris donc aux bagnards ma tendresse, je les voulus nommer de noms charmants, désigner leurs crimes avec, par pudeur, la plus subtile métaphore (sous le voile de quoi je n'eusse ignoré la somptueuse musculature du meurtrier, la violence de son sexe). N'est-ce par cette image que je préfère me les représenter à la Guyane : les plus forts, qui bandent, les plus « durs », voilés par le

tulle de la moustiquaire ? Et chaque fleur en moi dépose une si grave tristesse que toutes doivent signifier le chagrin, la mort. C'est donc en fonction du bagne que je recherchais l'amour. Chacune de mes passions me le fit espérer, entrevoir, m'offre des criminels, m'offre à eux ou m'invite au crime. Cependant que j'écris ce livre les derniers forçats rentrent en France. Les journaux nous l'annoncent. L'héritier des rois éprouve un vide pareil si la république le prive du sacré. La fin du bagne nous empêche d'accéder avec notre conscience vive dans les régions mythiques souterraines. On nous a coupé le plus dramatique mouvement : notre exode, l'embarquement, la procession sur la mer, qui s'accomplissait tête basse. Le retour, cette même procession à rebours n'ont plus de sens. En moi-même la destruction du bagne correspond à une sorte de châtement du châtement : on me châte, on m'opère de l'infamie. Sans souci de décapiter nos rêves de leurs gloires on nous réveille avant terme. Les prisons centrales ont leur pouvoir : ce n'est pas le même. Il est mineur. La grâce élégante, un peu fléchie, en est bannie. L'atmosphère y est si lourde qu'on doit s'y traîner. On y rampe. Les centrales bandent plus roide, plus noir et sévère, la grave et lente agonie du bagne était, de l'abjection, un épanouissement plus parfait (3). Enfin, maintenant gonflées de mâles méchants, les centrales en sont noires comme d'un sang chargé de gaz carbonique. (J'écris « noir ». Le costume des détenus — captifs, captivité, prisonniers même, mots trop nobles pour nous nommer — me l'impose : il est de bure brune.) C'est vers elles qu'ira mon désir. Je sais qu'une burlesque apparence souvent se manifeste au bagne ou en prison. Sur le socle massif et sonore des sabots la stature des punis est toujours un peu grêle. Bêtement leur silhouette se casse devant une brouette. En face d'un gâfe ils baissent la tête et tiennent dans la main la grande capeline de paille — qu'ornent les plus jeunes, je le voudrais, d'une rose volée accordée par le gâfe — ou un béret de bure brune. Ils gardent une pose de misérable humilité. (Si on les bat, quelque chose en eux pourtant doit s'ériger : le lâche, le fourbe, la lâcheté, la fourberie sont — maintenus à l'état de plus dure, plus pure lâcheté et fourberie — durcis par une « trempé » comme le fer doux est durci par la trempé.) Ils s'obstinent dans la servilité, n'importe. Sans négliger ceux qui sont contrefaits, disloqués, c'est les plus beaux criminels qu'orne ma tendresse.

J. Genet, *Journal du Voleur*, Gallimard, pp. 9-12.

(1) Mon émoi c'est l'oscillation des unes aux autres.

(2) Je parle de l'idéal forçat, de l'homme chez qui se rencontrent toutes les qualités de puni.

(3) Son abolition me prive à ce point qu'en moi-même et pour moi seul, secrètement, je recompose un bagne, plus méchant que celui de la Guyane. J'ajoute que des centrales on peut dire « à l'ombre ». Le bagne est au soleil. C'est dans une lumière cruelle que tout se passe, et je ne puis m'empêcher de la choisir comme signe de la lucidité.

#### Journal du Voleur (extrait 2)

La tapisserie intitulée « La Dame à la Licorne » m'a bouleversé pour des raisons que je n'entreprendrai pas ici d'énumérer. Mais, quand je passai, de Tchécoslovaquie en Pologne, la frontière, c'était un midi, l'été. La ligne idéale traversait un champ de seigle mûr, dont la blondeur était celle de la chevelure des jeunes Polonais ; il avait la douceur un peu beurrée de la Pologne dont je savais qu'au cours de l'histoire elle fut toujours blessée et plainte. J'étais avec un autre garçon expulsé comme moi par la police tchèque, mais je le perdis de vue très vite, peut-être s'égara-t-il derrière un bosquet ou voulut-il m'abandonner : il disparut. Ce champ de seigle était bordé du côté polonais par un bois dont l'orée n'était que de bouleaux immobiles. Du côté tchèque d'un autre bois, mais de sapins. Lontemps je restai accroupi au bord, attentif à me demander ce que recéléait ce champ, si je le traversais quels douaniers les seigles dissimulaient. Des lièvres invisibles devaient le parcourir. J'étais inquiet. A midi, sous un ciel pur, la nature entière me proposait une énigme, et me la proposait avec suavité.

— S'il se produit quelque chose, me disais-je, c'est l'apparition d'une licorne. Un tel instant et un tel endroit ne peuvent accoucher que d'une licorne.

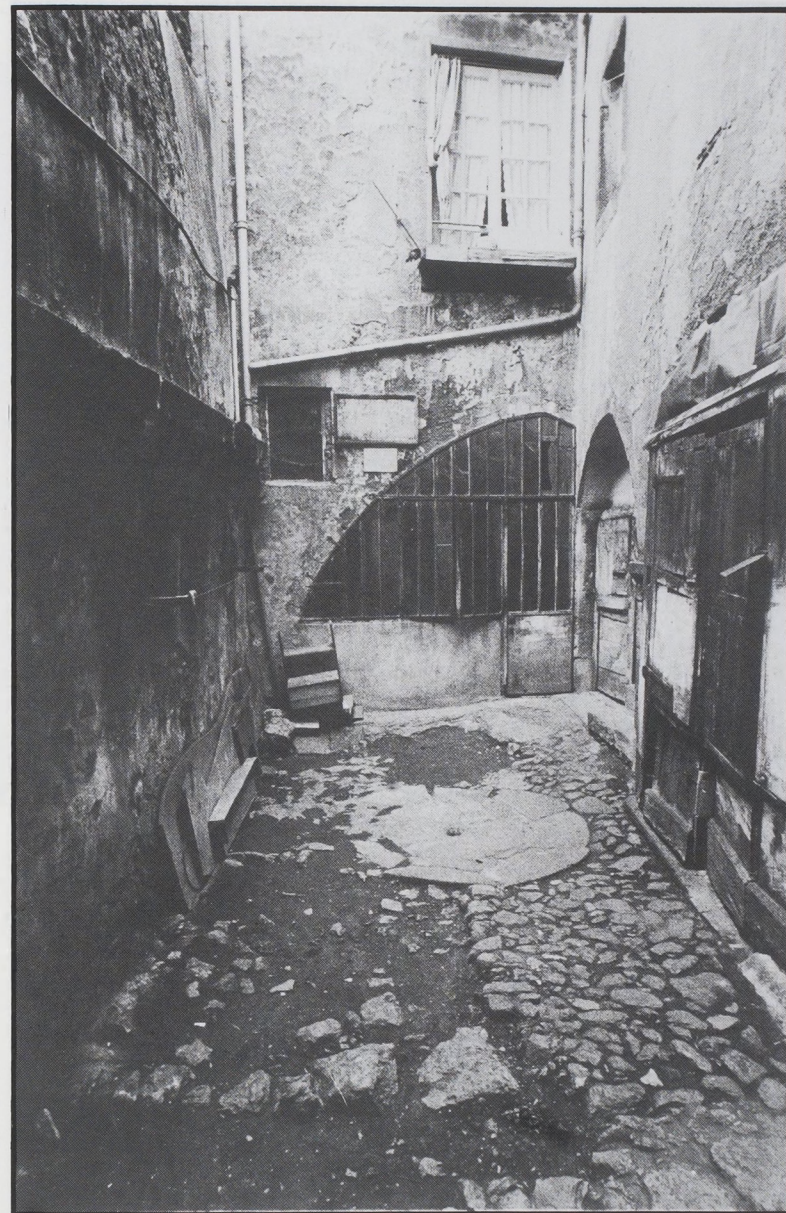
La peur, et la sorte d'émotion que j'éprouve toujours quand je passe une frontière, suscitaient à midi, sous un soleil de plomb la première féerie. Je me hasardai dans cette mer dorée comme on entre dans l'eau. Debout je traversai les seigles. Je m'avançai lentement, sûrement, avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel : azur, champ d'or, soleil, forêts. Cette imagerie où je tenais ma place se compliquait de l'imagerie polonaise.

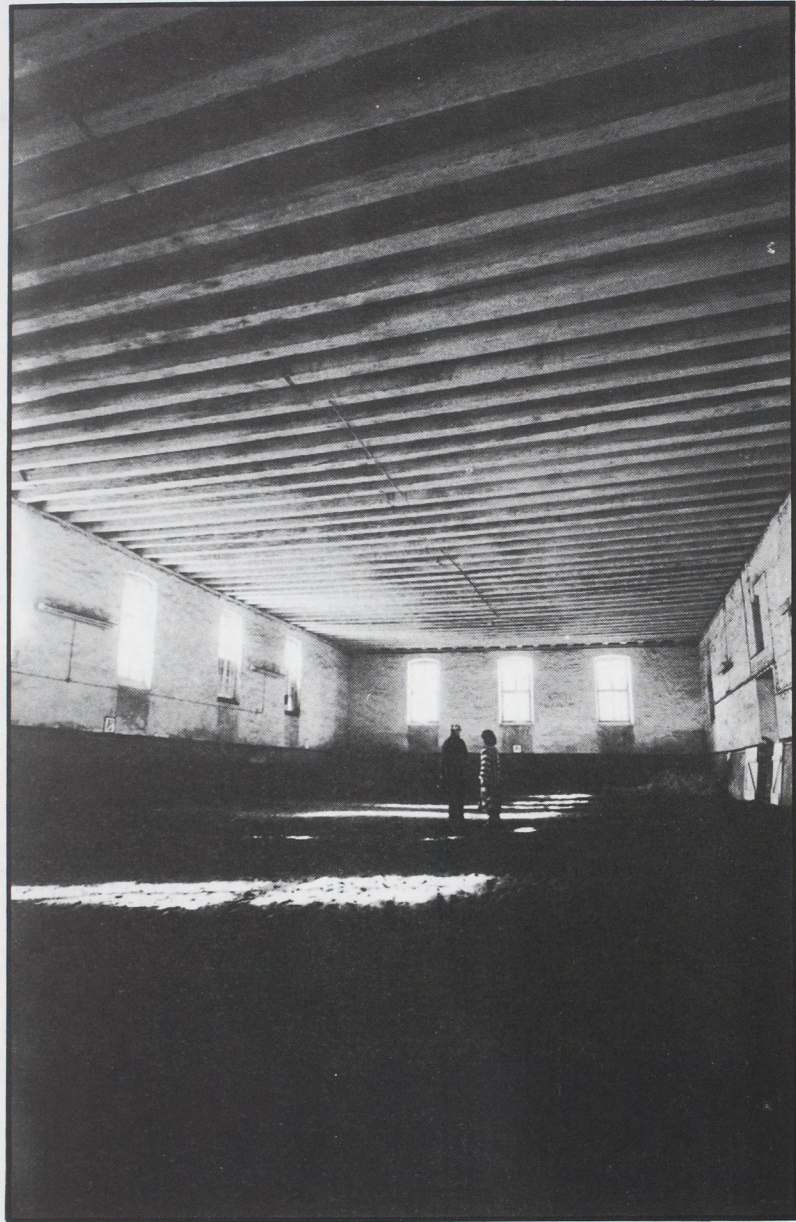
— « Dans ce ciel de midi doit planer, invisible, l'aigle blanc ! »

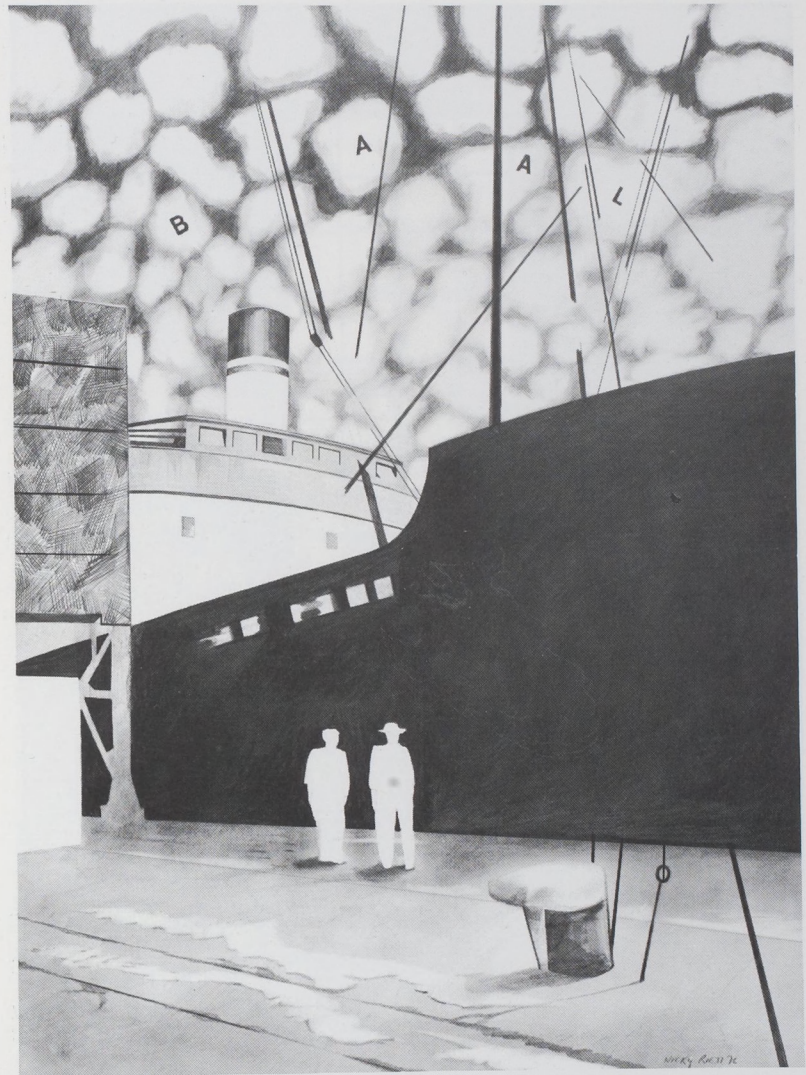
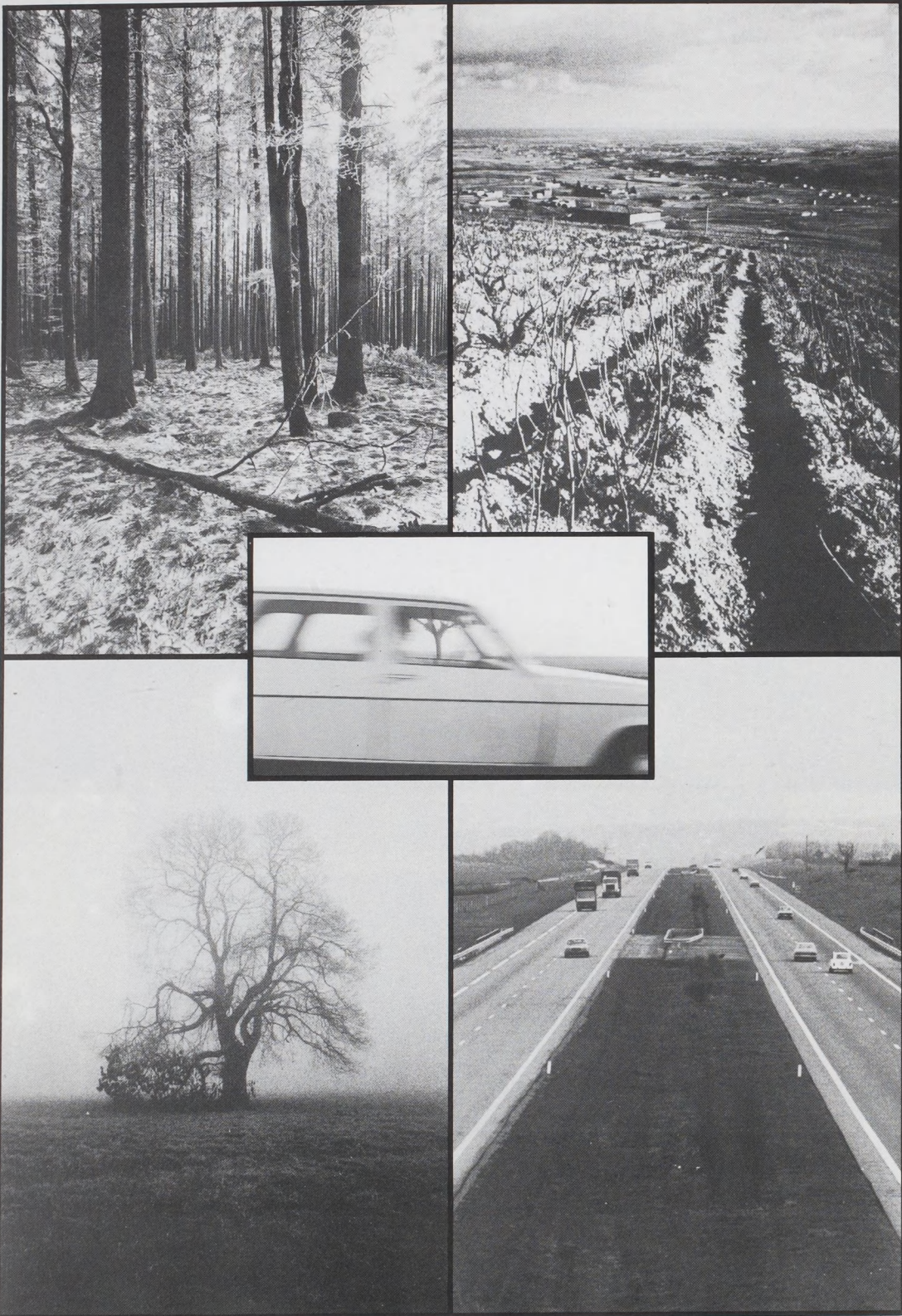
En arrivant aux bouleaux, j'étais en Pologne. Un enchantement d'un autre ordre m'allait être proposé. La « Dame à la Licorne » m'est l'expression hautaine de ce passage de la ligne à midi. Je venais de connaître, grâce à la peur, un trouble en face du mystère de la nature diurne, quand la campagne française où j'errai surtout la nuit était toute peuplée du fantôme de Vacher, le tueur de bergers. En la parcourant j'écoutais en moi-même les airs d'accordéon qu'il devait y jouer et mentalement j'invitais les enfants à venir s'offrir aux mains de l'égorgeur. Cependant, je viens d'en parler pour essayer de vous dire vers quelle époque la nature m'inquiéta, provoquant en moi la création spontanée d'une faune fabuleuse, ou de situations, d'accidents dont j'étais le prisonnier craintif et charmé (1).

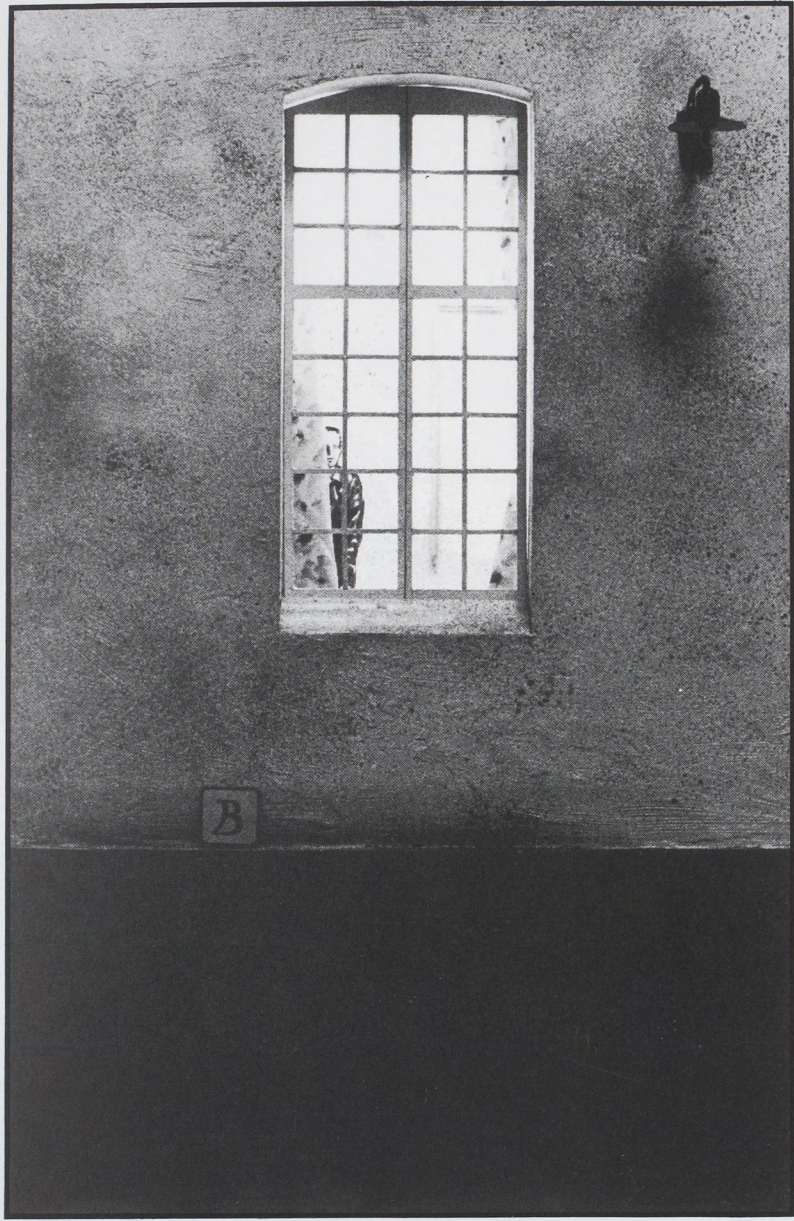
J. Genet, *Journal du Voleur*, Gallimard, pp. 50-51.

(1) Le premier vers que je m'étonnai d'avoir formé c'est celui-ci : « moissonneur des souffles coupés ». Ce que j'écrivais plus haut me le rappelle.

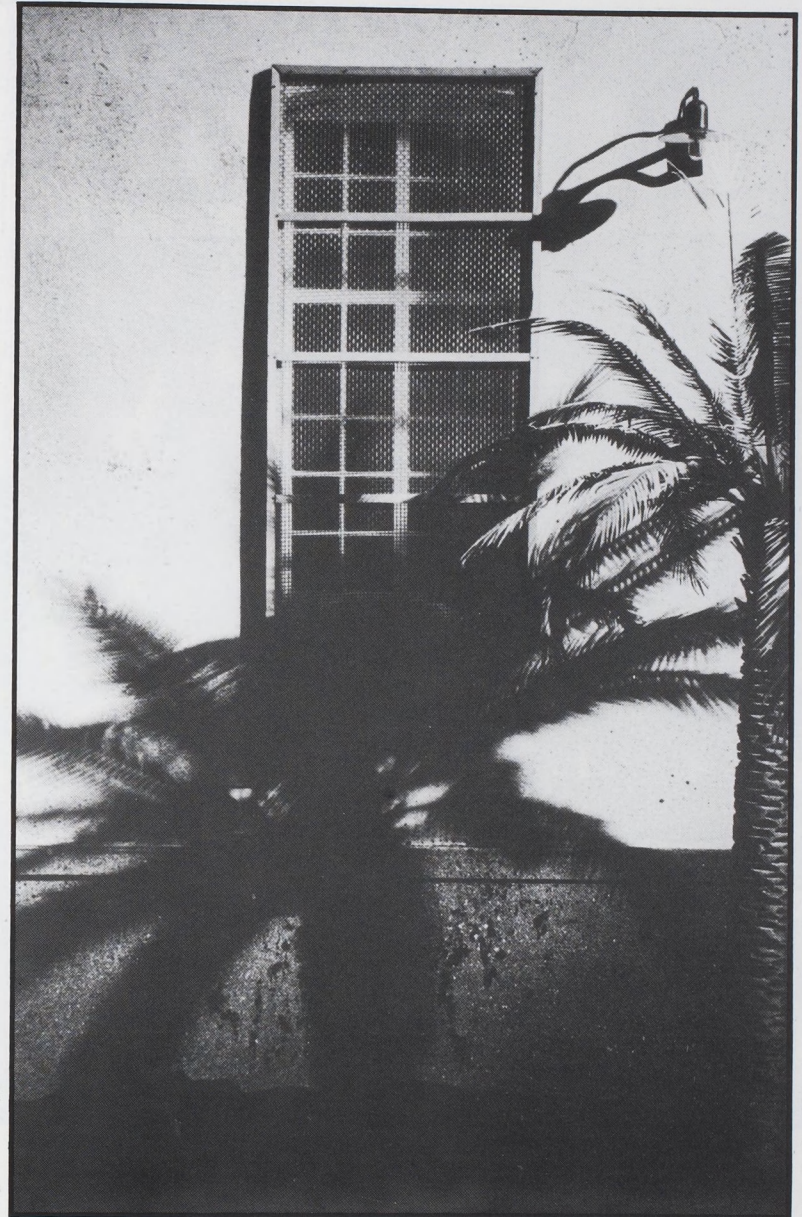
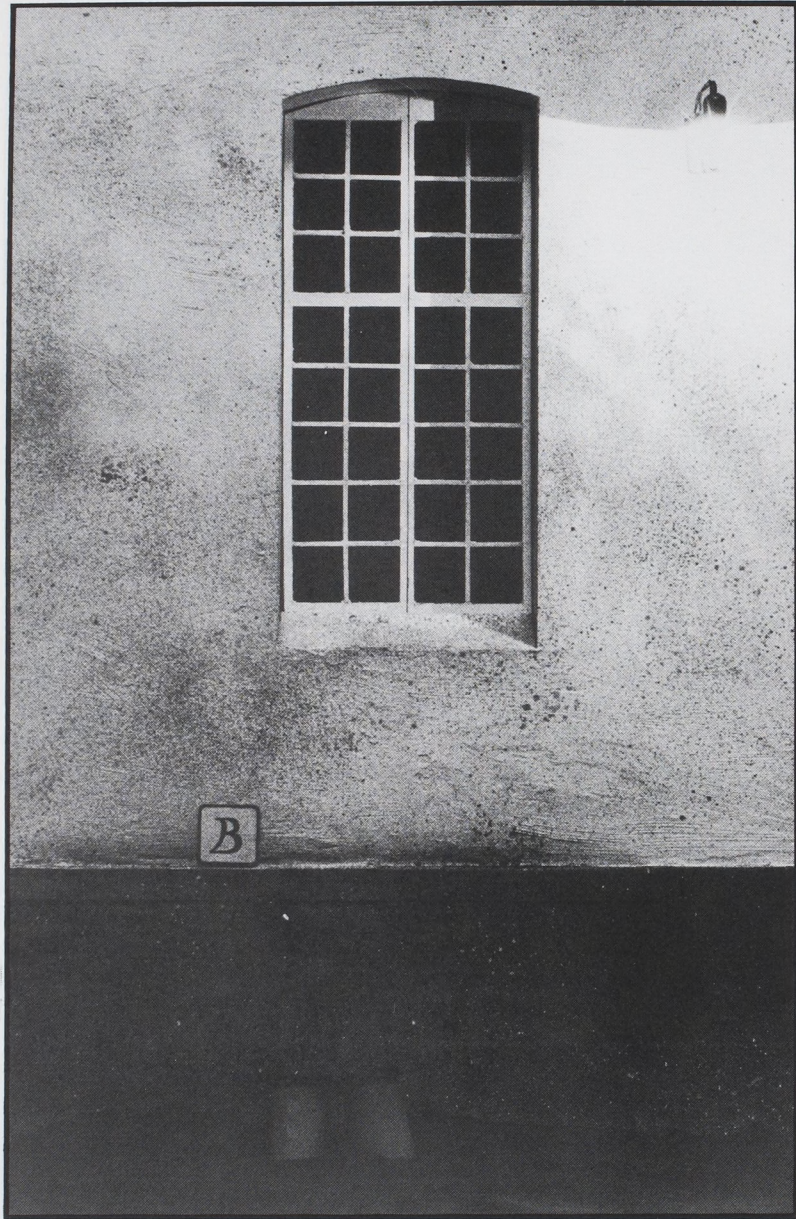






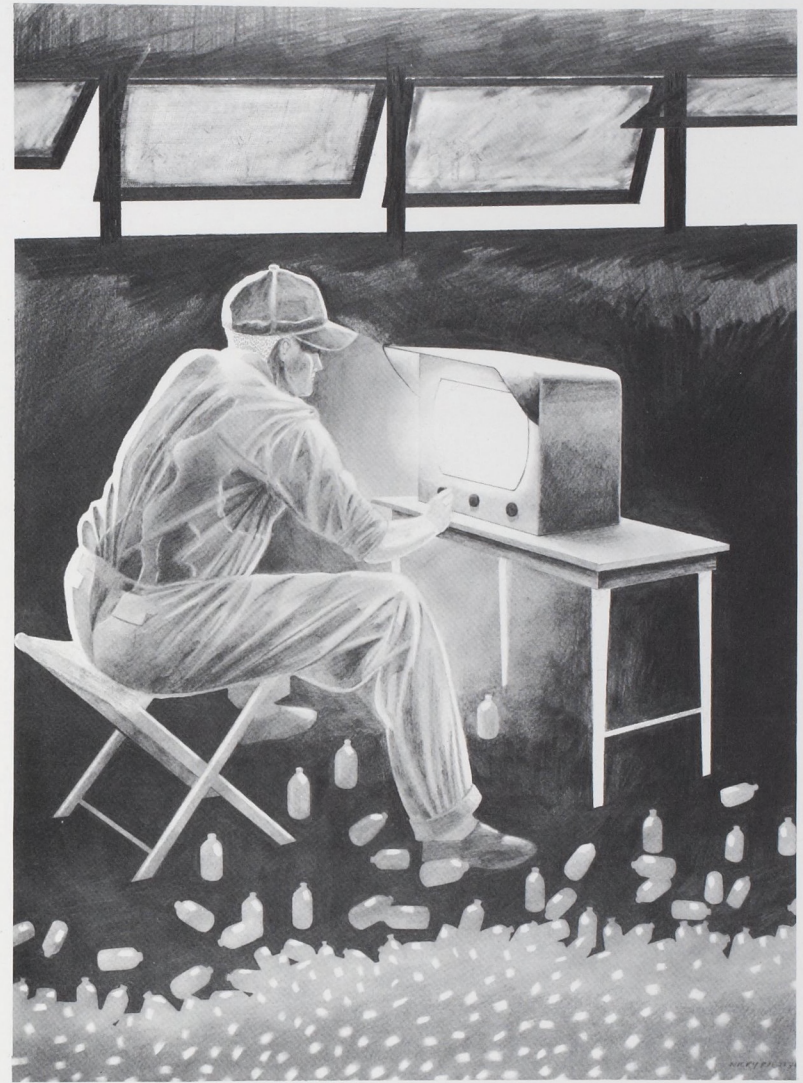








ROGER-VIOLLET





Georges Didi-Huberman

AU LIEU DE BAAL  
CROISEMENTS

« Qui que vous cherchiez,  
je ne suis pas cet homme. »

## 1. DÉTOURS

### 1.1. De Baal au lieu.

Que décrit **Baal** d'abord ? Un **voyage** : l'on y fait sa malle, en effet ; l'on n'y tire pas sa révérence, peut-être, mais l'on y fausse la compagnie ; l'on y lâche tout, l'on y brûle la politesse ; sans faire ses adieux, l'on y décampe, l'on s'y esquivé : sans demander son **reste**.

« **Baal**, ou la clef des champs », — cela pourrait commencer ainsi :

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.

Je me suis enfui.

Mais : chou blanc ! **Baal** (« le personnage ») tourne mal dans le détour même qu'il entreprend. Et ce voyage — éloignement, et, peut-être, retour au même — ne semble pas devoir **réaliser** en fin de compte ce que d'abord il devait signifier : un exode ou un exil, exprimant cette référence au Dehors que porte le mot **existence**. En ce voyage rien n'advient, rien n'est trouvé ; tout juste mornes retrouvailles. Et non seulement de ce voyage le sens n'est pas donné (comme on se donne un itinéraire), — mais encore dans ce voyage le sens ne semble pas venir au jour par le jeu d'une nécessité où se définirait un **destin**.

Tout dans **Baal** est contingent, casuel ; tout s'y fait « d'aventure » ou « à l'improviste ». Schumacher retenait du personnage : « son caractère a quelque chose d'accidentel qui, finalement, laisse indifférent ». Corrélativement, **Baal** se donne comme cette œuvre exemplaire où en moi se poursuit « son » sens, toujours inachevé, toujours **ouvert**.

On reviendra donc sur la métaphore : **déhiscence**. Car **Baal** fonctionne dans l'intervalle d'une **faille** qui, radicalement, sépare le « quoi » et le « comment » du texte, c'est-à-dire ce qui s'y dit, manifestement (la saison en enfer d'un poète alcoolique, d'un « mattoïde graphomane » comme dirait « notre Lombroso », évoqué dans la pièce : méchant et asocial en tout cas), — et ce qui donne une efficacité structurelle à ce « manifeste » : entre les deux l'adéquation jamais ne se réalise.

Or, c'est précisément ce qui fait de **Baal** une œuvre inachevée, jamais close, — et d'ailleurs disséminée dans les cinq ou six « versions » que Brecht en a données, sans jamais les prendre en compte tout à fait. Œuvre qui met en déroute le pouvoir d'une entière **décision** dramaturgique, qui n'autorise vraiment ni « temps pour comprendre », ni moment de conclusion. Œuvre dangereusement **ouverte**, donc.

Cette déhiscence (faille entre . . . , ouverture sur . . . ) commande une pratique de la lecture et de la mise en scène qui ne réduise pas les configurations éparses à un enchaînement linéaire, voire explicatif : si nous lisons **Baal** comme un drame psychologique, au sens classique (ce qu'interdit, jusqu'à un certain point, l'écriture brechtienne elle-même), — alors nous devenons ce que Brecht dévoile et dénonce dans les tout premiers moments de sa pièce : des physiognomonistes en herbe, débiles et délirants (de nouveau : Lombroso). Il est vain de chercher, dans **Baal**, un sujet, un verbe et un complément : les énoncés n'y sont jamais des propositions. Le texte au contraire s'y donne, déjà, comme un vaste champ de possibles, une surface non balisée ; pas d'itinéraires indiqués, donc. Cette pièce « sur les grands espaces » est elle-même un espace qui interdit sa saisie totalitaire. Bref le texte de Brecht se refuse à la **compréhension** : il requiert plutôt une **interprétation**, — soit : un passage au travers ; et cette interprétation, évidemment « flottante », se trouve prise entre les deux sens que nous livre le mot en latin : démêler, expliquer, — et décider. Le « passage au travers » est donc, ainsi, passage à la limite : entre explication et anti-thèse, entre décision et contingence.

C'est dire qu'en tout cas il ne pourrait y avoir une lecture « orthodoxe » de ce texte déjà

hérétique en lui-même. Ce qui, d'ailleurs, n'est pas pour lui ôter son efficacité, voire sa vérité : bien au contraire, on s'aperçoit à quel point chaque **distribution** dans **Baal** (ne serait-ce que celle, concentrée, des rôles) produit des **configurations** où le texte se perd et se retrouve, s'enrichit et se détourne, — selon un mode de la signification que la pièce non seulement autorise, mais suscite et requiert. C'est ce qui s'indique en clair dans le parti-pris initial dont se soutient le spectacle : « ne pas aborder **Baal** comme une pièce de théâtre, mais comme un objet qui dépasse de loin les contraintes de sa propre dramaturgie ». C'est, aussi, ce qui justifie qu'« à partir de là, il a fallu aller chercher ailleurs une réalité scénique ».

### 1.2. Croisements.

Mais si le texte s'ouvre au sens, questionne plus qu'il n'impose, si dans sa violence même il se tient dans une attente qu'implique malgré tout sa position inaugurale dans l'œuvre de Brecht (il faut redire qu'il s'agit là de sa première pièce), cela n'indique en rien qu'il est obscur et insensé, — et encore moins qu'il est ouvert à tous les sens. Et si ce « lieu » que constitue **Baal** ne déroule aucun chemin, aucun itinéraire, aucun programme, il se déploie cependant par une série de points d'ancrage, de nœuds : de **croisements**.

L'idée de croisement est ce qui met en rapport la rencontre et la coupure, la ligne et la section : à la croisée, nous ne sommes plus en aucun chemin, nous sommes dans l'arrêt et dans l'évanouissement du projet, nous sommes en ce lieu, paradoxal, qui nie et indique tout à la fois ce qui le traverse de part en part, ce qui lui échappe de loin en loin. Au point de croisement, le sens (direction) n'est qu'à l'horizon, — et pourtant c'est ici même que ce sens se réalise. Au point cardinal on ne fait que passer, et pourtant c'est là que se fixe, irréductible, le fugitif même.

C'est ainsi que dans cette pièce, se configurent nettement des paramètres que l'œuvre entière de Brecht ne cessera de mettre en jeu. (En quoi **Baal** n'est pas le péché originel dont Brecht n'aurait cessé de se repentir) :

— Question de la **littérature**, et de sa « fonction » dans la « vie », c'est-à-dire, en fin de compte, relativement au **corps** et aux **rapports sociaux** (non nommés encore par Brecht lutte des classes).

— Question de la **politique**, en tant qu'elle détermine cette vie et cette production littéraire.

— Question de la **jouissance** en tant qu'elle rend problématique son rapport à la vie, à la politique et à la littérature ; en tant qu'elle s'articule ou ne s'articule pas au savoir.

Or, la position d'une telle problématique s'opère dans **Baal** selon le double mouvement d'une mise à **distance** et d'une **fascination** encore irréductible : à la fois analyse et fabulation, donc, détour critique et retour imaginaire. C'est précisément dans ce double mouvement que réside le caractère éminemment **antithétique**, contradictoire, de la pièce : plus que d'un champ laissé ouvert, c'est d'une pratique systématique de la **négation** qu'il s'agit ici, — reconduite à tous les niveaux, d'éléments en éléments. (En quoi **Baal** est bien ce péché originel dont Brecht n'a cessé de se repentir).

Croisement : itinéraire indiqué/nié.

### 1.3. Au lieu de Baal.

Ce qui se dévoile donc au lieu, ou à la place de **Baal**, en ce croisement qui indique tout à la fois « au point même » et « en place de » (c'est-à-dire cet **ailleurs** dont le texte se soutient), — ce qui s'y cristallise, c'est un violent, un tenace **travail de négation** : les paramètres de la problématique évoquée s'y pétrifient, s'y fixent de manière irréductible, — et s'y putréfient en même temps, c'est-à-dire qu'ils se décomposent comme ensemble problématique, sinon comme thèses. Pure antithésie, donc :

— La **littérature**, en premier lieu, semble nouer l'essentiel de ce qui spécifie le personnage,

et de ce que la pièce tout entière déploie : **Baal** se donne, explicitement, comme la « biographie dramatique » d'un poète, qui d'ailleurs semble réunir au premier abord les « dispositions » ou « caractères » qu'on (c'est-à-dire : Lombroso) reconnaît si « fréquemment » chez l'« homme de génie » : vagabondage ; intermittences ou duplicité de la personnalité ; vocabulaire original ; nervosité sinon épilepsie ; non-conformisme voire « folie morale » et, bien sûr, alcoolisme. C'est ici que Brecht, renvoyant dos à dos son génial poète et ce que Lombroso pouvait en extirper, **nullifie** la valeur essentielle d'une telle œuvre, voire sa qualité, voire même son existence en tant qu'œuvre. D'ailleurs Baal affirme dans la première version du texte (où significativement il est « commis aux écritures ») : « L'essentiel est que ça vive. » (1918). Et ce n'est pas un « art de vivre » qui est ici opposé à l'art d'écrire, car dans **Baal** les catégories éthiques se tiennent dans les limites que dessinent le pur et simple compromis, et la tendance suicidaire. Or, cette négation se redouble, et, peut-être, se fonde, dans celle à laquelle Brecht lui-même assigne son œuvre : **Baal** se donne comme un geste anti-littéraire (cf. Texte I), le meurtre d'une certaine poésie et d'un certain théâtre. Mais l'on ne tue que ce qu'on veut exorciser, c'est-à-dire faire sortir ce qui était ici, le plus profondément, en soi. Pour Brecht, **Baal** est donc ce qu'il y a de plus et de moins « littéraire », — ce qui se tient au plus loin et dans la plus grande proximité : distance, fascination.

— Un certain Johst est la victime de ce meurtre ; dans une pièce de bon ton, intitulée **Der Einsame** (1918), il faisait dire au poète, son héros : « Laisse-moi rire ! Lui, une âme droite ? C'est la meilleure ! quelle équation ! des jambes tordues, un nez crochu, des cheveux à l'avenant . . . et il aurait une âme droite ? ! mais c'est un juif ! une pelletée de terre sur cette salope et n'en parlons plus ! ». Johst fut plus tard Président de l'Académie des Poètes et de la Chambre des Ecrivains du III<sup>e</sup> Reich. L'enjeu idéologique où **Baal** est impliqué paraît donc clair. Cependant, le **politique** ne se déploie jamais sur le mode de la lutte des classes, et d'ailleurs la conscience de classe ici semble inexistante : dans cette pièce, écrite moins d'un an après la révolution bolchevique, le prolétariat n'apparaît pas en tant que classe (cf. Texte XVIII). Et Baal, personnage « asocial », s'y montre donc tout autant « apolitique ». A nouveau, donc : distance et proximité.

— Enfin persiste le paramètre de la **jouissance**. Mais cette persistance même est problématique dans la mesure où Brecht lui donne une destination profondément inadéquate à ce qu'en dit son propre personnage : « mon âme, c'est ce qui pousse les arbres à fleurir au printemps alors qu'il gèle dehors. » (1918-19). Brecht ici se tient dans l'intervalle que dessine le projet de rendre le désir à son pouvoir de transgression, et la thèse d'une jouissance aliénée dans sa méprise à l'égard de l'objet (cf. Textes XIV-XV) : fascination, distance . . .

On touche là quelques conséquences de ce à quoi — le transmettant à son personnage — Brecht jeune n'a pu que prendre sa part : cette **pratique de la négation**, non pas tranquille et absolue, comme dit B. Dort, mais bien inquiète et relative (relative à son sens, qui est son échec). Le texte entier la développe, — et à tous les niveaux de son fonctionnement (par exemple, dans le rapport intersubjectif des personnages : « **Emilie**. Peut-être aurait-il mieux valu que je ne vienne pas. — **Baal**. C'est maintenant que tu t'en aperçois ? Maintenant, tu peux rester. »). Et cette prégnance du négatif délimite un champ où, de l'**indifférence** pure à la passion du **paradoxe**, tout se donne comme figure, état ou moment du **non-rapport**, radical déni de la médiateté.

Or, c'est là que se joue la vraie partie de **Baal** : **ce qu'y nie la négation, c'est la contradiction** ; c'est, plus précisément, la modalité dialectique de l'histoire. Or, malgré tout (et sans doute au fil des remaniements du texte), la temporalité dialectique vient **soutenir** tout ce qui dans la pièce tend à la nier ; elle y fait même de fugitives apparitions. En tout cas, commandant le processus entier, elle introduit une **dissociation interne**, une altérité jamais réduite dans le temps de l'œuvre ; c'est l'absence de rapports montrés comme dialectiques qui constitue le rapport dialectique fondamental dont se soutient **Baal**. Et ce qui, aux yeux de Brecht, sauve sa pièce — laquelle, en tant que « pure négation », n'a pas les vertus d'une critique —, c'est l'**indication** (jamais explicite, donc) d'une contradiction où se définirait **le lieu de (la vérité de) Baal**, lieu latent en lieu et place du manifeste que déploie l'in-diffé-

rence baalienne. Telle est la difficulté fondamentale d'une dramaturgie de **Baal** : entre fascination du « héros » (génie = asocial = fou) et sa critique moralisante (asocial = méchant), — montrer les contradictions d'un sujet (voire d'un texte qu'immanquablement son « sujet » contamine) qui cherche à les éliminer dans une pratique, inépuisable, de la négativité (laquelle, bien sûr, se donne comme une pure affirmation).

**Baal** occupe cette place-limite où se rejoignent (croisement) description et critique, fantasme et analyse. Où le texte **se divise** et se disperse, et où cette **dispersion**, en tant que telle, trouve pourtant (ailleurs) sa **forme** et sa vérité : poésie. Où cette division vient à s'introduire, ou « se traduire », dans l'espace, par le jeu des configurations, des dialogues : théâtre.

Et, dans cette division, **Baal** advient à ce qu'il **doit** être : « Tragédie sans héros, langage presque sans sujet ».

## 2. TRAVERS

### 2.1. Mythes, limites.

Au lieu de **Baal**, donc, où selon une division constitutive se déploie l'acte inaugural par lequel Brecht fait son entrée « en scène » comme auteur dramatique : acte de pure négativité, — au lieu de **Baal** s'organise un réseau de **croisements**, qui à la fois réalisent cette division et la conjurent, la suturent : par une éclosion du sens. C'est en effet dans les parcours arborescents d'une grande richesse signifiante que le « travail de la négation » se manifeste à travers **Baal** (en quoi, d'ailleurs, ce « travail » n'est pas radical).

Jeu d'**associations**, comme dit Brecht lui-même ; ouverture des mots sur leur pouvoir matériel, spatial ; inscription répétitive de ce pouvoir dans les gestes mêmes, dans le **corps** ; retour sur leur « force primitive », c'est-à-dire, à nouveau, restitution de leur **anti-thétie**, selon un mode où ne se distinguent plus la chose et l'image de la chose.

On pourrait ainsi dégager les articulations fondamentales de la pièce en « désarticulant », précisément, certains de ses mots « clefs » (comme : cadavre ; arbre ; nuit ; blancheur ; ciel ; jouir ; porc ; etc.). Or, « Baal » (en tant que signifiant) indique qu'à son endroit c'est bien quelque chose de l'ordre du « croisement » qui est en jeu : énigmatique point de fuite de toutes les associations, il cristallise, à travers sa surdétermination même et son extrême valorisation, les **problèmes** fondamentaux que peut poser une telle pièce chez Brecht. Et notamment la question, simple et cruciale, de l'enjeu véritable de ce pur **destin individuel** que développe la fable.

Il reste que « Baal » est déjà en soi une question, — ou peut-être la réponse à toutes les questions : dans le prologue scénique qu'il avait composé pour les représentations de 1926 à Vienne, Hofmannsthal faisait dire au comédien incarnant Baal : « **Baal** de Brecht ? Il me semble que cela en dit assez long. Le nom est tout un programme ! . . . »

Quel programme, donc ? Hofmannsthal donnait une réponse : « Il incarne le mythe de notre existence. L'homme d'aujourd'hui traverse tout, se repaît de tout ce qui vit, pour retourner, finalement, à la terre ».

Si **Baal** est une telle parabole de l'existence, et si cette parabole s'indique « en programme » dans le pur énoncé du mot, — alors on doit, précisément, interroger ce mot du côté de ses résonances mythiques, du côté de ses **origines** : on trouve alors cette énigmatique divinité sémitique que les archéologues exhument des terres de Baalbek et d'Ougarit, — mais que, déjà, le grand livre des mythes dont se soutient notre culture, la Bible, assignait à sa place : l'**idolâtrie**. Baal en effet, c'est, pour nous, le dieu païen par excellence : Baal-Veau d'Or. Mais c'est aussi le dieu des **forces**, où le cosmique vient rejoindre le sexuel : Baal le taurillon, Baal au foudre, Baal-Hammon, Baal de Tyr ou du Liban, Baal-Shamin ou du Ciel, etc. (cf. Textes XIX à XXII). Quant au **Baal** de Brecht, il semble parfaitement tirer son parti de cet enracinement mythologique : car il se donne pour qu'on y reconnaisse « une sorte de symbiose » entre l'homme et la nature, « une essence mi-animale mi-végétale », voire un hymne au cosmos. Si rien n'est plus préconçu, partiel et erroné, — on peut suivre

cependant les traces que laisse **Baal** sur le chemin du mythe, selon quelques paramètres fondamentaux.

— **Le Dehors et le Dedans.** Baal, c'est d'abord le « Chevaucheur des Nuées », en même temps que le « Baal des sources creuses ». Dieu solaire et dieu des pluies fécondantes, il se tient à la fois dans le Lointain et dans le Proche, dans le Haut et dans le Bas, le Dehors et le Dedans : « Il entre, Baal, dans le foie de la Terre », dit le texte ougaritique. Il « emmène son ciel avec lui vers en bas », — et « le ventre noir tire Baal vers en bas... », dit le Choral de Brecht. Baal aime la pénombre, — mais la pénombre grandiose, voire la pénombre des grands espaces, les « dedans du dehors » ; c'est-à-dire : « se baigner dans l'étang », « s'enfouiner dans les feuilles sèches », « se coucher entre les cadavres de feuilles » ou entre les hautes herbes qui « vous enterrent nu après qu'on a entrevu le ciel ».

Au plus haut et au plus profond à la fois, Baal dévoile ici un moment fondamental de son rapport au cosmos païen : « **L'ecclésiastique.** Vous vous enfoncez de plus en plus. — **Baal.** Grâce à mon énorme pesanteur. Mais je le fais avec délices. (...) Je me lie d'amitié avec la mort. Je fornique avec la nécessité. » (1918). On ne s'étonnera donc pas de la prégnance des **métaphores corporelles** liées à ce paramètre mythique : Baal d'Ougarit : « Les cieus font pleuvoir de la graisse » ; Baal de Berlin : « Le monde est une défécation du Bon Dieu » (1918) ; « **Ekart** (à Baal) — ... c'est ce que tu es : une motte qui un jour laissera sur le ciel, derrière elle, des taches de graisse. » (1926).

Enfin, Baal, absorbé par la terre, ingurgite pourtant les fruits mêmes de cette terre : Baal, c'est aussi le dieu **dévorateur**. Ras-Shamra : « ... elle sacrifie soixante-dix buffles. Quand il les a absorbés, Aleïn-Baal, elle sacrifie soixante-dix bœufs ». Brecht : « ... Parfois il fait le mort. Un vautour fond dessus. Et Baal, muet, mange un vautour pour son dîner » ; « Un jour de l'eau coula à travers lui, des bêtes en lui ont disparu, ne l'ont pas rassasié, il dévora l'air, dévora des taureaux. Il était épuisé ».

— **La vie et la mort.** « **L'ecclésiastique.** Vous blasphémez. Vous êtes un animal. Vous êtes « l' » animal. Vous êtes l'animal originel ! Un animal sale et affamé, beau et grossier. Le fléau du ciel. Mais vous mourrez. — **Baal.** Mourir ? On ne me convainc pas. Je me battraï. (...) Je tomberai comme un taureau. Il doit rester de la jouissance dans la contorsion. » (1918). Entre jouissance et néantisation, Baal configure le cycle des origines, de la vie, de la mort et de la pourriture.

Mythe de la fertilité, l'épopée du Baal phénicien se déroule comme un cycle où la force vitale, qui est le soleil et la pluie, s'enfonce dans la terre chaque printemps, disparaît pour donner naissance aux plantes et aux bêtes, — puis renaît dans le ciel au moment où la moisson a récolté les fruits de sa chute même. Or le voyage que décrit **Baal** est aussi, manifestement, un voyage dans les saisons : parti de l'hiver, Baal « brûle cette vie éphémère » qui l'amène, au seuil de l'automne, à **tomber**, comme les « cadavres de feuilles ».

Dans l'intervalle cependant il est en rut, comme la ténébreuse divinité dont il porte le nom : « Maintenant de nouveau je vais t'enlever ta chemise » ... « il s'enflamme et la prend à la vulve, elle s'enflamme et le prend au sexe. Baal est pris de passion pour le troupeau de la vierge 'Anat ... »

Mais c'est en ce point limite que se dévoile le sens même de ce pour quoi Baal **jouit** : **pour pourrir**. Seule ligne destinale, peut-être, qui ici ne souffre pas d'ambiguïté. Le rapport sexuel s'y trouve ainsi amené à son degré de plus extrême violence, et de plus radical détournement : viol, prostitution, homosexualité (cf. Texte XXI).

En ce croisement se conjuguent donc génération et corruption ; et tel est le lieu même de l'**inter-dit** du discours baalien : horreur, non pas de l'anéantissement de l'être, mais de la pourriture en tant qu'elle « rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie » : œuf que porte en lui tout cadavre. « Des œufs dans un cadavre ! ». Ce dont Baal a horreur, corrélativement, c'est l'**enfant** — son propre enfant comme signe de sa propre putréfaction. Et, à la limite, ce qui pour Baal est de l'ordre de l'insoutenable, c'est l'acte sexuel lui-même

en lequel il sait qu'il vit et qu'il jouit, voire qu'il est le maître, — mais parce que cet acte l'assigne directement à sa propre mort : d'où cette passion sadique, suicidaire et homosexuelle dont il entoure la Femme.

— **Identité et non-identité.** On peut donc constater qu'à pousser les paramètres significatifs que **Baal** emprunte au mythe, on aboutit en fait au croisement de deux parcours antithétiques. La prégnance même du registre mythico-religieux ne démontre son efficacité qu'à outrepasser ses **limites**, qu'à se nier elle-même. Tout ce que Baal est, dans **Baal**, il l'est et ne l'est pas.

Mais, déjà, dans le sens « originel » : qu'est-ce que Baal, sinon ce Maître de la cruauté et du sacrifice que possède pourtant la Mort, ce prince des Cieus qui pourtant s'enfonce au plus noir de la terre, dévorant et dévoré à la fois. Qu'est-il surtout, sinon ce dieu qui n'en est pas un, ce double parfait de Yahvé et qui pourtant n'est qu'une idole, un faux-semblant, un leurre.

On doit comprendre qu'à la **limite**, la question même du religieux qui d'une certaine manière soutient la pièce entière, — n'est là que pour faire sentir, sous le nom de **Baal**, la subversion que Brecht y consomme : « Si Dieu existe, ou bien s'il n'y a pas de Dieu, peut, tant qu'existe Baal, lui être bien égal ... »

Tel est « Baal », dans Brecht comme ailleurs : un mensonge, un simulacre. Un **masque**.

## 2.2. Héros, type.

Or, cette assignation du mot « Baal » à la négativité d'un non-identique, ou plutôt d'un simulacre, — nous introduit évidemment à la question du **personnage**, de la « personne », voire « personnalité », du « héros ». Question d'autant plus importante ici qu'elle se donne, à nouveau, comme un négatif : c'est une question en effet à laquelle le brechtisme par la suite apportera une solution sans ambiguïté en la subordonnant entièrement à une dramaturgie « non psychologique ».

Mais il n'en est encore rien, dans **Baal**, — et l'on peut s'étonner de ce point de vue que Brecht parle de sa première pièce comme ayant « édifié le théâtre épique » (cf. Texte II). Ici encore il s'agira de développer la prégnance d'une problématique, — pour aboutir au point où cette prégnance se montre pour ce qu'elle est vraiment : l'excès et la subversion de cette problématique même.

On peut ici reprendre les paramètres plus haut définis, et en élaborer plus avant la forme paradoxale.

— **Le Dehors et le Dedans.** Ce que Baal (« le personnage ») configure à nos yeux du point de vue intra- et intersubjectif, c'est un type de **relation duelle**, « **imaginaire** », où peuvent se déployer, de manière si transparente, les articulations de son discours fantasmatique, et où se démontre son essentielle condition narcissique.

Baal semble ainsi évoluer selon un mode qu'on pourrait apparenter à celui que définit le « transitivisme enfantin », c'est-à-dire ce moment de la relation duelle où l'enfant impute (sans mentir) à son camarade le coup qu'il vient de lui porter, — voire en souffre tout autant. Egoïsme et passion amoureuse de toi qui es mon image, c'est-à-dire moi. Ainsi, voulant faire de son égoïsme un type, voire une éthique, Baal ne déploie que la **captation** dont il est (et dont il n'est que) l'**objet** : dans ce mode relationnel, la ligne de partage n'existe plus (ou plutôt elle est **méconnue**) entre **Umwelt** et **Innenwelt**, la chose (moi) et l'image de la chose. Entre le Dedans et le Dehors.

Et l'on n'oubliera pas ce qu'implique ce rapport de captation : une totale appropriation (et/ou destruction) ludique (et/ou angoissée), des choses et des mots (« Et lorsque Baal se met à casser quelque chose, pour voir comment c'est en dedans de cette chose, c'est dommage, mais c'est pour plaisanter ... ») ; une féroce jalousie que suppose cet égoïsme : à Jean : « Pourquoi faut-il aussi que tu écrives des poèmes ? » (dans la version de 1918, il

défigure, et « casse » ces poèmes) ; à Ekart : « Pourquoi ne parles-tu jamais de toi ? », etc. De même, on n'oubliera pas que cette figure du double en Baal est **déniée** dans l'exacte mesure de la passion dont elle fait l'objet (« Jusqu'à présent, ma solitude a été mon avance. Je ne voudrais pas d'un deuxième homme dans ma peau. » 1918), — et que, d'autre part, elle ne se manifeste qu'en se nullifiant, par l'immanquable **écart** dont elle souffre : alter ego jamais « adéquat », toujours déhiscent. **Spaltung**.

Enfin, on n'oubliera pas la destination à la **mort** que cette captation porte en elle (mort de l'image : mort de soi), — et qu'indique déjà clairement, d'ailleurs, le mythe même de Narcisse : ce que je vois dans l'eau n'est autre que le visage, toujours prêt à s'évanouir, et pourtant toujours là, de ma propre putréfaction : je m'y vois Ophélie. Angoisse du **masque** que tu es pour moi, que je suis. Masque, c'est-à-dire « chaos devenu chair », comme le dit Bataille : « Il est présent devant moi comme un semblable, et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort ».

Et dans ce réel qui n'est que semblance, Baal tombe sans savoir où ni d'où il tombe : « **(entourant la table de ses bras)**. Je veux . . . rester ici. Je ne veux plus retomber . . . j'ai peur. » (1918). Et dans cette indistinction radicale, ce syncrétisme qui pourtant le morcelle, — dans ce monde de masques, Baal cherche un **visage**, qui soit en même temps « la » (seule) « chose » (**Das Ding**), l'**extérieur premier** face auquel son illusion de pouvoir, qui est en réalité son aliénation imaginaire et qui se donne comme angoisse, s'arrêterait : « lorsque autrui se révèle à moi comme ce qui est absolument en dehors et au-dessus de moi, non parce qu'il serait le plus puissant, mais parce que, là, cesse mon pouvoir, c'est le visage. Devant le visage **je ne puis plus pouvoir** . . . Et c'est cela, le visage : que devant lui l'impossibilité de tuer se prononce à partir même de ce qui s'expose complètement à mon pouvoir de donner la mort. Ou encore je me heurte, face au visage, à la résistance de ce qui ne me résiste en rien . . . ». Ce visage est celui de la **Mère** : là encore, dans le proche et dans le lointain. Car cette poursuite est, malgré tout, un échec : pur fantasme que marque l'effacement du personnage dans la dernière version ; ce qui n'enlève pas son efficacité au niveau des paramètres où s'implique le discours de Baal : virginité, bisexualité, gestation — le fameux « endoparasite aquatique » —, catastrophe de la naissance . . .

Ombre toute proche : « **Mère (toute proche de lui)**. Ils sont tous contre toi. — **Baal**. C'est comme si nous étions entourés de remparts, nous sommes faits pour être ensemble, contre tous. » (1918). Mais, comme ombre : insaisissable.

— **La vie et la mort**. En cette poursuite de l'ombre, Baal ne trouve que des proies, — pour une **jouissance**, qui se révèle, ici aussi, pour ce qu'elle est en dernière analyse : le moment-limite d'un passage à la **mort**. « Tu ne sais à qui appartient le cœur que tu sens battre et ce qui ressemble à une lutte à mort est la plus intime des étreintes. » (1918). A nouveau, Bataille : « Couché dans un lit auprès d'une fille, il oublie qu'il ne sait pas pourquoi il est lui au lieu d'être le corps qu'il touche . . . », etc.

Le rapport sexuel montre là qu'il n'existe pas en tant que rapport. La seule forme prégnante de relation pour **Baal** relève de la structure homosexuelle que suppose le mode duel de captation par l'image de soi (on se souviendra que le terme de **narcissisme** apparaît pour la première fois chez Freud, pour rendre compte du choix objectal chez les homosexuels). C'est pourquoi la femme n'y semble exister que pour être violée, volée ou donnée (Baal à Ekart : « Que faut-il que je te donne pour que tu prennes ma femme ? » 1918).

Insupportable reproduction de l'acte sexuel, dont Baal tire lui-même les conséquences : « **Jean**. Je suis ravi de constater que tu attires les cœurs masculins. Mais comment peux-tu avoir du succès auprès des femmes ? — **Baal**. Je les paie : en leur sacrifiant la moitié de ma jouissance. Il me faut les dompter mais par la suite elles ne veulent plus partir et elles s'emparent, alors, de l'autre moitié de ma jouissance : je suis obligé de les mortifier. (. . .) . . . une chemise d'un blanc neigeux enveloppe ce qu'elle a de plus précieux. Il faut que tu te fasses envelopper pour que rien de sale ne la souille car dès que tu l'auras prise, il ne restera d'elle qu'un tas de viande qui toujours désire . . . » (1918).

Ainsi à nouveau se pointe cet « **inter-dit** » de la **putréfaction** (mortification-génération), que

la thématique de la blancheur cristallise exemplairement, entre pureté virginale et signe de la mort reçue, de la pourriture consommée (Ophélie).

— **Identité et non-identité**. On s'aperçoit qu'en ce jeu de miroirs, il est bien difficile de repérer un **individu**, de l'identifier comme tel. Qui est Baal dans **Baal**, de Jean à Ekart, du rôdeur au cadavre . . . Où que vous cherchiez, il est et il n'est pas « Baal ».

Et ce personnage auquel l'œuvre entière empruntait jusqu'au Nom, qu'une vertu innée (le génie) rendait à la gloire, — ce personnage qui, croyant combattre et conquérir (« Je vais vous apprendre qui est le maître ! » 1918), croyant être le possesseur de ses doubles ou des écrans de ses fantasmes, et de ses adversaires eux-mêmes, — ce personnage pour qui le dire est un faire, — ce personnage-défi à la nature qui croit que l'histoire se plie aux rétorsions de sa propre temporalité de sujet, — **ce personnage n'est pas un héros**. Malentendus, malentendus partout. Du héros il a sans aucun doute l'idéologie spontanée, mais par le fait même que cette idéologie est montrée comme telle — pure croyance —, son identité de héros se dissout d'elle-même. On peut préciser en avançant que, si le héros n'a pas disparu en tant que tel, parce que Brecht l'aurait banni de sa pièce, — cependant, tout héros qu'il soit, et dans la pièce même, la pièce le rend impossible, elle l'anéantit, lui et sa conscience, et la fausse dialectique de sa conscience (cf. Althusser). Et si Baal semble embrasser en soi, dans une forme réfléchie, la totalité des conditions du drame, — cette forme réfléchie éclate parce que ce « soi » y est divisé, morcelé ; — et les « conditions du drame » ne se délimitent comme conditions que dans leur **extériorité** par rapport au « personnage » lui-même. Le paramètre psychologique, s'il ne perd pas, dans **Baal**, toute importance, trouve en tout cas le lieu exact de sa **détermination**, qui donne la dynamique même de la pièce.

Le héros donc s'émiette derrière le **masque (persona)** par lequel Baal croyait faire illusion, et que Brecht subrepticement dévoile et déchire. On s'aperçoit que ce n'est pas un profil qui est ici décrit, une personne, ou un **personnage**, — mais ce que Brecht nomme un « **type** ». Et l'on voit ce concept opérer de manière initiale, et déjà efficace : avec **Baal**, dont il est vain de s'interroger sur la nature « épique » au sens orthodoxe, le pas est réalisé dans la naissance du théâtre non-aristotélicien.

Le type signifie : non-individualité et historicité.

— **Non-individualité** : autrement dit, « dividualité », — soit cette réalité fondamentale de la **Spaltung**, division, séparation, fente voire refente, éclatement, scissiparité constitutionnelle. La non-individualité de Baal, c'est ce qui fait qu'il n'est pas une entité isolable et isolée, ou impliquée dans une problématique de la communication transparente. Par le biais même de sa « particularisation » (cf. Texte III), il se donne en réalité comme un « collectif », c'est-à-dire, non pas une somme d'unités éparses, pluralité bigarrée, — mais la **non-autonomie** que désigne à la fois sa déhiscence intra-subjective et sa détermination dans l'inter-subjectivité de la lutte à mort (cf. Texte XVII).

— **Historicité** : cela signifie moins que le personnage « a » une histoire, qu'il « est » une histoire, qu'il y est inscrit : et Brecht montre (dans un registre encore hégélien) la primauté de cette histoire sur le « personnage » qui a à s'y reconnaître, — mais qui fondamentalement s'y **méconnaît** (selon des paramètres qui ne sont plus du tout hégéliens).

Se dévoile donc la réalité même de cette déhiscence, de ces croisements sans fin : Baal, **croyant** évoluer dans un type de relation historique médiat (relation de maître à esclave, où il serait le maître), — se **montre** ou se démontre enfoncé dans l'immédiateté d'une relation duelle, selon une temporalité que le Réel vient contredire. Cette déhiscence est donc **aliénation et méconnaissance** : « la nature humaine voile la vérité pour que l'esprit ne meure pas avant le corps. » (Brecht).

### 2.3. Autre : lieu de Baal.

« **L'ecclésiastique**. Vous manquez d'humanité. Ne redoutez-vous pas la puissance de la société, qui est votre adversaire, qui peut vous écraser et à qui vous vous heurtez partout

comme vous le faites contre ces murs ? — **Baal**. Je vis de l'adversité. Toutes choses ne m'intéressent que dans la mesure où je peux les bouffer. Tuer n'est pas un art ! Mais engloutir ! Je bois force et courage de mes adversaires où jadis une cervelle savoureuse avec ruse décidait de ma perte. J'engloutis leurs ventres et fais de leurs boyaux des cordes à ma guitare. (...) — **L'ecclésiastique**. Il semble que vos combats ressemblent à des retraites. » (1918).

En cette violence extrême où Baal « l'individu » dévore sa vie sociale, et où la vie sociale finit par dévorer « l'individu » Baal, en ce morcellement où Baal narcissique ne s'identifie à plus rien, sinon à ce leurre de la « vraie vie » qui est toujours « ailleurs » (ratage, échec de cet ailleurs même : la vraie vie pour Baal « n'est qu'aux chiottes »), en cette négation radicale que Baal consomme jusqu'à « vomir son propre langage » et laisser pourrir sa propre « figure », — le personnage vient donc à disparaître comme **personne** et comme **conscience**.

La pensée même y est mise en question, et le libre-arbitre radicalement dénoncé (cf. Texte XVI), selon ce principe, fondamental chez Marx, « qu'il n'est pas possible qu'aucune forme de conscience idéologique contienne en elle-même de quoi sortir de soi par sa propre dialectique interne, qu'il n'y a pas, au sens strict, de dialectique de la conscience : de dialectique de la conscience débouchant, par la vertu de ses propres contradictions, sur la réalité même ; bref que toute « phénoménologie » au sens hégélien est impossible : car la conscience accède au réel non par son développement interne, mais par la découverte radicale de **l'autre que soi**. » (Althusser). Mais **Baal** développe plutôt **l'aliénation** d'un non-accès au réel ; on n'y « vit » pas, à strictement parler, au sens où « vivre signifie pour l'homme : organiser les processus auxquels il est soumis » (Brecht). **Baal** développe ce rapport, évidemment abstrait, du retard ou des méprises de la conscience de soi, — de la mise à l'écart fantasmagique du registre symbolique des déterminations sociales, de la **pensée intervenante**, c'est-à-dire « la dialectique comme manière de répartir, d'ordonner, d'envisager le monde, qui, en révélant ses contradictions révolutionnaires, rend possible l'intervention. » (Brecht).

Mais par là même la pensée intervenante, la pensée critique, la **théorie de la contradiction**, viennent à se donner comme cet « autre » lieu de **Baal**, décentré mais efficace, et déterminant, qui permet de dévoiler que « le lieu de **Baal** » est, précisément, placé sous le signe de l'Autre (**alienus**). Dans la mesure où elle peut s'y **montrer** aveugle, la conscience **démontre** sa position aliénée, son retard constitutif. C'est dans cette position claire de la contradiction que peut se définir l'objet et l'enjeu idéologique de la pièce de Brecht. Sa dramaturgie, donc :

« Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours à noyer les contradictions, à simuler l'harmonie, à idéaliser. Les situations sont représentées comme si elle ne pouvaient être différentes ; les caractères deviennent des individualités au sens étymologique du terme, indivisibles de nature, d'une « seule coulée », ils s'affirment dans les contextes les plus divers et même, au fond, en l'absence de tout contexte. Lorsqu'il y a une évolution, celle-ci est toujours graduelle, elle ne procède jamais par bonds et reste toujours enfermée dans des limites étroites dont il n'est pas question de provoquer l'éclatement.

« Tout cela ne correspond à aucune réalité et doit donc être rejeté par un théâtre réaliste. » (Brecht).

Si donc **Baal** dénie toute apparence figée et stable aux « rapports humains », leur faux « air de nature », — si la certitude qui les préserve, la foi dans la coutume, et l'incapacité d'imaginer le changement s'y trouvent déjoués, — si le type de **relation immédiate** qui y est montré s'y démontre comme étant fondamentalement aliéné, — alors la dramaturgie de **Baal** persiste dans cette situation limite, paradoxale, peut-être impossible : entre fascination (duelle) et rejet (moral). Car le spectacle ne peut se découper entre aveuglement des personnages et « lucidité » des personnes (spectateurs) (cf. Textes VI à VIII).

**Baal** : aux croisements de lieux excentrés : méprises, donc : qui que vous cherchiez . . .

### 3. JALONS

#### 3.1. Brecht

Nous remercions les éditions de l'Arche pour leur gracieuse autorisation de reproduction des textes de Brecht. Les textes des **Écrits sur le théâtre** ont été traduits par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil. Les textes des **Écrits sur la politique et la société** ont été traduits par P. Dehem et P. Ivernel. Les poèmes ont été traduits par A. Calvié (IX), M. Habart (X), Guillevic (XI), G. Badia et Cl. Duchet (XII-XIII).

##### I. Origine anti-littéraire de Baal.

« J'hésite beaucoup à me vouer à la littérature. Jusqu'à présent, j'ai tout fait de la main gauche. J'ai écrit quand une idée me venait ou quand l'ennui se faisait trop fort. **Baal**, pour couler une faible pièce à succès avec une conception ridicule du génie et de l'amoralisme. »

B. B., *Extraits des Carnets*, vers 1926.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 71. L'Arche.

##### II. Naissance d'un théâtre épique.

« . . . **Baal**, biographie dramatique de Brecht, a été la première pièce à édifier ce théâtre épique . . . »

B. B., *La marche vers le théâtre contemporain*, « L'essai de Piscator », 1926.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 133. L'Arche.

##### III. Le texte de Baal (a) : REALISATION et PARTICULARISATION des situations.

« Les clowns parlent des héros comme de simples particuliers. Ridicules, anecdotes, plaisanteries. ( . . . ) . . . ils disent ( . . . ) de Baal, dans les derniers temps, « Il est amoureux de ce sagouin ». — Ainsi les choses sur le plateau doivent devenir réelles. Que diable, ce sont les **choses** qui doivent être critiquées, l'action, les paroles, les gestes, pas la réalisation scénique ! »

B. B., *Extraits des Carnets*, 1<sup>er</sup> septembre 1920.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 55. L'Arche.

##### IV. Le texte de Baal (b) : dimension historique des personnages et de la poésie. Critique du type d'homme — « Baal ».

« Baal et l'Alexandre de **Expédition au pôle Est** étaient observés avec l'œil de l'historien. Ce qui veut dire que non seulement Baal lui-même était représenté comme un personnage historique à travers ses changements, sa « consommation » et sa « production », et surtout à travers l'effet qu'il exerçait sur tous ceux qu'il rencontrait, mais, phénomène de culture très particulier, son existence littéraire était elle aussi conçue comme un fait historique. L'« examen » auquel il était soumis était mené dans une perspective historique, il avait des

causes et des conséquences. Ce que Baal faisait et ce que Baal disait, tout était document sur lui, contre lui, sa pensée et son être semblaient identiques, et le cours de son existence [Lebenslauf] était agencé pour la scène de manière que même l'intérêt qu'on lui portait diminuât simultanément avec celui que, sur le plateau, il suscitait chez les autres personnages. (Lors de la représentation de Berlin, Neher, le peintre, déclara : « Pour les dernières scènes, pas besoin de me tracasser. Dans l'état où il est, ce gaillard ne peut plus prétendre éveiller le moindre intérêt. Quelques planches feront l'affaire ». La remarque était prodigieusement exacte. Et, au début, il installa quelques grands panneaux sur lesquels étaient peints les personnages qui, dans la pièce, formaient le cercle des relations de Baal, « les victimes », puis commenta : « Voilà, et maintenant qu'il se débrouille avec eux. Tel était le royaume du dieu des choses telles qu'elles sont ».) »

B. B., *La marche vers le théâtre contemporain*. « La dramaturgie dialectique », paragraphe 5, 1931.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, pp. 215-216. L'Arche.

##### V. La mise en scène de Baal : rôle pédagogique du décor.

« Dans **La Vie de Baal l'Asocial**, pièce qui montre le déclin d'un pur jouisseur à travers son incapacité finale à jouir de quoi que ce soit, Caspar Neher, le grand architecte de scène, suggéra l'intérêt fléchissant que les gens qui l'entourent portent à ce type d'homme en faisant ouvertement preuve de négligence : à la fin de la pièce, un trait de pinceau sur un lambeau de toile était censé représenter une forêt. Ici, le théâtre lui-même montrait ce fléchissement de l'intérêt, mais, il est vrai, d'une manière magnifiquement artistique. C'est ainsi que le décorateur peut lui aussi accomplir de grands gestes riches d'enseignements. »

B. B., *Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique*, 1935-1942, « Traduire la réalité en évitant l'illusion intégrale ».  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 435. L'Arche.

##### VI. Le public et Baal (a) : distanciation (et non enthousiasme) parabolique (et non incarné).

« J'espère avoir évité dans **Baal** ( . . . ) la grave faute que l'art commet habituellement : il s'efforce d'enthousiasmer. Instinctivement, je conserve les distances et je veille à ce que mes effets (poétique et philosophique) restent limités à la scène. Le « splendid isolation » du spectateur est inviolé, ce n'est pas **sua res, quae agitur**, on ne le tranquillise pas en l'invitant à partager des sentiments, à s'incarner dans le héros et à se manifester, indestructible et important, tandis qu'il se contemple simultanément dans deux exemplaires de lui-même. Une



forme supérieure d'intérêt existe : celui qui est porté à la parabole, à ce qui est différent, à l'incalculable qui vous stupéfie. »

B. B., Extraits des carnets, 10 février 1922.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 65. L'Arche.

#### VII. Le public et Baal (b) : méprises (par non-opposition) du public bourgeois.

« C'est en vain qu'en présentant sur la scène le type humain Baal, j'ai cherché l'opposition de la bourgeoisie « d'alors ». Elle était déjà si irrémédiablement dépravée qu'elle s'est contentée de critiquer la forme (laquelle, en tant que simple forme, était indifférente, j'avais pris la première qui s'était imposée à moi), ou qu'elle a succombé au « je ne sais pas quoi » de l'expression. Mon véritable adversaire, je ne peux espérer le trouver que dans le prolétaire. Sans **cette** opposition que je pressens, je n'aurais jamais pu forger ce type d'hommes. »

B. B., Extraits des carnets, vers 1926, « A propos de Baal ».  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, p. 67. L'Arche.

#### VIII. Décalage historique de Baal : entre l'idéologie bourgeoise et le théâtre d'une « nouvelle production » (révolution infrastructurelle).

« Si le théâtre était capable de se remettre de lui-même entre les mains de la nouvelle production, et à supposer que l'ancienne n'existât pas ou qu'elle n'eût plus cours, il est certain que le nombre des spectateurs tomberait momentanément et même, n'ayons pas peur de le dire, pour un temps indéterminé, au dixième au mieux de ce qu'il est. (Vous ne l'oublierez pas plus que moi je n'ai le droit de l'oublier : pour nous, il ne peut être question de spectateurs en mal de jouissance, mais seulement d'une espèce de spectateurs que nous appellerons, si vous le voulez, des spectateurs spéculatifs). Cet état de choses est en rapport direct avec la situation où nous nous trouvons ; ce qui caractérise celle-ci, ce n'est pas tant le fait que nos pièces ne sont pas définitives, ou, plutôt, à quoi bon le taire ?, qu'elles sont inachevées, mais le fait que des ensembles entiers d'idées qui permettraient de les comprendre sont encore absolument inachevés et condamnés à le rester aussi longtemps que par la force n'aura pas été modifiée l'infrastructure sur laquelle les idéologies actuelles reposent. (...)

« Exemple : **Baal**. Comment donner tout leur effet aux idées de **Baal** dans un monde convaincu que l'individu est un phénomène non pas exceptionnel, mais normal. Devant un public qui a des objections à élever contre la socialisation et qui, surtout, n'y croit pas, il est à peu près impossible de tirer du type humain Baal son effet de témoignage documentaire, car cet homme ne peut absolument pas être socialisé et son mode de production exclut qu'on puisse en tirer parti. »

B. B., La marche vers le théâtre contemporain, janvier 1928.  
in *Écrits sur le théâtre*, 1, pp. 138-139. L'Arche.

#### IX. Chanson des bienheureux (Lied von den Seligen).

Quand vous mourrez, certains iront au ciel.  
Point ne s'étonneront, car ils l'ont déjà vu.  
Ils y retrouveront assassins et ivrognes.  
Qui ne sait les aimer n'entrera point au ciel.

Qui a battu son frère trouvera sans peine le ciel.  
Les ivrognes n'ont aucun mal à suivre ces chemins...

Qui a vu les étoiles, quand il gisait dans le ruisseau,  
Montera sans effort à son jour de gloire.

Qui jamais ne fut aveugle, jamais ne verra le ciel.  
Nul ne peut à lui seul gagner le ciel.  
Là-bas aussi il y aura de quoi souffrir.  
Mais tous portent en commun le fardeau de tous.

Les enfants et les fous iront en ces lieux de lumière...

Assassins et victimes marchent la main dans la main.

Ils se tiennent par le bras, ceux qui furent noyés de larmes et de sang :

Fraternellement vont au ciel Baal et Karamazov.

B. B., *Poèmes*, 9, p. 125. L'Arche.

#### X. Sur de mauvaises dents (Vom schlechten Gebiss).

1  
Les dents tombées de tant de mûres trop vites croquées,

De tant de bagarres et de rixes de chats,  
Une enfance innocente, une chaste vieillesse,  
C'est ainsi que ma vie s'en va.

2  
Oui, je broie des pierres entre les mâchoires  
Mais j'ai la gencive bleu d'ardoise.  
C'est ainsi que chaque jour je mâche avec le palais  
Et qu'on peut voir ce que j'ai dans le buffet !

3  
Combien de femmes ont suivi mes guenilles,  
Mais depuis que ma gueule est à chicots pourris,  
Pour elles je ne suis plus un homme assez puissant  
Pour déchirer sa viande d'un coup de dent.

4  
Combien d'ans, et toutes mes dents, ai-je rôdé dans la nuit !

Y a-t-il une hyène qui m'ait jamais dit merci ?  
Au fond de leurs cerveaux mon image expire en clignotant.

A quoi ai-je dû d'être ce que je fus ? Rien qu'à mes dents.

5  
Hargneux, méprisé et plus froid chaque année,  
A la métaphysique je me suis voué.  
De mon ombre dégoûté, dans l'alcool suis plongé  
Depuis des années, de la tête aux pieds.

B. B., *Poèmes*, 2, pp. 23-24. L'Arche.

#### XI. Anna parle mal de Bidi (Anna redet schlecht von Bidi).

Prétentieux jusqu'à en crever  
Paresseux comme un tamarin  
Ne fait que se gratter les couilles  
Et rien qu'ouvrir la gueule, lui.

Fumer et lire des journaux  
La gnole et le jeu de billard  
Aussi froid qu'un chien et grand air  
Et pas un sentiment humain.

Rien que boire avec des putains  
Et trop paresseux pour pisser.  
S'il ricane on voit ses chicots  
Dans la gueule il n'a pas de dents.

Mais celui-là verra encore  
Qu'il ne rira pas le dernier.  
La pelle va frapper sa tête,  
C'est plus vite fait que pensé.

En rampant un jour il viendra  
Un jour on le rencontrera.  
Où serait encore, si cela  
Restait impuni, la justice ?

B. B., *Poèmes*, 2, p. 29. L'Arche.

#### XII. Qu'attend-on encore de moi ?... (Was erwartet man noch von mir).

1. Qu'attend-on encore de moi ?  
J'ai essayé toutes les réussites, craché dans tous les alcools

Bourré mon poêle de tous les livres  
Aimé toutes les femmes jusqu'à ce qu'elles puent comme le Léviathan.

Je suis un grand saint, déjà mon oreille est si flasque que bientôt elle va se détacher.

Alors pourquoi ne pas me laisser en paix ? Pourquoi les gens se tiennent-ils encore dans la cour, poubelles attendant qu'on y déverse quelque chose ?

J'ai fait comprendre qu'il ne faut plus attendre de moi le Cantique des Cantiques.

J'ai lancé la police aux trousses des clients.  
Qui que vous cherchiez, je ne suis pas cet homme.

2. Je suis plus que mes frères un homme pratique...

Ce qui chez moi commence par la tête !  
Mes frères étaient cruels, je suis cruel plus qu'eux...

Et c'est moi qui pleure la nuit !

3. Avec les tables de la loi se sont brisés les vices.

Déjà on couche avec sa sœur sans y trouver de joie.

Le crime est devenu pour beaucoup trop pénible  
Ecrire des vers, chose trop générale.

Vu l'incertitude de la conjoncture  
Beaucoup préfèrent dire la vérité,

Ignorant quel en est le danger.  
Les courtisanes font des conserves de viande pour l'hiver  
Et le diable ne vient plus chercher ses meilleurs clients pour l'enfer.

B. B., *Poèmes*, 2, p. 84. L'Arche.

#### XIII. Chant de ma mère (Lied von meiner Mutter) 1920.

1. Je ne me souviens plus de son visage tel qu'il était quand elle n'avait pas mal encore. Elle écartait d'un geste ses cheveux noirs de son front amaigri, et sa main je la vois encore.

2. Vingt hivers l'avaient menacée, ses souffrances étaient légion, devant elle la mort avait honte.

Puis elle mourut et l'on trouva un corps d'enfant.

3. Elle a grandi dans la forêt.  
4. Elle est morte au milieu des visages qui trop longtemps l'avaient regardé mourir et s'étaient durcis cependant. On lui pardonnait de souffrir, mais elle errait perdue entre ces visages jusqu'à ce qu'elle s'effondrât...

B. B., *Poèmes*, 2, p. 85. L'Arche.

#### XIV. Sexualité des années vingt. Langage et/ou désir : l'association.

« La sexualité n'y joue aucun rôle particulier, c'est-à-dire qu'il n'y a, dans les nombreuses catastrophes dont elle emplie les colonnes des journaux, rien de particulier dont on puisse tirer scandale ou vanité. Il semble que les besoins que crée le sexe soient aisés à satisfaire : ils ne sont pas très grands. En d'autres temps, un appétit inassouissable a fécondé monstrueusement les imaginations. Ce furent les grandes heures du sexe : leur retour est toujours possible. L'auteur de ces lignes voit un symptôme de cette morne conjoncture dans une chose qui lui est insupportable : c'est le comportement de son matériau verbal. Un mot a les instincts conformes au désir qu'il désigne. Or l'affinité des termes sexuels, c'est-à-dire la force qui les attire vers d'autres, a presque entièrement disparu. Il ne se forme plus d'association. »

B. B., Notes sur l'époque, 1925-1932.  
in *Écrits sur la politique et la société*, p. 32. L'Arche.

#### XV. De l'amour.

« Alors que quelques-uns attribuaient une importance exagérée à l'austérité du mariage ou au débridement de la sexualité, d'autres, des politiques, ont préféré la formule d'un amour à consommer comme un verre d'eau, en passant, succédant précipitamment à une soif précipitée, sans élection, de même que l'eau qu'on boit n'est pas l'objet d'une élection. Ils voyaient dans le besoin d'aimer, comme dans le besoin de manger ou de dormir, un instinct : parfois agréable, parfois importun, rien en tout cas qui eût requis une attention particulièrement intense. Et Lénine les a contredits. Pour lui, l'amour n'était pas cela et il dédaignait d'en

parler sur ce ton. Sans s'exprimer plus précisément à son sujet, sans même l'évoquer mieux qu'accidentellement, il rejeta promptement et vigoureusement la formule du verre d'eau. L'amour est souvent l'objet d'un tel culte que c'en est éternel pour les gens raisonnables. Il est détaché totalement de la vie ordinaire, mis en exergue, comme s'il était au-dessus de la vie ou tout au moins hors d'elle, comme s'il devait être considéré dans un isolement total. »

B. B., Notes sur l'époque 1925-1932.  
in *Ecrits sur la politique et la société*, p. 32. L'Arche.

#### XVI. Le libre-arbitre.

« Le libre-arbitre — une invention capitaliste.  
« Quand un individu est arrivé au point où il ne peut plus être sauvé que par la transformation d'un autre — alors : qu'il crève. »

B. B., Extraits des carnets, 1920.  
in *Ecrits sur la politique et la société*, p. 14. L'Arche.

#### XVII. L'individu et la masse : la masse comme individu ; l'individu comme masse.

« Nous concevons la masse à partir de l'individu. Elle est donc un composé ; sa divisibilité n'est plus un caractère essentiel ; initialement divisible, elle devient elle-même, de plus en plus, un in-dividu. En partant d'elle, on arrive au concept d'individu non par division, mais par répartition. Et celui des aspects de ce concept qu'il faut particulièrement mettre en lumière est sa divisibilité (en tant qu'appartenance à plusieurs collectifs).

« Qu'y aurait-il à dire de l'individu tant que nous cherchons la masse en partant de lui ? Un jour, nous chercherons l'individu à partir de la masse et le bâtirons ainsi.

« La bourgeoisie ne peut se représenter la masse. Elle se contente toujours de dissocier masse et individu ...

(...)

« L'individu nous apparaît de plus en plus comme un complexe contradictoire en continuelle évolution, analogue à une masse. S'il se présente, de l'extérieur, comme une unité, il n'en est pas moins une multiplicité plus ou moins tumultueuse, où les tendances les plus diverses s'imposent à tour de rôle, de telle sorte que chacune de ses actions n'est jamais qu'un compromis. »

B. B., Etudes marxistes, 1926-1939.  
in *Ecrits sur la politique et la société*, pp. 52-53. L'Arche.

#### XVIII. Immaturité politique de Brecht avant 1926.

« L'enseigné compte plus que l'enseignement.  
« J'étais, depuis des années déjà, un écrivain connu, que j'ignorais tout encore de la politique et n'avais encore vu ni un livre ni un article de Marx ou sur Marx. J'avais déjà écrit quatre drames et un opéra qui avaient été joués sur de nombreuses scènes, j'avais reçu des prix littéraires et, dans le cadre de nombreuses enquêtes faites auprès de

personnalités progressistes, j'avais eu l'occasion de faire connaître ma pensée. Mais je ne comprenais pas encore le B-A-BA de la politique et j'étais exactement aussi bien informé des affaires publiques de mon pays que le dernier des paysans au fond de sa ferme perdue. (...) En 1918, j'avais fait partie d'un soviet militaire et du parti socialiste indépendant. Mais ensuite, lors de mes débuts dans la littérature, je ne m'élevai pas au-dessus d'une critique passablement nihiliste de la société bourgeoise. Même l'énorme impression que firent les premiers films d'Eisenstein, même l'admiration non moindre que m'inspirèrent les premières expériences théâtrales de Piscator, ne me décidèrent à étudier le marxisme. Peut-être était-ce dû à ma formation scientifique (j'avais fait plusieurs années de médecine) qui m'immunisait fortement contre les influences émotionnelles. Je m'en sortis à la faveur d'une sorte de panne : pour une certaine pièce de théâtre **Joe Fleischhacker in Chicago**, inachevée, il me fallait comme toile de fond la bourse aux céréales de Chicago. Je pensais me procurer les informations nécessaires en interrogeant des spécialistes et des habitués de la Bourse. Je fus loin du compte : personne (...) ne put me donner des phénomènes boursiers une explication acceptable. J'eus l'impression que ces phénomènes étaient tout bonnement inexplicables, insaisissables par la raison, par conséquent irrationnels. Le système mondial de distribution du blé était purement et simplement incompréhensible. A quelque point de vue qu'on se plaçât (hors celui d'une poignée de spéculateurs), ce marché ne pouvait apparaître que comme un gigantesque borborygme. Le drame projeté ne fut pas écrit, je me mis en revanche à lire Marx. C'est à cette occasion seulement que commencèrent à vivre les observations et les impressions que j'avais amassées çà et là. »

B. B., Etudes marxistes, 1926-1939.  
in *Ecrits sur la politique et la société*, p. 42. L'Arche.

### 3.2. Connexions

#### XIX. Baal : dieu-maître, principe mâle, principe solaire, principe de vie et principe de mort. Faux-dieu.

« BAAL, dieu suprême des Chananéens, adoré par les Israélites infidèles. Son nom se lit souvent dans les inscriptions phéniciennes ; on le retrouve aussi dans les inscriptions cunéiformes et chez les auteurs grecs et latins, qui l'appellent communément, d'après la forme babylonienne de son nom, Βήλος, Βήλος, **Belûs**. (...) »

« **I. NOM.** — Ba'al, d'après l'interprétation unanime des sémitisants, signifie « seigneur, maître, possesseur », non seulement en hébreu, mais aussi dans les autres langues sémitiques. Il ne s'emploie pas uniquement comme nom propre, mais encore comme nom commun, pour désigner le maître, le

propriétaire, le possesseur d'une personne ou d'une chose... (...) le nom de Baal, appliqué à Dieu, n'a été primitivement qu'une épithète exprimant son souverain domaine et le considérant comme le seigneur et maître de toutes choses ; on en a fait ensuite un nom propre et une divinité particulière, le Baal, le Maître par excellence, **hab-Ba'al**. (...) »

« **II. CARACTERES.** — Le dieu Baal était le dieu producteur, le principe mâle associé à la déesse Astarté, qui était le principe femelle. C'est, d'après l'opinion la plus probable, une divinité solaire. (...) Comme dieu solaire, Baal est « le maître des cieux ». (...) Baal-soleil est bienfaisant comme l'astre du jour qu'il personnifie, mais il est aussi malfaisant, parce qu'il brûle et tue. Il est d'abord la source de la fécondité et de la vie ; ses tièdes rayons réchauffent la terre et lui font porter ses fruits. (...) Les adorateurs du dieu lui attribuent la fertilité de la vigne et du figuier. (...) C'est pourquoi les monuments votifs de Carthage représentent ce dieu entouré de fleurs, de grappes et de fruits, symboles de sa force fécondante. (...) De même les médailles nous le montrent sous une forme humaine, assis et ayant devant lui un épi et un raisin.

« Mais Baal était le dieu de la mort en même temps que le dieu de la vie. Sa chaleur est souvent funeste à l'homme comme aux plantes et aux animaux, surtout dans les pays brûlés de l'Orient, et c'est pour cela que les classiques grecs et latins, qui avaient reconnu en lui à juste titre le soleil, l'assimilaient aussi à Chronos ou Saturne, le dieu qui dévore ses propres enfants (...). Il inspirait ainsi la terreur à ses fidèles, qui honoraient ce dieu cruel par des actes de cruauté, et cherchaient à se le rendre propice par l'immolation de victimes humaines, en particulier d'enfants. (...) Le rite sanglant par lequel ses prêtres se blessaient et se meurtrissaient eux-mêmes (...) se rattache vraisemblablement à ces sacrifices inhumains.

« **III. CULTE DE BAAL CHEZ LES ISRAELITES.** — 1° **Histoire.** — Les enfants de Jacob, fort enclins à l'idolâtrie, adorèrent Baal même avant d'entrer dans la Terre Promise. Le nom de ce faux dieu apparaît pour la première fois dans l'histoire de Balaam. Balac, roi de Moab, conduisit ce fameux devin aux **bamôt** ou hauts lieux de Baal, d'où l'on voyait l'extrémité du camp d'Israël. Peu de temps après, le perfide devin conseilla au roi Balac de pervertir le peuple de Dieu à l'aide des filles Moabites. Un grand nombre d'Israélites succombèrent, et leurs séductrices les firent tomber dans l'idolâtrie et adorer le dieu Baal. (...) 2° **Rites et cérémonies du culte de Baal chez les Israélites.** — On adora Baal dans un temple, à Samarie (...) à Jérusalem (...). Mais on lui rendait surtout un culte sur les hauts lieux, **bamôts**, c'est-à-dire primitivement sur les montagnes et les collines, puis sur des tertres artificiels. (...) Là, on lui élevait des autels (...) au-dessus ou auprès desquels étaient dressés des **hammânim**, cippes ou colonnes ; on lui offrait

des sacrifices de taureaux et d'autres victimes ; on brûlait des parfums en son honneur ; on fléchissait le genou devant lui, et l'on baisait ses statues ou ses emblèmes en signe d'adoration et de respect. (...) On jurait également en son nom. (...) Quelquefois, comme nous l'avons dit, on lui immolait aussi des victimes humaines. Enfin, on lui offrait des fumigations de parfums et même des sacrifices sur les toits en terrasses des maisons, sans doute parce qu'on supposait qu'on était là plus proche de la divinité. Il avait des prêtres nombreux spécialement consacrés à son service, formant des classes diverses (**nebi'im, obdim, kohanim**) (...) et chargés d'accomplir les rites religieux. Revêtus d'ornements sacerdotaux, ces prêtres, appelés quelquefois **kemârîm** (pour les distinguer des prêtres du vrai Dieu **kohanîm**) (...) invoquaient le nom de Baal, exécutaient des danses sacrées, en poussant de grands cris, autour de ses autels, meurtrissaient leur propre chair avec des lances et des glaives jusqu'à l'effusion du sang, et égorgeaient les victimes. »

F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*.  
Letouzey et Ané, Paris 1926, Col. 1.315-1.321.

#### XX. Ba'al « le taurillon ».

« A Ba'al le « taurillon » revient la fougue de la jeunesse, la puissance sexuelle, la victoire au combat, l'intervention active et salutaire pour repousser les éléments naturels de désordre et assurer la vie du peuple ... »

André CAQUOT, Les religions des sémites occidentaux.  
in Henri-Charles PUECH (dir.), *Histoire des religions*,  
Gallimard, Paris 1970, tome I, p. 324.

#### XXI. Baal, dieu prostitué.

« La débauche se mêlait aussi à ce culte : Baal Peor n'est autre chose que le Baal de la prostitution, et des jeunes gens de mœurs infâmes, appartenant aux deux sexes, étaient, dans plusieurs temples, attachés au service de Baal. »

MAYER-LAMBERT, art. « Baal » de *La Grande Encyclopédie* de BERTHELOT, tome 4, p. 1.024.

#### XXII. L'« Initium Caiani » ou consécration taurobolique dans les cultes anatoliens à l'époque romaine, comme tenant lieu de la castration.

« Le rite est parallèle à celui des liknophories dionysiaques qui consistait à porter dans un van mystique le phallus de pâte, organe de la génération. On peut supposer que pour entrer dans la chambre nuptiale le myste devait préalablement devenir un Attis, c'est-à-dire porter dans le kernos sa propre virilité ou les gonades d'un taureau.

« L'Etat interdit la castration aux citoyens romains. Mais ils ont la faculté de participer aux charismes métraques, sans contrevenir à la loi, par le taurobole ou le criobole. C'est plus précisément à cette consécration taurobolique que se rapporte l'expression d'**Initium Caiani**. (...) Sacrifice de substitution, le taurobole permettait justement de faire

une offrande de vires, sans se dégrader physiquement. Nous ne savons si et comment des tauroboles étaient célébrés à Pessinonte. Mais ce genre de sacrifice est attesté en Asie Mineure, en l'honneur de la déesse persique Anahita : d'où l'hypothèse d'une origine iranienne qu'appuie la conception mithriaque du taureau comme source de vie. Primitivement le taureau est neutralisé au lasso et harponné : d'où la forme particulière du coutelas crochu, la **harpé**, qui sert à le tuer et qui figure sur les autels tauroboliques. On a conjecturé aussi que taurobole signifiait « taureau de Baal ».

« Le candidat descend dans une fosse fermée par un plancher à claire-voie. On amène un taureau couronné de fleurs ; avec la **harpé** on lui déchire le flanc d'où le sang jaillit à flots dans la fosse. Le myste s'en imprègne ; il le boit ; il s'en barbouille les cheveux et les vêtements. On l'extrait alors du trou pour l'exposer à l'adoration des fidèles ; tous les assistants le saluent « dans l'idée », écrit Prudence, « que le vil sang d'un bœuf mort l'a purifié ». En effet, le « taurobolisé » est revigoré, « rené » pour une période de vingt ans ; à l'expiration de ce délai, il doit se soumettre de nouveau à la douche sanglante. »

Robert TURCAN, Les religions orientales dans l'Empire Romain.  
in Henri-Charles PUECH (dir.), *Histoire des religions*, Gallimard, Paris 1972, tome II, pp. 42-44.

### XXIII. Sur Le Solitaire de Hanns Johst (1917).

« ... tragédie du génie contrarié par une ambiance médiocre et hostile. Grabbe, bohème impénitent, tente de concilier son sacerdoce poétique avec l'exercice d'une fonction au tribunal, mais il perd sa place pour avoir fait prêter un serment, alors

qu'il se trouvait lui-même en frac, en caleçon et les pieds nus. Désormais, il ne vit plus que d'aumônes et il en vit si mal qu'il en meurt. M. Hanns Johst était encore fort jeune quand il s'avisa de porter au théâtre la figure de Christian Grabbe. Ne serait-ce point ce qui explique son amitié pour cet homme de désordre et de fraude ? Alors qu'il devait se montrer par la suite si sévère pour les non-conformistes (le national-socialisme est un conformisme inexorable), M. Johst est plein de mansuétude pour Christian Grabbe, poète, et pour ses canailleries. Grabbe se trouve presque toujours dans un état d'ivresse, qui n'est pas l'ivresse poétique, mais l'autre. Il y laisse sa santé, sa raison et son génie si tant est qu'il en eut jamais. Tout compte fait, les bourgeois sont moins coupables que l'alcool de la ruine physique et morale de ce jeune homme ; mais Grabbe, dans la pièce de M. Johst, incarne, à l'en croire, l'Esprit. Et ceux qui l'empêchent de répandre son esprit sont montrés sous un jour haïssable. M. Johst met en présence son poète et la mère de celui-ci, une pauvre lessiveuse qui vit honnêtement mais misérablement de son travail et à qui son fils trouve encore moyen d'arracher de quoi boire au-delà de sa soif : « Ah ! fait-elle, Goethe est poète, mais il est aussi fonctionnaire au Grand Duché de Weimar ! ». Pourquoi son fils n'est-il pas devenu pasteur ? C'est un noble métier, mais poète ! Grabbe reproche à sa mère ce qu'il appelle son manque de confiance. Il lui rappelle l'exemple de Jésus-Christ qui fut crucifié devant celle qui lui avait donné le jour. Et la Vierge Marie ne cessa point, pour autant, de croire en Lui. Et voici, « son règne vint ». »

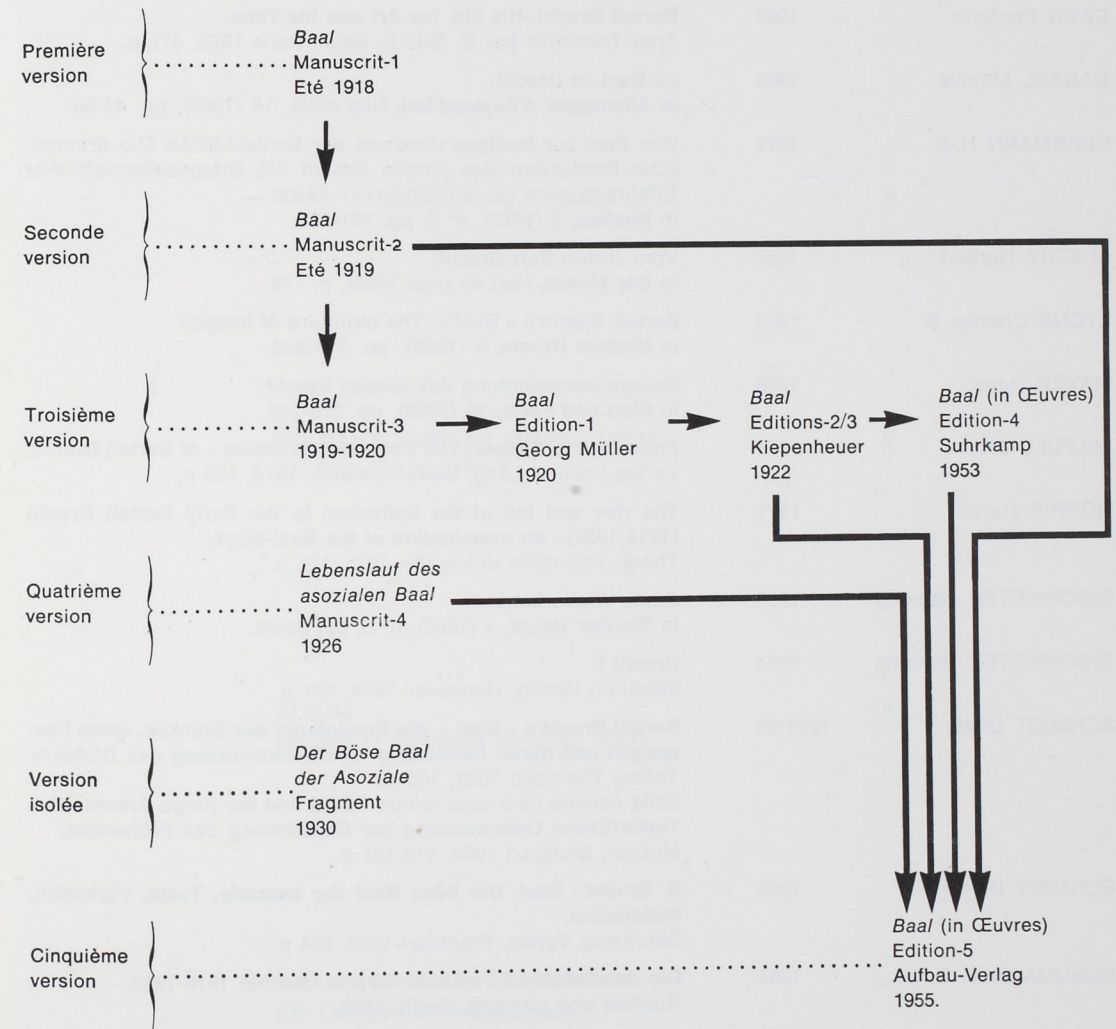
Maurice MURET, *Le désarroi de l'esprit allemand*, Ed. de la Plus Grande France, Lyon 1937, pp. 285-286.

### 3.3. Repères

#### Texte de Baal.

Le texte de **Baal** a fait l'objet, chez Brecht, d'une pratique insistante de la modification, voire du détournement : corrections, réductions, déplacements, escamotages.

Nous avons principalement travaillé sur la cinquième et dernière version (Suhrkamp, 1955. Trad. Guillevic. Nlle éd. L'Arche, 1974). On donnera cependant un tableau récapitulatif des principales versions de **Baal** :



## Eléments de bibliographie pour Baal

- ANDERS William 1959 Notes sur Baal. Première pièce de Bertolt Brecht.  
in **Revue de la Société d'Histoire du Théâtre**, 3 (1959), pp. 213-221.
- BADIA Gilbert 1957 Chemins du jeune Brecht.  
in **Europe**, n° 133-134 (1957), pp. 52-67.
- BAUMGÄRTNER Klaus 1965 Baal.  
in **Kindlers Literaturlexicon**, Band I, Kindler, Zürich 1965,  
pp. 1217-1219.
- DORT Bernard 1960 **Lecture de Brecht. Pédagogie et forme épique.**  
Seuil, Paris 1960, éd. 1972, 221 p.
- EKMANN Bjorn 1965 Bert Brecht, vom Baal aus gesehen.  
in **Orbis Litterarum**, 20 (1965), pp. 3-18.
- EWEN Frederic 1967 **Bertolt Brecht. His life, his Art end his Time.**  
Trad. française par E. GILLE, Seuil, Paris 1973, 477 p.
- GANSEL Mireille 1969 Le Baal de Brecht.  
in **Allemagne d'Aujourd'hui**, Nlle série, 16 (1969), pp. 43-56.
- HERRMANN H. P. 1972 Von Baal zur Heiligen Johanna der Schlachthöfe. Die dramati-  
sche Produktion des jungen Brecht als Ortsgesellschaftlicher  
Erfahrung.  
in **Poetica**, 5 (1972), n° 2, pp. 191-211.
- LUETHY Herbert 1952 Vom armen Bert Brecht.  
in **Der Monat**, Heft 44 (mai 1952), p. 126.
- LYONS Charles R. 1965 Bertolt Brecht's « Baal ». The structure of images.  
in **Modern Drama**, 8 (1965), pp. 311-323.
- MAYER Hans 1958 Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht.  
in **Sinn und Form**, 10 (1958), pp. 276-289.
- MILFULL John 1974 **From Baal to Keuner. The « second Optimism » of Bertolt Brecht.**  
Verlag Herbert Lang, Bern-Frankfurt, 1974, 156 p.
- NORRIS David 1971 **The rise and fall of the individual in the Early Bertolt Brecht  
(1918-1930) : an examination of the Baal plays.**  
Thèse, Columbia University, 1971, 175 p.
- RISCHBIETER Henning 1963 Baals Wiederkehr.  
in **Theater Heute**, 4 (1963), n° 5, pp. 38-39.
- RISCHBIETER Henning 1974 **Brecht I.**  
Friedrich Verlag, Hannover 1974, 161 p.
- SCHMIDT Dieter 1963-66 **Bertolt Brecht's « Baal », die Entstehung des Stückes, seine Fas-  
sungen und deren Bedeutung für die Entwicklung des Dichters.**  
Thèse, Tübingen 1963, 160 p.  
Edité comme livre sous le titre : **Baal und der junge Brecht. Eine  
Textkritische Untersuchung zur Entwicklung des Frühwerks.**  
Metzler, Stuttgart 1966, VIII-167 p.
- SCHMIDT Dieter 1968 **B. Brecht : Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten,  
Materialien.**  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1968, 234 p.
- SCHUMACHER Ernst 1955 **Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933.**  
Ruetten und Loening, Berlin 1955.
- STEER W. A. J. 1965-66 « Baal ». A key to Brecht's communism.  
in **German Life and Letters**, 19 (1965-66), pp. 40-51.
- STEFFENSEN Steffen 1965 Brecht und Rimbaud. Zu den Gedichten des jungen Brecht.  
in **Zeitschr. f. d. Philologie**, 84 (1965), pp. 82-89.

## SOMMAIRE

- **LE HARAS DE STRASBOURG - LES HARAS  
NATIONAUX** 4  
par M. C. LEGRAIN
- **BAAL - ITINERAIRE DU PUBLIC** 6
- **NO MAN'S LAND ET AUTRES LIEUX** 9  
par Bernard PAUTRAT
- **ALBUM** 15  
Dessins et maquette de Nicky RIETI
- **AU LIEU DE BAAL, CROISEMENTS** 35  
par Georges DIDI-HUBERMAN

## LE CHORAL DU GRAND BAAL.

Lorsque Baal grandissait dans le sein de sa mère,  
Déjà le ciel était très grand, calme et si pâle  
Et jeune et nu et formidablement étrange,  
Et tel que Baal l'aima, lorsque Baal se montra.

Et le ciel restait là dans la peine et la joie,  
Même quand Baal dormait, bienheureux, sans le voir :  
La nuit, le ciel était violet, Baal était ivre,  
Et, tôt, Baal était pieux : lui, de pâle abricot.

Par la taverne, l'hôpital, la cathédrale,  
Baal impassible trotte et s'en déshabitue.  
Si fatigué soit Baal, Baal ne sombre jamais :  
Baal emmène son ciel avec lui vers en bas.

Dans la honteuse fourmilière des pécheurs,  
Baal était nu et se vautrait dans la quiétude :  
Et seulement le ciel, mais le ciel constamment  
Et toujours puissamment, couvrait sa nudité.

Et la grande femme Univers qui, en riant,  
Se donne à qui se fait broyer par ses genoux,  
Lui procura quelques extases, comme il aime,  
Mais Baal ne mourut pas : regarda seulement.

Et quand Baal ne voyait partout que des cadavres,  
Sa volupté toujours était deux fois plus grande.  
On a de la place, dit Baal, on n'est pas tant,  
On a de la place, dit Baal, dans ce sein-là.

Si Dieu existe, ou bien s'il n'y a pas de Dieu,  
Peut, tant qu'existe Baal, lui être bien égal,  
Mais un point sur lequel il ne faut pas blaguer,  
C'est s'il y a du vin ou s'il n'y en a pas.

Lorsque, dit Baal, une femme vous donne tout,  
Laissez-là s'en aller, car elle n'a plus rien !  
Ne craignez pas les hommes autour de la femme.  
Ça va. Mais les enfants, Baal lui-même les craint.

Tous les vices, dit Baal, sont bons à quelque chose,  
Seulement pas, dit Baal, l'homme qui les pratique.  
Quand on sait ce qu'on veut, ce n'est pas rien, les vices.  
Choisissez-vous en deux, car un tout seul, c'est trop.

Si vous êtes trop paresseux, pas de plaisir.  
Ce que l'on veut, dit Baal, c'est ce qu'il nous faut faire.  
Si vous faites des saletés, notez-le bien,  
C'est mieux, dit Baal, que de ne rien faire du tout.

Ne soyez surtout pas si paresseux, si mous,  
Parce que jouir n'est pas si facile, par Dieu !  
Il faut des membres forts, de l'expérience aussi  
Et pour ces choses-là, un gros ventre, ça gêne.

Il faut être bien fort, car le plaisir rend faible ;  
Si ça va de travers, encore s'en réjouir !  
Reste jeune à jamais et quoi d'ailleurs qu'il fasse,  
Celui qui tous les soirs met à ses jours le terme.

Et lorsque Baal se met à casser quelque chose,  
Pour voir comment c'est en dedans de cette chose,  
C'est dommage mais c'est pour plaisanter, et Baal,  
Même pour son étoile, a cette liberté.

Serait-elle crasseuse, elle est à lui, entière,  
Et ce qui est collé dessus, à lui, à Baal,  
Son étoile lui plaît. Il en est amoureux,  
Déjà qu'une autre étoile il n'en existe pas.

Baal guigne vers là-haut les plus gras des vautours,  
Qui guettent dans le ciel le cadavre de Baal.  
Parfois il fait le mort. Un vautour fond dessus.  
Et Baal, muet, mange un vautour pour son dîner.

Dans la vallée de larmes sous de sombres astres,  
Baal broute bruyamment l'herbe de vastes champs.  
Quand ils sont nus, alors Baal trotte en chantant  
Et va dans la forêt éternelle dormir.

Et quand le ventre noir tire Baal vers en bas,  
Qu'est le monde pour Baal, encore ? Il a son compte.  
Et Baal a tellement le ciel sous la paupière  
Que, mort, il a du ciel encore et juste assez.

Et quand il pourrissait dans le noir de la terre,  
Le ciel était encore grand et calme et si pâle,  
Et jeune et nu, formidablement admirable,  
Et tel que Baal l'aimait, lorsque Baal existait.

Bertolt BRECHT.

ACHEVE D'IMPRIMER  
LE 28 AVRIL 1976  
EN 1.200 EXEMPLAIRES  
SUR LES PRESSES DE  
L'IMPRIMERIE REGIONALE  
35-37, RUE DU FOSSE-DES-TREIZE  
F - 67000 STRASBOURG

Et quand il pourrissait dans le noir de la terre,  
Le ciel était encore grand et calme et si pâle,  
Et jeune et nu, formidablement admirable,  
Et tel que Baal l'aimait, lorsque Baal existait.