

Robert GERMAY

“ Brecht, dépassé... ”  
Réflexions sur un thème connu

## “ Brecht, dépassé... „ Réflexions sur un thème connu

Les coups portés à Brecht par une certaine critique révèlent en général deux grandes tendances : celle, d'une part, qui consiste à lui enlever tout contenu politico-révolutionnaire et à le traiter en artiste « pur et simple » ; celle, d'autre part, qui, oubliant qu'il est un artiste avant tout, ne voit que la volonté de Brecht de faire œuvre politique — à savoir de faire changer le monde — et, partant, insiste lourdement sur l'inefficacité, voire l'inutilité de ses efforts. Lorsque je dis « critique », je vise non seulement les auteurs d'ouvrages théoriques, mais aussi, et surtout même, les interprétations de Brecht que donne le théâtre, soit en mettant l'homme lui-même en scène (comme Günter Grass dans *Die Plebejer proben den Aufstand / Les plébéiens répètent la révolution* - 1966), soit, plus souvent bien sûr, en interprétant ses pièces.

Il m'a été donné d'assister récemment en Allemagne à une représentation du *Cercle de craie caucasien* amputé de son prologue, sans lequel la pièce perd totalement le sens que Brecht a voulu lui donner (Stadttheater, Aix-la-Chapelle) : quand on sait qu'au début des années soixante — au moment de la construction du mur de Berlin — la question « Faut-il jouer Brecht en République Fédérale Allemande ? » revenait comme une vraie rengaine dans la plupart des rubriques théâtrales de la presse allemande, on peut craindre que la réponse ne soit aujourd'hui encore qu'un « Oui, mais... ».

Quelques semaines plus tard, j'assistais au Berliner Ensemble aux représentations de *Mann ist Mann / Homme pour homme* et de *Sckweyk im 2. Weltkrieg / Schweyk pendant la deuxième guerre mondiale* : ici point de mutilation de texte, ni de jeu anti-brechtien des acteurs, mais au contraire, une représentation en tout point pareille à celles que devait en montrer le célèbre théâtre berlinois du vivant de Brecht, bref, une admirable pièce de musée dans toute sa froideur<sup>1</sup>. Et là non plus, en République Démocratique Allemande, ce n'est point un hasard : c'est la conséquence logique d'une longue politique culturelle qui vise à désamorcer tout art qui s'écarte de la norme fixée par le parti — à savoir le « réalisme socialiste » à la Stanislawski<sup>2</sup>. Dès 1948, date

---

1. Mon impression était d'ailleurs toute pareille lors de deux précédents séjours à Berlin.

2. On lira avec profit *Theater hinter dem 'Eisernen Vorhang'*, Basel/Hamburg/Wien, Basilius Presse, 1964 (Theater unserer Zeit, 6). Remarquable par l'abon-

de son installation définitive à Berlin-Est, Brecht a été confiné dans sa tour d'ivoire : longtemps ses pièces n'ont pas quitté le « musée » de la capitale ; il fallut attendre le milieu des années cinquante pour voir ses pièces montées en province et il est significatif que de 1949 à sa mort en 1956, Brecht, cet auteur possédé du « vice d'écrire », n'ait produit que deux pièces nouvelles (*Herrnburger Bericht* ; *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*) et se soit, pour le reste, volontairement cantonné dans l'adaptation de comédies dont il n'était pas l'auteur<sup>3</sup>.

Il me manquait un exemple de la situation en France : l'excellent ouvrage de Gilles Sandier, *Théâtre et Combat ; Regards sur le théâtre actuel*<sup>4</sup>, vient de me le fournir, en rendant compte d'une représentation de *Die Mutter / La Mère* par le T.N.P. en janvier 1968, quatre mois avant mai :

« Rarement une œuvre m'aura paru aussi totalement en porte à faux. (...) Soit, la presse a fait sa besogne habituelle. C'était, de *Figaro* à *Paris-Presse* l'antienne attendue : 'Cathéchisme marxiste, œuvre anachronique, rhapsodie simpliste, tract communiste, etc...' Soit. Mais il est beaucoup plus surprenant, du moins pour qui ignorerait ce qu'est devenu le public du T.N.P., de voir ce troupeau sortir de là si peu concerné qu'il paraissait regarder comme énergumènes surprenants, et parfaitement déplacés, les jeunes gens qui, à la sortie, quêtaient pour le Viet-Nam, naïfs qui croyaient voir sortir des militants et qui tombaient sur des clients : Révolution connais pas ; la culture, ça oui ; ça ennoblit. Ce prolétariat en faux col — comme on appelait la petite bourgeoisie allemande en 1925 — dont Sartre dit qu'il avait pour principal souci de se distinguer du prolétariat véritable, voilà qui bourre le T.N.P. : des salles pleines à cent pour cent. Aussi bien, à la réflexion, n'est-il point du tout surprenant, encore que pour le moment on ouvre des yeux ronds, de voir le directeur du T.N.P. lui-même, avoir pris soin, un mois avant, dans le *Figaro littéraire*, de désamorcer la pièce, pour le cas où elle garderait tout de même quelque pouvoir déflagrant, en la réduisant à une image d'Epinal, un 'album d'images', paraît-il, et qui, cela va de soi, ne prétend avoir aucune portée politique. On est tout de même un peu médusé. »<sup>5</sup>

En effet, il est désolant de voir ainsi dénaturer la pièce de Brecht, qui, le plus clairement sans doute, nous montre une véritable prise de conscience de la

---

dance de sa documentation, cet ouvrage décrit, statistiques à l'appui, l'évolution — les fluctuations — de la politique culturelle en matière de théâtre de l'Europe de l'Est en général, et de la RDA en particulier. Une place importante y est réservée aux heurs et malheurs du théâtre brechtien.

3. Helmut Arntzen a montré dans un récent article que la critique de Brecht à l'égard de la dramaturgie aristotélicienne ne s'adresse en fait qu'à la tragédie : pour Brecht, la comédie s'adresse au spectateur critique au même titre que le théâtre épique. (« Komödie und Episches Theater », in *Der Deutschunterricht*, Stuttgart, E. Klett, 1969 (Jg. 21). H. 3, S. 67 ff.)
4. Paris, Stock, 1970, 368 p.
5. *Idem*, p. 85-86. Cet extrait isolé sent peut-être la polémique partisane. A la lecture de l'ouvrage, il n'en est rien : l'auteur fait œuvre véritablement critique — beaucoup plus positive qu'il n'y paraît à première vue — en déplorant la « dérision » qui s'abat sur « les illusions de notre jeunesse » (p. 25).

révolution : « l'opération d'une maïeutique en train de se faire, sous nos yeux, praxis »<sup>6</sup>. Moins rusée, moins insinuante peut-être, la position de Brecht n'a jamais été plus radicale, plus exemplaire — donc moins anachronique — que dans cette chronique de Pélagie Wlassowa.

On pense alors à la critique fameuse qu'émettait à l'égard de Brecht cet autre célèbre dramaturge d'expression allemande, Max Frisch, pour qui l'espoir de Brecht d'avoir un peu compliqué l'existence des puissants<sup>7</sup>, si modeste soit-il, n'en est pas moins très naïf, et l'on doit bien reconnaître, qu'effectivement, le monde n'a guère changé dans le sens qu'aurait voulu Brecht ; qu'au contraire même, les systèmes politico-sociaux sont plus figés que jamais, et qu'ils se défendent âprement jusque dans le domaine culturel — d'autres diront : surtout dans le domaine culturel.

Mais n'est-ce pas là une fois encore mal poser le problème, à savoir négliger un des deux aspects de Brecht qui n'est, ni seulement un homme profondément engagé dans les problèmes sociaux de notre temps, ni non plus seulement un esthète, mais bien à la fois artiste et engagé ? A la question aujourd'hui traditionnelle « peut-on, oui ou non, changer le monde par le théâtre ? », on ne se fait pas faute de répondre qu'on ne lutte pas contre des fusils avec des mots. Simplement, appliquée à l'œuvre de Brecht, cette question apparaît un peu comme un raccourci que Brecht lui-même n'a jamais voulu emprunter : jamais il n'a prétendu avoir une action directe sur les structures de la société ; mais, en humaniste qu'il était — et c'est le grand reproche que lui font les gens de « son bord » — il a voulu leur porter atteinte à travers l'individu, en changeant d'abord les habitudes de pensée de celui-ci. Grand clerc qui dira combien d'individus ont été visités par sa grâce ; bien téméraire qui prétendra qu'aucun ne l'a été ! A l'autre question importante, « le monde est-il transformable ? », Brecht n'a jamais cessé de répondre oui, et ceci avec toute la foi du « converti » qu'il était. Mais il n'a jamais envisagé de faire de son théâtre un outil révolutionnaire à la manière du théâtre d'Agit-Prop, auquel Erwin Piscator donnait le ton dans l'entre-deux guerres. Le seul grand problème de l'artiste Brecht était celui de la représentation esthétique d'une réalité sociale appréhendée comme transformable — et devant changer — par l'homme engagé Brecht. En d'autres termes, l'artiste engagé Brecht a cherché une esthétique théâtrale nouvelle qui présenterait au spectateur l'image d'une réalité transformable, tout en le laissant parfaitement lucide et « productif »<sup>8</sup>.

6. *Idem*, p. 86.

7. « Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden / Sassen ohne mich sicherer, das hoffte ich ». (B. Brecht, « An die Nachgeborenen »).

8. D'aucuns verront ici étalage d'évidences devenues aujourd'hui mesquines. L'expérience m'ayant toutefois appris qu'elles sont finalement pour beaucoup moins évidentes qu'on ne veut bien le dire, je n'ai aucune honte à enfoncer ici des portes qui, somme toute, ne sont pas ouvertes pour tout le monde au même moment.

Il faut donc commencer par montrer quelle réalité le dramaturge met en scène et sous quelle forme il la présente.

\*  
\*\*

On distingue trois grandes périodes dans l'œuvre dramatique de Brecht : les pièces de jeunesse à caractère plus ou moins anarchiste (*Baal*, *Trommeln in der Nacht* / *Tambours dans la nuit*, etc...) et encore fortement teintées d'expressionnisme ; puis les *Lehrstücke*, qui sont avant tout des exercices de dialectique marxiste — Brecht devait découvrir le « Capital » en 1926 — ; enfin, les grandes pièces inoubliables de la maturité (*Mutter Courage*, *Der kaukasische Kreidekreis*, etc...). Pourtant, c'est bien moins la forme que le contenu lui-même du théâtre brechtien qui évolue : tout le théâtre épique est déjà en germe dans *Baal* et il s'affirme de façon indubitable dans *La Vie d'Edouard II d'Angleterre* ; ce qui diffère profondément des premières pièces à *Mère Courage* ou au *Cercle de Craie Caucasien*, c'est l'image de la réalité.

En effet, les pièces de jeunesse s'attachent d'abord à dépeindre le monde tel qu'il apparaît au jeune anarchiste de l'époque, à savoir désespérément sombre : le monde est une jungle où le plus fort gagne en écrasant le plus faible et où la seule fuite possible est celle de « Baal », c'est-à-dire, le rejet systématique de toute convention, de tout ordre. Avec la découverte du marxisme, l'optique de Brecht va changer ; de la critique négative, l'artiste va passer à la critique constructive : ce n'est pas en se réfugiant dans l'anarchisme que l'homme apportera une solution aux problèmes humains, mais bien en s'efforçant de construire un monde meilleur. C'est à partir d'ici que Brecht va s'efforcer de montrer le monde comme transformable, « änderbar ». Jamais plus il ne variera sur ce point : en 1955, il écrira encore que le monde d'aujourd'hui ne peut être représenté au théâtre que s'il est montré comme transformable<sup>9</sup>.

La découverte de Marx n'a donc pas dicté à Brecht le choix des thèmes sociaux (« menschliche Verhältnisse ») : ceux-ci formaient déjà le fond (contenu) des toutes premières pièces. Marx a ouvert à l'artiste les voies d'un théâtre dialectique qui révèle une réalité susceptible de changements. Il ne suffisait donc plus de montrer sur scène la lutte des classes, il fallait encore en montrer, en démonter (« ummontieren ») le mécanisme. Pour ce faire, Brecht va jouer de la dialectique de l'aliénation (« Entfremdung ») et de la prise de conscience (« Bewußtwerdung »). A l'aide de personnages concrets placés dans des situations concrètes (*Courage*, *Puntila*, *Shen-Te...*), il montre que les deux grandes classes sociales n'agissent comme elles le font que parce qu'elles sont « aliénées » : pas plus les pauvres que les riches, les exploités que les exploités ne sont conscients de cette « Entfremdung » ; ils sont inconsciemment

---

9. Brecht répondait ainsi à une question posée par l'autre — avec Frisch — grand auteur suisse Friedrich Dürrenmatt.

« agis » par leur appartenance à une classe. C'est alors en attirant l'attention sur l'étrangeté de ce comportement que l'artiste espère provoquer chez le spectateur une prise de conscience salutaire. L'attitude de la Mère Courage qui, croyant profiter de la guerre, en est une lamentable victime — et il ne pourrait en être autrement dans ces conditions — ne nous apparaît comme « normale » qu'aussi longtemps que nous restons aussi aveugles que la Courage elle-même devant les mécanismes de la guerre. Si l'« héroïne »<sup>10</sup> reste aveugle jusqu'au bout, qu'au moins le spectateur, lui, reste — ou devienne — lucide : c'est la fonction de la fin « ouverte » de la pièce, où l'on voit s'éloigner la mère Courage attelée à sa charrette, poursuivant seule obstinément sa route à la traîne de l'armée en campagne. Telle est la réalité dialectique que nous montre Brecht : ce sont des comportements qui ne sont normaux qu'en apparence, mais qui, en réalité, pourraient être tout autres. Ici intervient la responsabilité de l'homme. En refusant la tragédie, Brecht substitue au Destin de l'homme l'homme lui-même : c'est l'homme qui devient le destin de l'homme. Par là même, il refuse aussi la thématique classique de l'homme éternel aux prises avec son moi, déchiré entre le bien et le mal. C'est le thème de *La bonne Ame de Sé-Tchouan / Der gute Mensch von Sezuan* : le problème du bien et du mal est un faux problème, car il est impossible d'être bon — sans danger — dans un monde mauvais<sup>11</sup>. Ici aussi la pièce reste ouverte : c'est au spectateur à répondre à l'interrogation angoissée de Shen Te qui forme les derniers vers de la pièce :

« Cher public, va, cherche le dénouement,  
Il faut qu'il en existe un convenable,  
Il le faut, il le faut ! »<sup>12</sup>

C'est dans ce contenu qu'il faut chercher l'origine de la forme épico-didactique du théâtre brechtien, qui tout entière se fonde sur cette volonté de laisser le spectateur perpétuellement lucide, en état de penser. Il faut éviter à tout prix que le spectateur ne soit « emporté » (« mitgerissen ») par l'action dramatique. Ceci implique que le théâtre brechtien refuse aussi bien l'illusion imitative, qui avait atteint son paroxysme avec le naturalisme, que l'admiration ou la pitié à l'égard des « héros » ; tout comme il refuse d'ailleurs le théâtre politique d'agitation<sup>13</sup> qui pousse les spectateurs en masse à l'action immédiate. Pour Brecht, le public n'est pas une foule anonyme : chaque spectateur a sa

10. Le héros chez Brecht n'est souvent qu'un anti-héros : l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire !

11. Jacques Desuché montre très bien dans son *Bertolt Brecht* (Paris, P.U.F., 1963) que Brecht reconnaît et admire la bonté naturelle du peuple, des petites gens, mais qu'il met en garde contre la bonté « extraordinaire », « héroïque » : celle de Shen Te ou de la Sainte Jeanne des Abattoirs. Cette bonté-là est dangereuse parce qu'elle dessert la cause des opprimés.

12. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, V, Paris, L'Arche, 1956, p. 114.

13. Brecht a marqué clairement son désaccord avec l'Agit-Prop-Theater de Piscator dans les années 20.

personnalité propre, et il faut donc éviter de transformer le public en un groupe indistinct, hypnotisé collectivement (« gebannt ») par ce qui se passe sous ses yeux. Il serait toutefois faux de croire que les sentiments sont exclus du théâtre de Brecht. Au contraire, ses personnages sont dotés d'une vie si réelle qu'ils comptent parmi les grandes figures du théâtre moderne et que la mère Courage, Galilée etc... ne le cèdent en rien aux figures shakespeariennes. Mais chez Brecht, l'émotion que créent les personnages dramatiques ne peut jamais faire perdre au spectateur sa lucidité en le forçant à s'identifier au héros : les sentiments aussi doivent être source de connaissance. C'est pourquoi l'auteur emploie des moyens particuliers pour constamment tenir le spectateur « à distance » du drame.

Le premier, et le plus connu, de ces moyens est sans doute la « *Verfremdung* » : son but est de rendre étonnante, étrange (« fremd ») une réalité à laquelle le spectateur est tellement habitué qu'il n'en aperçoit plus le côté tragiquement anormal. Ainsi par exemple, la parabole, le déplacement de l'action dramatique dans le temps (« Historisierung » dans *Mère Courage*) ou dans l'espace (*Arturo Ui* qui se déroule à Chicago) permettent d'attirer, par comparaison, l'attention sur l'étrangeté de certains comportements actuels (telles l'exploitation du peuple pour la guerre, les manœuvres de gangster de Hitler, etc...) L'Histoire (« Fabel ») une fois rendue étrange (« verfremdet »), encore faut-il la présenter de façon à éviter tout « suspense » qui risquerait de détourner l'attention des mécanismes de ces comportements eux-mêmes en mettant à tort l'accent plutôt sur les péripéties de l'histoire racontée (« das Was ») que sur le « Comment » (« das Wie ») de ces événements. Au lieu de vibrer, de vivre des événements qui se passeraient réellement sur la scène à ce moment-là (comme le veut le théâtre que Brecht appelle « aristotélicien »), le spectateur doit regarder et écouter de façon critique le récit que lui racontent, les « gestes » que lui montrent, les acteurs. C'est pourquoi, la *structure* des drames brechtiens doit être *épique* : les scènes ne doivent pas s'enchaîner logiquement de façon à amener un dénouement inévitable ; elles doivent posséder chacune leur unité propre. C'est le principe du montage qui régit la structure dramatique des pièces de Brecht : à partir d'une thèse fondamentale qui donne à la pièce son unité, l'auteur organise — monte — un ensemble dialectique de scènes qui ont chacune leur propre unité et qui illustrent la thèse de départ, à savoir que la réalité ne doit pas nécessairement être acceptée telle quelle, mais regardée de façon critique. Ce montage épique permet d'amener le spectateur à une fin ouverte, qui prolonge ainsi le processus dialectique de la prise de conscience au-delà de la représentation théâtrale. Pour qu'enfin cette structure épique atteigne à coup sûr son but, Brecht l'assortit de *moyens techniques* destinés eux aussi à rompre l'hypnose créée par le spectacle. Ce sont des ruptures constantes de l'histoire, sous forme de titres projetés sur un écran, de chansons, de musique ; c'est aussi le décor qui doit accentuer l'aspect théâtral de la représentation et empêcher toute illusion réaliste ; ce sont les éléments anti-littéraires, le mime, le cabaret, intercalés abruptement dans le texte ; c'est enfin l'utilisation des trois genres traditionnels, l'épique, le lyrique et le drama-

tique, chacun gardant toujours son caractère propre... Autant de moyens mis en œuvre pour faire apparaître les « liens » (« Verknotungen »), les articulations de la pièce, c'est-à-dire, en définitive, pour dévoiler au spectateur les mécanismes, les ressorts cachés de la réalité, et en l'occurrence de la réalité sociale, caractérisée par la lutte des classes. En faisant ainsi de la dialectique le moteur même de son art dramatique, Brecht opérait la synthèse du divertissement (« Unterhaltung ») et de l'enseignement (« Belehrung ») au théâtre ; l'un et l'autre élément ne pouvant plus être dissociables, puisque le divertissement naît désormais dans ses pièces de l'enseignement et réciproquement<sup>14</sup>. Cette foi en la « joie de connaître » (« Lust am Erkennen ») est la formule du didactisme brechtien : C'est elle qui lui donne son souffle épique, c'est elle aussi qui le rend « tolérable »... ce qui veut dire aussi, pour employer un mot aujourd'hui à la mode, « récupérable ».

Les lignes qui précèdent sont une synthèse — bien courte — des préoccupations esthétiques de Brecht<sup>15</sup> telles qu'elles apparaissent dans son théâtre. Quant à ceux qui prétendent que Brecht s'est souvent contredit et a montré parfois peu de conséquence dans ses théories littéraires ou politiques, je les renverrai — fort de l'appui de Bernard Dort<sup>16</sup> — à l'œuvre complète de Brecht<sup>17</sup> où, à côté de l'œuvre théorique (sur l'art et la littérature, la politique et la société), lyrique et romanesque du dramaturge d'Augsbourg, les pièces de théâtre font presque figure de parents pauvres. On sait que Brecht publia ses premiers écrits sous la forme de cahiers intitulés Versuche (Essais), qui comprenaient pêle-mêle des fragments de pièces ou de récits, des poèmes et des considérations théoriques. Lorsque alors on analyse séparément les écrits que les éditeurs — allemands et français — ont regroupés selon leur genre en des compartiments bien distincts, on constate aisément que le Brecht des poèmes est le même que celui des pièces ; que les écrits sur l'art et la littérature défendent bien la même philosophie que ceux sur la politique et la société, les poèmes, la prose ou les pièces ; bref, que l'œuvre complète offre une cohérence évidente, n'en déplaise à certains critiques. L'ensemble forme une théorie conséquente de l'art engagé. Que reste-t-il donc de cette esthétique dans le théâtre engagé d'aujourd'hui ?

\*  
\*\*

14. On trouvera dans ses écrits théoriques, mais aussi dans quantité de pièces, parmi lesquelles surtout *Galilée*, d'innombrables citations prouvant la foi de Brecht en la vertu non seulement éducative mais aussi divertissante de l'art de penser (« Das Denken »).

15. On trouvera une analyse plus fouillée, e.a. dans les ouvrages de Jacques Desuché, déjà cité, et de Geneviève Serreau : *Bertolt Brecht, Dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955 (Les grands dramaturges, 4), 158 p.

16. Voir l'étude parue sur « Brecht et ses écrits sur l'art » dans *Le Monde*, 9 octobre 1970, p. 20-21.

17. Les éditions de L'Arche s'y emploient depuis 1954, et la tâche est loin d'être achevée.



On ne peut nier que l'influence de Brecht se soit fait sentir de façon évidente dans les premières années de l'après-guerre. La Suisse — où plusieurs pièces de Brecht connurent leur première pendant la guerre même — fut sans doute la première touchée : le théâtre de Frisch et de Dürrenmatt des années 50 le montre clairement. L'Allemagne elle-même subissait la même influence à peu près en même temps : d'abord la RDA, où les difficultés de Brecht avec les autorités politiques n'empêchèrent pas l'éclosion d'une sorte d'école brechtienne, dont les principaux représentants (Peter Hacks, Heiner Müller, etc...) ne sont pas, tant s'en faut, de simples épigones ; la RFA ensuite, avec surtout Martin Walser au début des années 60. Ni le théâtre anglais (Osborne, Arden etc...), ni le théâtre français (Adamov etc...) ne devaient échapper à ce courant nouveau. La réception de Brecht dans le théâtre mondial est un fait incontestable : la tendance brechtienne était dans les années 50 et le début des années 60 l'une des deux grandes tendances du théâtre ; l'autre étant représentée par le théâtre de l'absurde. Mais ces deux courants appartiennent déjà à l'histoire du théâtre ! L'influence de Brecht en particulier est aujourd'hui un fait historique, plus qu'un phénomène vivant. Le théâtre d'aujourd'hui paraît avoir rejeté Brecht avec une belle unanimité.

Cette réaction se présente d'ailleurs sous deux aspects qui semblent curieusement procéder d'un conflit de générations : le rejet de Brecht par des auteurs nés avant 1930 ((Frisch 1911, Walser 1927, etc...) n'a finalement pas du tout la même incidence sur le théâtre que l'attitude des auteurs plus jeunes (par exemple Egon Menz 1939, Bazon Brock 1936, Peter Handke 1942, etc...) <sup>18</sup>.

La génération des aînés semble refuser aujourd'hui davantage les thèmes que la forme même du théâtre épique de Brecht : on garde la distanciation, mais on l'applique à des drames dont le thème central n'est plus l'homme social mais l'individu éternel (C'est ce qu'on a appelé souvent la « Reprivatisation » chez Frisch et Walser par exemple <sup>19</sup>) ou parfois même l'artiste engagé (comme c'est le cas dans *Les plébéiens* de G. Grass et dans *Toller* (1968) de Tankred Dorst). Ces dernières pièces montrent bien le scepticisme de leur auteur à l'égard de cet engagement dans l'art. La réaction de la jeune génération d'auteurs dramatiques, toute radicale qu'elle soit, est par contre beaucoup plus positive qu'il n'y paraît, en ce sens que ces jeunes auteurs, loin de

18. Je ne cite ici que des auteurs allemands, non pas par déformation professionnelle, mais, hélas, par manque de connaissances suffisamment exactes du théâtre international. Toutefois, il est clair que ce phénomène est loin d'être spécifique à l'Allemagne.

19. Il y aurait beaucoup à dire sur ce phénomène de la « Reprivatisierung ». A commencer par montrer que chez Frisch surtout, l'aspect « privé », individuel n'a, en fait, jamais été absent de ses pièces, même des plus brechtiennes. Dans le théâtre de Frisch d'ailleurs, le rôle que tiennent les nombreux « intellectuels de gauche » est résolument négatif, souvent à la limite de la caricature (dans *Biedermann und die Brandstifter* par exemple).

se réfugier dans un théâtre traditionnel, cherchent réellement à faire œuvre nouvelle.

Peter Weiss fut sans doute, le premier à mettre en évidence, dans son inoubliable *Marat/Sade* (1964), le malaise du théâtre moderne écartelé entre le courant absurde et le courant brechtien, qui tous deux semblaient mener à une impasse ; de l'échec de l'un allait renaître — ou naître enfin — Artaud, ignoré jusqu'alors ; de l'échec de l'autre allait ressusciter le théâtre d'agitation politique, déclaré moribond dans les années 20.

En effet, dans *Marat/Sade*, Peter Weiss montre non seulement l'affrontement de deux conceptions du monde — les deux attitudes fondamentales de l'homme confronté à l'existence : l'individualisme de Sade et la révolution sociale, essentiellement collective, dont Marat est ici le symbole —, mais aussi l'opposition des deux grandes tendances du théâtre engagé actuel — le théâtre de la cruauté, le théâtre « rituel » d'Artaud (et de Beckett) d'une part et le théâtre dialectique de Brecht de l'autre. Brecht devient ainsi — par la technique de « la pièce dans la pièce » qui fait de *Marat/Sade* une réflexion de l'art sur lui-même — le pendant de Marat : il représente la révolution en tant qu'objet de la réflexion ; Artaud et Sade se confondent alors comme symboles de la révolution en tant qu'action ; celle-ci est provoquée par une « agression », par un choc psychologique qui doit secouer l'inconscient. En plaçant ses personnages à Charenton, Weiss rend grotesques l'une et l'autre de ces attitudes. C'est sans doute pourquoi il a lui-même par la suite fait choix d'un théâtre d'agitation politique qui tente une synthèse de Brecht (réflexion) et d'Artaud (agression). Mais n'appartient-il pas lui-même à la vieille génération ? (1916).

D'autres ont choisi la ligne d'Artaud : le « Living Theatre » en est le représentant le plus fameux. Dans le théâtre allemand, on pourrait citer, entre autres, Bazon Brock, Peter Handke, Wolfgang Bauer (Autriche), qui, sans atteindre aux débordements du Julian Beck, rejettent toutefois radicalement le théâtre dialectique au profit du théâtre d'agression. Leurs pièces témoignent d'une « délittérarisation » totale du théâtre, amorcée déjà par Brecht — après Jarry — puis dans l'après-guerre par l'absurde, et poussée aujourd'hui à son paroxysme : le mime, les gestes, les clowneries, l'improvisation, etc..., considérés traditionnellement comme autant de ruptures de l'aspect littéraire, apparaissent aujourd'hui comme le fondement même du jeune théâtre. Celui-ci est anti-théâtre ! Ici, Brecht a vécu !

Qu'un régime tel que celui de la RDA trouve le théâtre de Brecht suffisamment dangereux pour le présenter comme une pièce de musée, on le comprend aisément : la dialectique brechtienne s'accommode mal d'un système politique figé, fût-il même socialiste. Que les régimes politiques de l'Ouest se sentent suffisamment forts pour supporter un théâtre dont il est assez aisé d'étouffer l'élan révolutionnaire sous des considérations humanistes, idéalistes, sinon purement formelles et esthétiques : cela n'étonne plus. Mais pourquoi la jeune génération d'auteurs dramatiques qui se veut révolutionnaire n'accepte-t-elle plus Brecht comme un des siens ? Pourquoi le refrain connu : « Brecht, dé-

passé... ? Les explications abondent, aucune ne satisfait. Certes, on connaît mal en général tout le reste de l'œuvre de Brecht, qui n'est pas qu'un dramaturge. Certes, il a aussi souvent été trahi par des interprètes — maladroits ou mal intentionnés. D'ailleurs ne lui a-t-on pas systématiquement refusé le « public nouveau » qu'il désirait ? (Nos théâtres — même ceux que l'on dit Populaires — continuent à vivre surtout des « fauteuils payants de la France assise »<sup>20</sup>, et comme le client est roi...). Enfin, que le monde d'aujourd'hui soit si différent de celui d'hier, n'explique pas tout... Tous ces éléments ne jouent chacun qu'un bout du rôle, mais le dernier me semble en tout cas très important.

Replaçons les choses dans leur contexte : avec le recul, l'optimisme dont faisait preuve Brecht aux alentours des années trente, au moment de sa découverte du marxisme, — il ne s'en départira d'ailleurs jamais dans la suite — est proprement étonnant. Il reposait essentiellement sur sa foi en la raison (voyez *Galilée*), sur sa foi en l'homme (les progrès techniques prouvaient que l'homme pouvait progresser dans tous les domaines scientifiques, et en particulier dans celui des sciences sociales), le tout justifiant alors sa foi en des « temps nouveaux ». C'est ainsi qu'il s'exprimait dans son prologue à *Mann ist Mann* en 1927 : à côté des progrès techniques dans le domaine de l'électricité, de l'architecture (surtout à New York), il y avait pour l'homme un titre de gloire bien plus important encore à conquérir, à savoir la formation d'un « nouveau type d'homme » qui polariserait tout l'intérêt du monde ; ce nouveau type d'homme ne se laisserait pas transformer par les machines mais il transformerait les machines. ... De plus, le mouvement communiste dans l'Allemagne de l'époque pouvait certes être enthousiasmant, car, dans la conjoncture politique de ces temps de grandes crises sociales et politiques (chômage et fascisme naissant) qui touchaient le monde entier, la dialectique marxiste apportait une explication claire et séduisante du mal dont souffrait le monde : la lutte des classes.

En définitive, c'est tout cet optimisme que nie le jeune théâtre d'aujourd'hui : il est naïf de fonder ses espoirs sur la raison ; et comment les idéologies traditionnelles, dont le seul but aujourd'hui est de cohabiter pacifiquement — le monde est partagé une fois pour toute : il suffit de se battre aux frontières — pourraient-elles être le moteur des changements nécessaires ? Quant au « nouveau type d'homme », on n'est pas sûr qu'il soit pour demain, dans un monde où le conditionnement prend des proportions de plus en plus alarmantes. C'est donc parce qu'ils nient le principe même du théâtre brechtien — la dialectique conduisant à la prise de conscience — que les jeunes auteurs dramatiques révolutionnaires poussent paradoxalement à son paroxysme un des buts essentiels du théâtre de Brecht : éviter de mettre le spectateur à l'aise, faire en sorte que le spectacle ne soit pas pour lui une possibilité d'« Ab-

---

20. Gilles Sandier, *op. cit.*, p. 85. Remplacer selon les cas « France » par : Belgique, Allemagne, etc...

Reaktion » mais une source de « malaise », un stimulus de pensée. Brecht avait concentré tous ses efforts sur l'abolition du quatrième mur fictif séparant la salle de la scène, c'est-à-dire confinant le spectateur dans un rôle passif de « voyeur », le condamnant donc à l'hypnose, à l'« Einfühlung ». Il fallait, pour Brecht, substituer à cet « envoûtement », une participation consciente et productive du spectateur à la dialectique du drame. Ceci devait conduire — tout aussi paradoxalement — à la fameuse « distanciation ». Aujourd'hui, c'est la notion même de la salle-scène qui tombe : l'acteur descend dans la salle pour se faire spectateur et réciproquement faire du spectateur un acteur. L'agression du public ne se situe plus au niveau de la raison, mais à celui des nerfs, des viscères : son but n'est plus de faire réfléchir sur la réalité représentée par le théâtre, mais sur le théâtre lui-même en provoquant étonnement, agacement, écœurement ou nausée. C'est une énorme mystification du spectateur traditionnel, qui ne se retrouve plus en pays connu. Comme le dit Peter Handke, le théâtre, tout comme le monde dont il se veut le reflet, a son histoire, qui l'emprisonne, le conditionne : il faut donc l'en libérer. D'autre part le vrai théâtre est dans la rue : c'est là que l'homme porte ses masques les plus réussis<sup>21</sup>, et pour représenter la réalité de la façon la plus réaliste qui soit, le cinéma et la télévision — malgré l'absence de la troisième dimension — font finalement bien plus vrai que le théâtre<sup>22</sup>. Le rôle de l'imaginaire, de la représentation poétique au théâtre se réduit ainsi de plus en plus :

« La télévision en rendant présente la réalité immédiate a rapproché définitivement l'imaginaire de l'événement. On a dit qu'on ne pouvait plus mourir de la même manière au théâtre depuis qu'on avait vu l'assassinat de Ruby à la télévision. (...) Il n'est plus possible maintenant d'éloigner le héros, de le distancer comme l'a tenté Brecht. C'est au niveau du fait que se joue le spectacle. »<sup>23</sup>

- 
21. C'est une constatation en réalité aussi vieille que le théâtre lui-même sans doute : de Platon aux modernes en passant par Calderon, Shakespeare et Schiller, l'existence est définie comme un rôle que l'on joue. D'innombrables critiques l'ont déjà souligné, et le romancier Robert Musil écrivait déjà que l'homme a au moins neuf caractères (un caractère professionnel, national, politique, de classe, géographique, sexuel, conscient et inconscient et peut-être aussi privé) qu'il réunit en lui mais qui le décomposent.
22. J'ai souvent remarqué que des pièces de théâtre dont les prétentions au réalisme m'étaient insupportables à la scène, gagnaient à être adaptées pour la télévision : les techniques propres à la caméra remplaçaient avantageusement la simple présence physique des acteurs — et des spectateurs. Mais pour que la prise de vues « sauve » une pièce, encore faut-il qu'il s'agisse d'une réelle adaptation et non d'une simple représentation filmée. Brecht, par contre — et c'est significatif —, passe mal l'écran : il y a presque incompatibilité entre la distanciation et les gros plans par exemple.
23. Jean Duvignaud, *Spectacle et Société*, Paris, Denoël / Gonthier, 1970, p. 159. N'est-ce pas de là aussi que procède le courant du théâtre documentaire allemand qui donne au fait historique la prépondérance au détriment de la liberté de l'artiste ?

C'est pourquoi le jeune théâtre ne se veut plus « représentation », mais « action » : le théâtre ne représente plus une réalité, une vie extérieures, il est sa propre réalité, sa propre vie. De là l'importance du geste, de l'improvisation, de l'agression, du rite, de l'« exorcisme »... A ce stade tout le théâtre passé est rejeté : non seulement Brecht, mais aussi l'avant-garde d'il y a quinze ans. Les « absurdes », héritiers du surréalisme, avaient déjà mis en doute la capacité de l'art dramatique à représenter la réalité : ici, ce doute s'est mué en certitude. Quant à Brecht, la réalité qu'il voulait montrer appartient déjà, pour le jeune théâtre, à un autre monde ; il doit être considéré comme l'historien nostalgique d'une révolution, non pas en train de se faire, mais déjà morte au moment où, sur scène, Pélagie Wlassowa prenait conscience de la lutte des classes, et où Matti quittait son maître Puntila...

\*  
\*\*

Mais si le théâtre de Brecht semble aujourd'hui représenter une révolution passée, le jeune théâtre fait-il autre chose finalement que représenter une révolution qui se cherche, désespérément. De toute façon, comme le fait remarquer à juste titre, Eric Bentley, il y a un degré de subversion dans l'acte de théâtre en soi, et quand bien même il n'aurait pas beaucoup d'effet sur le monde, il peut au moins avoir un effet salutaire sur le théâtre<sup>24</sup>. C'est en tout cas un mérite qu'a eu Brecht, puisqu'après avoir élaboré une nouvelle dramaturgie, il a ensuite forcé, par là même, tous ses « successeurs » à remettre en question l'essence même et la fonction de l'art dramatique. Le résultat est qu'aujourd'hui le problème est à nouveau posé, de savoir si le théâtre peut avoir une action sur le monde, et comment. Peut-être l'art vrai n'est-il jamais, par essence, que le reflet d'une réalité qui se dérobera toujours à son action ; peut-être est-il toujours distance. Et le drame de l'artiste engagé sera alors toujours la conscience du fossé qui sépare la représentation de l'action. Brecht a connu ce drame et il aurait pu écrire comme Victor Hugo,

« J'ai des rêves de ~~gloire~~<sup>gloire</sup> en mon âme inquiète ;  
J'aurais été soldat, si je n'étais poète. »

R. GERMAY.

in : *Marche romane*, Cahiers de l'A.R.U.L.g,  
tome XX - 3, *Etudes théâtrales*, Liège, 1970, pp. 69-80

24. *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society*, London, Methuen, 1968, p. 231.