

8-18/74b

COMPTE-RENDU DE LA CONFÉRENCE FAITE AU C.I.L., LE
24 OCT. 1974, PAR M. ROBERT GERMAÏ, SUR LE THÈME

BERTOLT BRECHT, DRAMATURGE ET HOMME DE THÉÂTRE
=====

L'abondance même de la production de la critique sur l'oeuvre de Brecht rend impossible d'épuiser un tel sujet en l'espace de quelques heures, là où une étude d'une année entière pourrait à peine suffire. L'oeuvre de Brecht est constituée de 22 volumes (poésie: 3, prose: 4, théorie politique et littéraire: 2, littérature et société: 1, films: 2, théorie sur le théâtre: 3 et théâtre: 7, dont 1 vol. de fragments); il est inconcevable qu'une oeuvre d'une telle ampleur puisse être ramenée à quelques pages de commentaire. En outre, le théâtre brechtien est surtout concret: la meilleure façon de le comprendre est de le voir avant de l'étudier.

Nous nous passerons de dresser le biographie de Brecht: celle-ci peut se retrouver dans nombre d'ouvrages consacrés au grand dramaturge; indiquons seulement que né le 10.2.1898 à Augsburg, Eugen Berthold Brecht (Bertolt étant un nom de plume) était fils d'un employé qui plus tard devint directeur commercial; en 1913, le jeune Brecht publie ses premiers écrits dans Die Ernte, publication de son école; 1914 voit naître son premier drame, Die Bibel, tôt suivi de divers écrits parus dans l'Erzähler (= feuillets littéraires de l'Augsburger Neueste Nachrichten). L'année 1917 signifie pour Brecht la fin des études moyennes; c'est un temps de guindailles nocturnes dans les rues de sa ville; un temps aussi où commencent pour Brecht les premières aventures amoureuses de quelque importance. Entre 1917 et 1924, Brecht se trouve à Munich, où il fait des études à l'Université Louis Maximilien, en faculté de Philosophie; il mène une vie de bohème, il continue à écrire, comme critique littéraire et théâtral, pour le journal d'Augsbourg. 1918 est l'année de la création de Baal, pièce où il s'inspire de Villon, l'année aussi où il s'inscrit en faculté de médecine et où il travaillera quelque temps comme infirmier. A partir de cette date, et jusqu'en 1928, il écrira 12 pièces, des articles critiques, des essais sur le théâtre: c'est le temps où il se fait connaître à la fois en recevant certains prix qu'en étant (déjà) contesté. Suit alors une période de composition, représentation et d'édition d'oeuvres tous comptes faits moins importantes; le grand Brecht viendra après 1926, année où, en rassemblant du matériel pour Joe Fleischhacker, il est amené à lire certains livres d'économie auxquels il comprend peu, sinon que les milieux de la bourse et des finances sont pour le moins bizarres: cela l'amène à lire le Capital de Marx et à mettre, ensemble avec E. Hauptmann, ses connaissances marxistes fraîchement acquises, en application: de là proviennent essentiellement ses Lehrstücke ou pièces didactiques. (Badener Lehrstück, Happy End, sa première pièce dans le genre, Die Massnahme, Die Ausnahme...) Ces pièces l'occuperont jusqu'en 1933, date où il se trouve exilé: après un passage par le Danemark, où il réside jusqu'en 1939 et où il apprendra qu'on lui retire sa nationalité allemande,

il va en Suède (1939-40) et en Finlande (1940-41); c'est un temps de production d'oeuvres réellement importantes (parmi lesquelles, entre autres, Mère Courage et Galilei) et de voyages assez fréquents à Londres, Paris, Moscou et New-York. Il s'engage dans des comités anti-nazis; mais bientôt des soucis d'argent l'assaillent, il est en froid avec l'Union Soviétique et se sent isolé: il part pour les Etats-Unis (1941 à 1947). La vie n'y sera pas plus facile, et il se met à faire des scénarios de films pour subsister; mais en même temps, il mène une existence aussi intense que variée, rencontrant tout ce que l'Amérique peut offrir de personnages intéressants et retravaillant ses pièces, parmi lesquelles Galilei, remise en actualité par Hiroshima. Communiste, faisant partie du Comité d'Activités Anti-Américaines, il quitte le pays en 1947, pour s'établir successivement à Paris, Zürich et Berlin. La fin de sa vie est marquée par la création, en 1949, du Berliner Ensemble et par un travail théâtral intense. Brecht meurt le 14.8.1956. Il avait eu des goûts plus que divers: le premier livre à l'avoir réellement marqué était, selon lui, la Bible; ensuite vint sa conversion radicale au Capital de Marx, et, en 1950, celle à Mao. Il lisait des textes politiques, et en écrivait lui-même; "par contre, quand il s'ennuyait, (...), il écrivait des sonnets pornographiques. Il aimait la dialectique, mais il aimait le fromage, il aimait les femmes: il en avait eu trois, et quatre enfants..."; il était désintéressé par l'argent. Brecht écrivait vite, mais retravaillait ses pièces pendant sa vie entière. Il se traitait de lâche, parce qu'il n'avait pas voulu se rendre, en 1937, à un congrès qui se tenait à Madrid; mais en même temps, il ne cessait de critiquer les dirigeants des différents pays qui l'accueillaient. Il refusait le titre d'auteur prolétarien, se disant auteur bourgeois qui voulait s'engager à fond pour le prolétariat.

Tel était Brecht: un homme plein de contradictions, mais aussi et avant tout un chercheur, en ce sens que, comme artiste, il cherchait sans cesse à organiser les matériaux d'après d'autres points de vue; comme homme, en ce sens qu'il était en perpétuelle quête de la vérité, voulant comprendre et tentant d'arracher les masques. "C'est dans l'Harmonie entre l'homme cherchant la vérité et l'artiste cherchant des formes adéquates pour transmettre et faire partager cette vérité, que se trouve l'origine du nouvel art de théâtre qu'il a créé, lui donnant ainsi une nouvelle fonction, c.-à-d.:"
 "Le théâtre a la digne mission de contribuer à la transformation de la vie commune des hommes. Il doit faire cela de belle et agréable façon et doit, pour cette nouvelle mission, tester ses moyens artistiques et les compléter" (B. Br.)"

Pour Brecht, théorie et pratique s'unissent. La théorie est de reconnaître et de comprendre la réalité, de la mettre en pratique dans les écrits; au spectateur d'appliquer cette réalité dans la vie courante. De même, la thématique et la forme sont une; mais, comme M. Germay, nous avons jugé plus opportun de les séparer afin de mieux les présenter.

A. LA THEMATIQUE BRECHTIENNE

Elle pourrait se résumer en une seule de ses phrases: "So ist die Welt... und mäst nicht so sein" ("Ainsi va le monde... et il ne devrait pas aller ainsi - extrait de Mère Courage). Cela résume bien son oeuvre, perpétuellement en évolution. La première tranche de son oeuvre pourrait être représentée par "Ainsi va le monde...", son oeuvre ultérieure par la suite de la phrase. En effet, le début du théâtre brechtien est une description, pure et simple, du monde.

Cette description est d'abord négative, mais progressivement elle s'enrichit d'éléments nouveaux. Dans Baal, le monde est "l'excrément de Dieu". Baal est un être asocial qui, dans ce monde chaotique, lutte contre la société bourgeoise et ses contraintes; le but de la pièce est avant tout de choquer, de provoquer - mais le social, les contraintes bourgeoises n'apparaissent pas: on ne voit que Baal, le hors-la-loi. Tambour dans la Nuit, également de 1919, va plus loin déjà: le social y intervient presque comme un personnage. Un soldat revenant de guerre retrouve ses anciennes connaissances pendant que les Spartakistes, mouvement révolutionnaire, sont en pleine action. Le social est mieux présenté, et en plus apparaît l'élément historique, qui amènera Brecht, plus tard, à l'historisation. Toujours est-il que cette pièce non plus n'est pas encore une véritable analyse des fondements sociaux du chaos du monde. Dans la Jungle des Villes montre le "combat en soi", comme objet de la dramatisation. Ici apparaissent pour la première fois aussi clairement ses prises de conscience de l'aliénation de l'homme et de son isolement - mais il n'en recherche pas encore les causes, il en reste à observer. Jusqu'à présent, il montre un monde chaotique, hostile à l'homme, la volonté de bonheur de celui-ci (ce qu'il voit très négativement); il place côte à côte individu et société, mais sans les faire intervenir: pas d'interaction. A partir d'Edouard II d'Angleterre et surtout Homme pour Homme (Mann ist Mann), il s'attache à montrer le jeu dialectique homme-société, jeu indissociable: la société fait de l'homme un objet, le destin de celui-ci se joue dans le social. Pour la première fois, on démonte les mécanismes d'action du social sur l'individu, notamment l'intérêt. A la fin de cette première tranche, Brecht a trouvé le responsable de l'aliénation l'Umwelt, l'environnement.

Alors, il se met à rechercher les mécanismes profonds de la relation individu-société, les causes du chaos et les moyens positifs d'atteindre au bonheur, et c'est dans le Marxisme qu'il trouvera son explication. A partir de là, retenons la deuxième partie de sa phrase: "...et (le monde) ne devrait pas aller ainsi". Commence à présent l'époque des Lehrstücke (1926-33). La thématique change, la dramaturgie également; Mahagonny et le Dreigroschenoper (L'Opéra de Quat'Sous) forment la transition vers les pièces marxistes. Dans cette dernière pièce on voit, en chair et en os, l'exploitant; le monde bourgeois est comparé à celui des gangsters. La thématique reste négative; mais la forme rompt définitivement avec le théâtre traditionnel; l'époque est marquée par les vrais débuts de la "théorétisation" et par une réclamation formelle d'un nouveau théâtre, qui aura une nouvelle fonction. Cependant, malgré le succès et justement à cause de celui-ci, Brecht est déçu: il ne croit pas encore avoir compris vraiment les causes du chaos.

A ce moment là intervient la lecture du Capital: la révélation

- Seule la dialectique marxiste peut expliquer le chaos, dont il comprend d'ailleurs que c'est un chaos organisé, qui profite à quelques-uns; notion de la lutte des classes au lieu de chaos.
- Seuls les autres peuvent, par leur raisonnement critique et leur apprentissage, améliorer la situation: il abandonne donc son envie de choquer pour une conception didactique plus positive de son rôle de dramaturge.
- Puisque le chaos peut être compris, il peut être changé: au spectateur de le faire, dès qu'il aura compris que les choses doivent changer. Le théâtre devient donc "un moyen de prise de conscience, un instrument de la théorie, de laquelle doit découler nécessairement la pratique, c.-à-d. le changement révolutionnaire" (B. Br.): donc

implication directe du théâtre et de l'art en général dans la réalité. A partir de là, le matérialisme dialectique (en tant que "explication de l'essence du monde", c.-à-d. en tant que théorie des rapports, du mouvement et du développement du monde) devient le fondement de son théâtre. La dialectique marxiste considère les faits sociaux comme des processus et les étudie dans leur contradiction et opposition. Les tensions et les processus dialectiques des relations sociales deviennent l'objet fondamental de ses pièces, dont le commun dénominateur, au point de vue thématique, est la lutte des classes, leurs relations.

- De là donc naissent les pièces didactiques ou Lehrstücke. Encore une fois, une évolution au sein même de ce groupe:
- a. Le Vol de Lindberg ou Le Vol au-dessus de l'Océan (nouveau titre, quand il s'est aperçu que Lindberg était plutôt porté du côté des nazis) Un premier espoir d'amélioration: "rien n'est inaccessible"
 - b. Badener Lehrstück (La pièce didactique de Baden): pour aider l'homme, l'homme doit être d'accord sur la nécessité de changer le monde.
 - c. Celui qui dit oui: va plus loin dans la même idée, l'accord entre les hommes peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie. Brecht soumettait à son public des circulaires sur lesquels il demandait l'avis de ce-lui-ci concernant les pièces, et allait même jouer dans des milieux dont il savait qu'il y serait mal accueilli, toujours pour savoir comment rendre ses théories le plus frappant. C'est ainsi, à cause des opinions du public, qu'il a écrit après le Ja-Sager, le:
 - d. Nein-Sager (Celui qui dit non): il y fait remarquer qu'il n'est pas toujours opportun de dire oui, que parfois il faut faire le contraire; celui qui dit A peut avoir à dire B; en clair, il introduit ici l'idée de penser neuf dans chaque nouvelle situation.
 - e. Die Massnahme (La Décision): il nuance encore la même idée. La théorie de l'accord entre les hommes, théorie de base pour la révolution, est corrigée par un appel à une pensée correcte, qui est le moyen de base du changement révolutionnaire. La pièce est l'apologie de la lutte du prolétariat.
 - f. L'Exception et la Règle, reprise encore plus concrète de l'idée de base. La pièce reste jouée de nos jours. Le héros Karl Lengmann est à la fois détestable et pitoyable: il est marchand. L'Exception... est de plus un exemple de manipulation de la justice par la classe dominante. C'est ici la transition entre les pièces didactiques et les grandes oeuvres épiques de la maturité.

Brecht considérait les pièces didactiques comme exercices pour les acteurs: celui qui les joue apprend, non pas tellement les spectateurs. C'est ainsi qu'il a refusé que l'on jouât Die Massnahme, parce que seul le personnage principal pouvait y apprendre quelque chose. Ensuite, ce sont aussi des exercices littéraires pour l'auteur, qui met en pratique ce qu'il vient d'apprendre de la dialectique marxiste. Les personnages ne sont donc pas de vraies figures de théâtre, mais des porte-paroles qui servent à animer un débat, à exprimer des idées, qui tiennent des conversations dialectiques mais qui ne représentent pas la dialectique du monde. La découverte de la réalité dialectique n'est donc pas concrétisée à l'aide de situations théâtrales dialectiques, mais elle est seulement renseignée avec des éléments abstraits. Les pièces didactiques ne sont pas non plus une application d'une conception de l'art en soi, qui se serait bientôt révélée sans issue et incomplète, et que Brecht aurait dû abandonner; ce sont des exercices de pensée dialectique et de style, en dehors d'autre chose. Il y a progression constante, comme nous l'avons vu. En même temps que les Lehrstücke, Brecht écrivait d'ailleurs deux pièces (La Mère et une autre), où il mettait en application ses nouvelles idées marxistes dans des pièces "normales" La première de ces deux pièces, La Ste-Jeanne des Abattoirs montre les rapports entre l'économie et la lutte des classes. La société est comme

une balançoire (Schaukelsystem), sur laquelle se trouvent, en-bas, une foule de gens, tandis qu'en-haut il y a une minorité - minorité qui est là-haut, précisément, parce qu'il y a la foule en-bas, plus lourde - et tout naturellement, ceux qui sont en-haut ont tout intérêt à y rester, et à garder les autres, plus nombreux, en-bas; sinon, ils risqueraient de basculer. C'est là la société tel que la voit Brecht à ce moment: quelques riches, une foule de pauvres. Il faut que beaucoup de gens soient pauvres, pour que quelques-uns puissent être riches; ces derniers ayant tout intérêt à ce que les pauvres restent dans leur état de misère. La Mère démontre la nécessité de la lutte de la classe opprimée; c'est l'apologie de l'étude des phénomènes socio-économiques. Par rapport à Ste-Jeanne, la Mère est une anti-figure: la première a gâché son travail parce que, pour faire le bien, elle a fait preuve de bonté personnelle; tandis que la deuxième ne voit comme seul salut que la lutte des classes.

Ainsi Brecht passe définitivement de la critique sociale négative et révoltée à l'engagement conscient dans la critique marxiste révolutionnaire.

DONC: a. Pièces de révolte et de description du chaos comme état de faits: ainsi va le monde...
b. Pièces didactiques ou exercices de maniement de la théorie marxiste; ici Brecht donne au théâtre sa nouvelle fonction.
c. Pièces de la maturité: concrétisation sur la scène des contradictions dialectiques de la réalité quotidienne, et ce de telle sorte qu'elles apparaissent comme sujettes à modification et que la reconnaissance de cette possibilité de changement provoque, qui sait, une réelle transformation de la réalité.
C'est donc une période de dialectique appliquée. En un premier temps, l'individu découvre la réalité dialectique; ensuite, reproduction concrète et fonctionnelle par l'art; en un deuxième temps, le spectateur découvre, à travers l'art, cette même réalité dialectique: par cette découverte, il faut en venir à modifier la réalité.

Quant aux pièces de la maturité: nous analyserons les pièces dans leur ensemble, et non séparément. Vient maintenant la période où Brecht réalisera sur la scène à la fois "Ainsi va le monde..." et "il ne devrait pas aller ainsi". L'oeuvre brechtienne n'est à présent plus uniquement didactique comme auparavant, ce n'est plus non plus la simple constatation des faits. (Ceci à partir de La Mère)

L'homme que Brecht met en scène dans ses grandes pièces est divisé: le Bien et le Mal sont partout dialectiquement présents; mais si le Mal semble souvent vouloir l'emporter, ce n'est pas à cause de sa nature, mais parce que l'homme est victime du système du profit (le système de la "basculer", v. plus haut). Brecht ne veut par conséquent pas montrer la nature humaine, ni l'homme éternel du théâtre bourgeois traditionnel, mais plutôt l'homme historique, formé par les circonstances historiques et changeant à cause de celles-ci (à ne pas confondre l'homme historique brechtien et le personnage historique, hommes d'état etc.). Montrer l'homme historique, c'est mettre en scène les rapports dialectiques entre l'homme et le milieu: l'homme est le produit du milieu, et vice-versa. Dans le théâtre bourgeois traditionnel, le milieu était vu à travers l'individu qui réagissait à ce milieu, et l'on montrait les réactions, mais chez Brecht, il s'agit de montrer le jeu dialectique milieu-individu. Dans Mère Courage, il ne s'agit pas seulement des réactions de M.C. devant la guerre, mais aussi de ses actions SUR la guerre. Elle croit gagner sa vie dans la guerre, mais en réalité, elle y perd tout ce qu'elle a, même ses fils; mais en même temps - et c'est important - parce qu'elle croit y gagner et que malgré tout elle y perd, c'est elle qui favorise le fait que la guerre continue: on voit

bien l'implication permanente de responsabilité de l'homme envers le milieu, et du milieu envers l'homme. Dans Galilée, même chose: on force le savant d'abjurer ses théories; il la fait, et Brecht montre les conséquences que cela a sur la société: Galilée abjure donc parce que la société l'y force, et la société renforce son pouvoir en ayant fait de Galilée sa victime.

En bref, l'objet du théâtre brechtien n'est donc pas l'homme en soi, mais plutôt les relations des hommes entre eux; et si ces relations sont pourries, ce n'est pas à cause de la nature humaine, ni à cause d'un destin antique ou d'un principe surnaturel, mais à cause du système socio-économique dont l'homme seul est responsable - et que donc seul l'homme peut changer. Pour représenter sur scène ces relations fondamentales, Brecht choisit des modèles fondamentaux, parmi lesquels les quatre principaux sont: a. le rapport maître-valet; b. le rapport citoyen-état; c. le rapport guerre-affaire; d. le rapport justice-pouvoir.

Maître-Valet: se retrouve dans presque toutes les pièces, mais surtout dans Monsieur Puntila. Puntila est traité d'animal préhistorique, parce qu'il est propriétaire foncier; le personnage possède la même complexité dialectique que les autres personnages brechtiens; il n'est pas fondamentalement méchant, mais quand sa bonté apparaît, elle est fautive: elle ne lui vient qu'en état d'ivresse; il faut donc s'en méfier. Puntila doit être méchant, non pas par nature, mais parce qu'il est riche et qu'il a des possessions à défendre; et si les pauvres eux aussi sont méchants, c'est que leur pauvreté les y astreint. Il n'y a donc pas chez Brecht les bons d'un côté, les mauvais de l'autre: les exploités ont aussi leurs faiblesses, ils ne sont guère idéalisés. Les exemples en sont nombreux: ne retenons que l'épisode de Mère Courage refusant de reconnaître le cadavre de son fils, parce que cela l'aurait mise dans une situation délicate. Toujours, les personnages brechtiens, qu'ils soient riches ou pauvres, sont victimes du système de la balance. Cependant, quand les exploités se montrent bons, leur bonté est naturelle, contrairement aux riches, chez qui elle n'est jamais spontanée.

La classe des exploitants utilise des masques pour camoufler sa corruption et pour la maintenir, puisqu'elle leur profite. Un tel masque est, par exemple, le patriotisme: dans les Visions de Simone Machart, les intérêts de l'état coïncident étrangement avec ceux de la classe dominante; même chose dans Têtes Rondes et Têtes Pointues, dans Galilée, Turandot, Les Jours de la Commune etc. etc. Brecht montre comment la notion abstraite de l'état bourgeois est manipulée par les exploitants, en leur seul profit. Autre masque: la guerre, qui est désidéalisée, démythifiée, vue dans la perspective du peuple. Enfin, la justice soutient les privilèges de classe: elle n'a rien à voir avec le "bon droit", mais est le plus souvent parodiée. Encore une fois, ce n'est pas le juge en tant que tel qui est mauvais, mais c'est le système de la justice qui doit changer.

Voilà donc le monde que Brecht nous offre. En démasquant les manoeuvres des puissants, il espère contribuer à les désamorcer, à les émousser: il cherche à nous faire prendre conscience, donc à nous stimuler à changer les conditions qui rendent le système possible. L'espoir de Brecht est d'apprendre aux dominés à comprendre les relations sociales, telles qu'elles sont vraiment, sous les masques qui les cachent. Le savoir est le pouvoir, la connaissance est la puissance: comprendre est le premier facteur de changement; et comprendre, c'est très exactement faire remarquer à l'homme qu'il est le forgeron de son propre destin. De là que Brecht ne cesse de démythifier les lois morales, instruments du pouvoir; de là aussi la continuelle représentation de la "terrible tentation de la bonté". Bon et mauvais ne sont que des concepts sociologiques, la vertu est une notion toute relative ("Erst das Fressen, dann die Moral": d'abord la table, ensui-

7
te la Morale). Le genre de bonté de la Ste-Jeanne des Abattoirs est d'ailleurs une faiblesse, une bonté inacceptable: ce qu'il faut, c'est la force, la dureté nécessaire pour changer le monde; c'est aussi la position que doit adopter le spectateur, qui doit devenir agissant au lieu d'attendre passivement un miracle qui changerait tout.

En résumé, la thématique brechtienne évolue comme suit:

- d'abord, réaction instinctive de répulsion du jeune Brecht, contre l'anarchie et la corruption du monde; but: choquer violemment.
- découverte, par Le Capital, de l'explication rationnelle de cette triste situation du monde; le responsable en est la lutte des classes, elle-même d'ordre matérialiste et économique.
- d'où un engagement positif: à la critique négative et instinctive des relations sociales succède l'analyse rationnelle et positive du système social de la balançoire; la représentation de désir de bonheur de l'homme est complétée par l'image de l'homme comme forgeron de son propre bonheur; au chaos du monde est opposée la possibilité de changement. L'agression pure et simple, le fait de choquer est remplacé par une attitude didactique destinée à faire prendre conscience à l'homme des causes et des remèdes de ce qu'il voit.

S'il fallait trouver des mots-clef qui résumeraient la thématique brechtienne, on pourrait dire; partant du fait qu'il s'agit pour Brecht de représenter sur scène la réalité:

- une accentuation du social, des relations humaines (donc non pas de l'individu!). Il n'y a pas ici de misères privées, pas de valeurs morales, pas de difficultés de réalisation personnelle - mais bien la misère générale d'un monde corrompu. Certes, les personnages sont très concrets, mais leurs problèmes sont des réactifs qui mettent en évidence les conditions sociales, dans lesquelles naissent les problèmes. Ce n'est donc pas l'homme éternel que Brecht nous montre, mais des personnages historiques liés historiquement et économiquement.
- un démontage des mécanismes des relations sociales: on ramène celles-ci à des relations de base explicables et concrètes. Brecht ne montre pas seulement des comportements, mais encore et surtout des causes. Parmi celles-ci, l'aliénation de l'homme social d'aujourd'hui est la plus importante: l'homme EST agi par son appartenance à une classe, et il faut le rendre conscient de cette aliénation, montrer que cette aliénation a des causes rationnelles et explicables. Tout, chez Brecht, repose sur cette dialectique de l'apparent et du réel.
- une possibilité de changement: montrer que les choses évoluent (l'homme historique), montrer les causes et les mécanismes, c'est déjà changer. La prise de conscience du public fait de lui un acteur dans le changement du monde. Comme disait Brecht, "la critique de la société, c'est déjà la révolution"...

B. LA DRAMATURGIE BRECHTIENNE

Cette façon de voir la réalité, cette philosophie dans la dramatique, se devait d'être exprimée sous une forme appropriée. De cette recherche de forme naît le théâtre épique de Brecht. Nous passons ici à l'aspect de la dramaturgie.

Tout, nous l'avons déjà vu, est fondé sur la productivité: il faut représenter la réalité sociale de telle façon qu'elle produise chez le spectateur une réflexion, et, de là, une action: il faut donc, comme le disait Brecht lui-même, donner du monde une "image praticable". On voit tout de suite la cohérence totale entre thématique et dramaturgie; d'ailleurs, leurs évolutions sont parallèles, puisque le chemin qui mène Brecht de la volonté de choquer par un théâtre anti-illusionniste négatif à un théâtre dialectique positif, passe aussi par Marx. De nouveau, tout est question d'intention, de fonction du théâtre.

En ce qui concerne l'évolution historique des théories de Brecht:

a. les débuts: le jeune Brecht, critique acerbe de tout le système théâtral de son temps (contre les auteurs, les acteurs, les décorateurs...), s'élève surtout contre le "style monumental", qui vise à donner une parfaite imitation de la vie réelle: c'est ainsi que l'on crée l'illusion totale et que l'on en vient à l'hypnose du spectateur. Ainsi commence le long combat de Brecht contre la fascination du spectateur, contre l'hypnose de celui-ci et son identification au jeu scénique. Le théâtre au contraire doit rendre conscient, le spectateur doit donc rester à distance et non pas s'identifier. C'est dans ce but-là que Brecht emploie ses célèbres panneaux, qu'il faut descendre sur la scène et sur lesquels sont inscrites des adresses directes aux spectateurs (ce qui, à l'époque, était très nouveau). Pour garder le spectateur attentif, le théâtre doit empêcher l'identification, il doit rester à distance: c'est le premier sens que donne Brecht au mot "épique". L'épique crée les distances et donne aux spectateurs la faculté de juger et de réfléchir sur le contenu de la pièce. Le théâtre épique prend l'attitude du narrateur et du lecteur (Brecht: "Il serait temps que l'on introduise dans le théâtre les notes en bas de page, ou la possibilité de feuilleter") - il obtient ces effets par les panneaux qu'il fait descendre, par ses projections lumineuses etc). Distance et réflexion sont les deux caractéristiques du théâtre épique de Brecht à ses débuts. Il utilise, pour aboutir à ses fins, différents moyens techniques, dont beaucoup avaient déjà été utilisés par Piscator; ces moyens peuvent relever de l'auteur (introduction de chœurs, de titres, de "songs") ou du régisseur, du décorateur (panneaux, projections, décors...). En fait, il faut montrer au spectateur qu'il est au théâtre. Bien sûr, des Brecht, des Stanislawski savent très bien que le spectateur se sait au théâtre, ils sont conscients de l'existence d'une certaine illusion théâtrale - mais Brecht veut la réduire à un minimum, en jouant sur tous les moyens pour la briser. De plus, ses positions sont parfois très tranchées par un souci de didactisme et il oppose de façon très marquée des concepts différents.

b. la période des pièces didactiques n'ont pas tellement changé sa dramaturgie. A partir d'ici, il renonce au théâtral, ses personnages deviennent des porte-paroles: rien que le didactique compte - ce qui pourtant n'a pas été tellement important, Brecht considérant lui-même ces pièces comme des exercices.

c. les grandes pièces. Trois grands écrits théoriques peuvent nous éclairer: ce sont L'achat du Cuivre, qui est le premier traité systématique sur l'art du théâtre; Théâtre d'Amusement ou Théâtre didactique?, question à laquelle répond Brecht en disant que l'apprentissage même doit être un plaisir: le théâtre doit éveiller l'envie d'apprendre, amuser en enseignant; enfin, le Petit Organon pour le Théâtre, qui complète les deux essais précédents en traitant du théâtre scientifique (la science au théâtre - science sociale, bien sûr). Le théâtre doit amener le spectateur à considérer les relations sociales avec un regard critique, scientifique. Ceci remplace la katharsis traditionnelle, par une attitude productive du spectateur.

A la même époque, Brecht étiquette ses théories, et en particulier ce qu'il appelle la "Verfremdung" (1936) - technique qu'il utilisait déjà avant même de la définir. Plus tard, Brecht rejettera le terme "épique" au profit de "dialectique", la première appellation étant pour lui trop vague, ambigu et chargé de certaines connotations inutiles - mais son théâtre était déjà dialectique avant que Brecht ne lui donnât ce nom.

Comme nous l'avons fait pour la thématique, nous recherchons aussi pour la dramaturgie certains mots-clef.

Comme point de départ, prenons la nouvelle fonction du théâtre, à la fois délassant et didactique, et qui doit donner une "image praticable du monde", c.-à-d. "livrer le monde à l'action, à la pratique de l'homme pensant et ressentant". De là naît l'option de base, qui est d'empêcher que l'homme soit entraîné dans l'hypnose théâtrale, comme c'était le cas dans le théâtre aristotélicien (où l'action est entraînante) et de Piscator (où on est incité à l'action sans réflexion). Pour empêcher que le spectateur soit comme hypnotisé par l'action, Brecht utilise divers moyens:

a. Verfremdung. Selon Brecht, "il ne faut pas chercher dans ce procédé quoi que ce soit de profondément (profond ou) mystérieux. Pour distancier le comédien agit exactement comme celui qui décrit une chose pour montrer comment s'en servir bien": donc un genre de "distanciation". Plus loin, Brecht dit encore que le comédien doit avoir à coeur "de livrer à la surprise des spectateurs les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes, la manière dont les hommes se comportent les uns envers des autres à notre époque. Il faut admettre que ces processus sont passablement surprenants; si l'on s'y refuse, nos comédiens devront alors s'efforcer tout particulièrement de les faire reconnaître comme tels"(c.-à-d. comme surprenants). Telle est donc la définition de la Verfremdung: c'est la manière d'enlever à la réalité quotidienne son caractère familier. Nous sommes tellement habitués à la réalité de tous les jours, que nous ne la voyons plus (ex.: nous regardons très souvent notre montre; mais si on devait nous demander de l'enlever et d'en dire les détails...). Ce qui importe est la réalité sociale et les rapports humains; donc ceci doit être présenté de façon à nous étonner - d'où la distanciation. La Verfremdung aboutit à

1. placer le spectateur dans une position critique vis-à-vis de ce qu'il voit sur la scène: il est donc lui-même distancié.
2. mettre en évidence le caractère historique des actions montrées: celles-ci apparaissent comme caractéristiques d'une époque, elles sont liées au temps; aussi, la Verfremdung détruit l'illusion de naturel, d'immutabilité, de stabilité des rapports sociaux.
3. démasquer les contradictions des caractères et des situations, le so-sein et le nicht-so-sein (être ainsi, ne pas être ainsi). La Verfremdung est donc en fait synonyme de dialectique.

Selon ces trois points, la Verfremdung comporte donc trois moments: distanciation - historisation - différenciation. Le terme "distanciation" est incomplet, puisqu'il y manque un stade. Verfremden est "rendre étrange", mais encore "éloigner, distancier l'étrangeté des choses"... c.-à-d. changer les étranges rapports sociaux. La Verfremdung est comme l'aliénation de l'aliénation; son but n'est pas seulement de prendre de la distance pour reconnaître quelque chose qui nous semble aller de soi, mais c'est aussi de montrer les contradictions de ce qui n'est connu qu'apparemment, c'est mettre en avant la profonde réalité des choses, faire apparaître ce qui était reconnu comme normal - donc, la Verfremdung montre que les choses sont maniables, manipulables, sujettes au changement. Elle qualifie tout ce processus de prise de conscience; c'est donc un processus de pensée dialectique au terme duquel l'homme se découvre maître de son destin.

Brecht a utilisé différentes techniques de Verfremdung, par exemple: 1. le déplacement de l'action dans le temps, dans l'espace, emploi d'une langue insolite dans la bouche des personnages qui la parlent, paraboles, mélange des genres ("songs", cabaret, récit et action mêlés; épique, dramatique et lyrique également) etc.

2. A côté de ces "techniques d'écriture", il a énuméré et employé tout une série de moyens concrets (V-Effekte) d'ordre théâtral purement pratique, et qui concernent aussi bien le personnel technique que l'acteur

C'est ainsi qu'il a employé des masques, des sources d'éclairage visibles et qui ne créaient donc pas cet "éclairage d'ambiance" bien connu; il a mis en oeuvre des éléments non-littéraires: musique, pantomime, projection. Tout l'art de jouer du comédien, toute sa façon de jouer contribue également à créer un V-Effekt: pendant les répétitions, il dit son texte soit à la 3^o personne, soit au passé ou au futur; il peut prononcer les indications scéniques à haute voix, tout comme des réflexions qu'il fait; parfois, on le fait travailler avec des masques; quelquefois, les comédiens s'échangent leurs rôles...: par tous ces moyens, Brecht obtient que le comédien ne s'identifie pas au rôle qu'il joue. En effet, l'acteur doit montrer un personnage plutôt que de le jouer; par conséquent, il doit sélectionner les éléments caractéristiques propres à mettre clairement en évidence le Gestus social (= expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée.)

Pour l'acteur, il ne s'agit donc pas de faire croire qu'il EST le personnage. C'est ici que Brecht s'oppose fondamentalement à Stanislawski, qui lui-même tirait ses idées de Becq de Fouquières, L'Art de la Mise en Scène - Essai d'Esthétique Théâtrale, 1884, où nous trouvons: "L'art de l'acteur consiste précisément à objectiver devant les yeux du spectateur l'image ou l'idée que celui-ci a dans l'esprit. Et son jeu, qu'on le remarque, sera d'autant plus vrai qu'il sera moins réel, c.-à-d. moins compliqué de détails particuliers et spéciaux non observés de la majorité des spectateurs (...) Le public rapport la représentation que vous lui offrez à l'idée qu'il se fait du phénomène et à l'image qu'il possède en lui-même; et ce qu'il applaudit, ce n'est pas la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le degré de ressemblance de l'image que vous dessinez à ses yeux avec l'idée qu'il s'est formé du fait représenté."... Brecht est à dix miles! (Comme en France, J. Copeau réagissait contre le naturalisme pédant d'Antoine, en Russie Stanislawski rejetait, à peu près à la même époque, le style traditionnel du théâtre qui recherchait l'effet dans la mise en scène. Il lui préférait un théâtre "vrai", optant pour la précision et la justesse de l'expression. A cet égard, il développa et mit au service du comédien des techniques de jeu fondées sur l'introspection et la concentration psychologique de l'acteur. Brecht ne pouvait refuser la "justesse" de l'expression scénique, lui qui l'a recherchée scrupuleusement pendant toute sa vie - comme écrivain et comme metteur en scène -, et puisque la méthode de Stanislawski y contribuait, il n'était pas question de la rejeter en bloc. Simplement, chez Brecht l'accent est ailleurs: il n'est pas sur la justesse de l'introspection et de la reproduction du moi de l'acteur, mais sur la vérité, la justesse et l'efficacité de l'analyse et de la représentation de la situation du personnage. L'introspection de l'âme est subordonnée à l'observation du monde extérieur dont il s'agit de faire éclater les contradictions sociales.)

Tous ces moyens épiques sont employés pour donner au spectacle sa vraie valeur: une valeur relative, qui est un moyen de comprendre la réalité extérieure au spectacle.

3. La structure épique- La narration remplace l'action dramatique traditionnelle. Ce qui importe, n'est pas ce qui arrive, mais comment cela a pu arriver. Il y a donc un déplacement d'accent du personnage agissant et des problèmes personnels sur les événements racontés, sur les rapports sociaux des personnages. Pour obtenir cet effet, Brecht intercale parfois des morceaux de récit dans l'action; Le principe du montage épique est le suivant: chaque scène constitue une unité, et le montage, l'assemblage paratactique de toutes ces petites unités tend à démontrer la thèse de départ, à savoir, dans la plupart des cas, que la réalité sociale doit constamment être revue et corrigée. Cette structure épique supprime la suite logique de l'action dramatique (à telle cause; tel effet) et, donc, le rapport causal caractéristique

du drame aristotélicien. Ainsi, on attire l'attention, non pas sur l'issue des événements en train de se dérouler sous les yeux du spectateur, mais sur le monde des événements racontés au spectateur. L'action est sans cesse interrompue par des événements extérieurs à elle-même, et qui font référence à l'objet même de la représentation, c.-à-d. la réalité extérieure. Le spectateur n'est pas entraîné de bout en bout par le spectacle, mais on le force à s'arrêter constamment pour "faire le point".

4. La fin ouverte, à laquelle cette structure épique aboutit tout naturellement. Si la structure épique exclut l'hypnose, elle exclut aussi la katharsis aristotélicienne (que Brecht conçoit comme une purification résultant d'un acte psychologique, à savoir l'identification ou Einfühlung du spectateur avec les personnages sur la scène). Sans katharsis, la démonstration de la thèse peut et doit se poursuivre à la fin du spectacle, en dehors du théâtre; et la leçon apprise doit alors être appliquée à la vie. Cette espèce de "défoulement" que nous offre le théâtre traditionnel aristotélicien est remplacée, chez Brecht, par une réflexion critique et une attitude productive du spectateur. Le drame aristotélicien procède par thèse-antithèse-synthèse; chez Brecht, la synthèse est extérieure à la pièce et se fait dans le spectateur même, chez qui la réflexion sur la possibilité de changement du monde doit provoquer la lutte pour ce changement. La fin ouverte = synthèse de théorie et de pratique, de critique et de combat, de pensée et d'action.

L'oeuvre de Brecht tend, dans son ensemble, à la réalisation de la synthèse ainsi va le monde...
et plaise à l'homme qu'il n'aille plus ainsi!

LE CERCLE INTERFACULTAIRE DE LITTÉRATURE DE L'UNIVERSITÉ DE LIEGE (C.I.L.) TIENT A REMERCIER M. ROBERT GERMAÏ POUR SA PARTICIPATION AU CYCLE DE CONFÉRENCES CIL 1974-1975, AINSI QUE POUR SA COLLABORATION DANS L'ÉTABLISSEMENT DE CE COMPTE-RENDU.

POUR LE COMITÉ C.I.L..

- | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| J. Paul DECOCQ | Cl. LUTTGENS | Gabr. OZIFRA | J. BOLAND |
| Président CIL | Vice-Prés. CIL | Secrétaire CIL | Secr. Adj. CIL |