

Le spectateur en procès

Georges-André Quiniou

« Partout maintenant où les travaux de l'intellect se montrent réellement productifs, leurs intérêts rejoignent ceux des ouvriers. »

(Bertolt Brecht)

Trop parler de Brecht nous fait oublier qu'il nous parle, qu'il nous parle en nous invitant, implicitement et explicitement, à parler nous-mêmes. J'entends parler dans le sens de cette transformation socialiste du monde, de son élucidation et de sa maîtrise par la plus grande masse d'hommes possible vers quoi tend toute son œuvre. En 1955, au 5^e Colloque de Darmstadt, à la question : « le monde d'aujourd'hui peut-il encore être rendu par le théâtre ? », Brecht répondit : « On ne peut peindre le monde d'aujourd'hui pour les hommes d'aujourd'hui, que si on le leur peint *comme un monde modifiable* ». Et si lui-même s'est abstenu de nous présenter un monde modifié, ou même de nous suggérer les modifications qu'il souhaiterait y apporter (« Tu ne feras pas d'image du monde pour la lui substituer »)¹, c'est que justement cette tâche — modifier le monde — nous incombe ; là il se tait, nous passe la parole, le flambeau, le fusil ou la plume...

Prolonger, reprendre, gloser son discours théorique ou poétique ne manque certes pas d'intérêt si les escarmouches de revues peuvent pour un temps se substituer aux combats de rue, mais ne serait-ce pas néanmoins le détourner de sa véritable fonction ? A des Comédiens-Ouvriers danois Brecht écrivait dans son exil² :

« Vous êtes venus faire du théâtre, mais maintenant,
Une question : dans quel but ? ».

Cette question, il pourrait légitimement nous la poser aujourd'hui concernant l'usage que nous faisons de son œuvre et s'interroger sur ce point me semble en effet constituer l'une des nécessités urgentes de l'après-brechtisme, si nous ne voulons pas bien connaître Brecht sans savoir nous en servir, c'est-à-dire si nous prétendons le comprendre. Car son discours, il nous met en demeure de *l'utiliser*, pas nécessairement dans le champ des luttes socio-politiques, ni même dans celui du combat idéologique, mais d'abord dans celui, mieux gardé, de la conscience individuelle. Le théâtre de Brecht n'est pas un théâtre de la prise de pouvoir mais de la prise de conscience, car :

« Les luttes de classes
Les luttes entre le Nouveau et l'Ancien
Font rage aussi dans chaque homme³ ».

Plus qu'un système économique et politique qu'il ne serait pas le premier à récuser, c'est nous-mêmes lecteurs, spectateurs, qu'il met directement en cause.

La fable ne comporte pas de confortable, ni même d'inconfortable morale, mais chaque pièce de Brecht nous laisse seuls avec nous-mêmes (autrement dit pas vraiment seuls, pas vraiment « un ») dans la lourde perspective d'un « monde modifiable » et avec la pressante invite d'y devenir quelqu'un, d'y gagner une identité, non plus psychologico-humaniste, mais une identité de classe, d'y devenir quelqu'un dans l'Histoire :

« Dès lors votre spectateur aura pris place
non seulement
Dans votre théâtre, mais
Dans le monde⁴ ».

L'Achat du cuivre, en précisant la nouvelle fonction des représentations esthétiques, jette ce pavé dans la mare par trop limpide de la finalité sans fin kantienne : « Je me disais qu'on pourrait utiliser les imitations à des fins tout à fait pratiques, tout simplement pour découvrir la meilleure façon de se comporter »⁵. Prétendant faire le théâtre de l'ère scientifique, Brecht n'entend pas simplement — de façon mécaniste — faire le théâtre de la science qu'est le matérialisme dialectique, ses hésitations tardives sur les expressions « théâtre dialectique » et « dialectique au théâtre » sont significatives à cet égard ; il se proposerait plutôt, dans le champ du matérialisme dialectique, d'élaborer un théâtre dont la démarche soit analogue à celle d'une science expérimentale (il est intéressant de noter à ce propos que la science à laquelle Brecht se réfère le plus souvent, qu'il analyse le roman policier ou les représentations de type « planétarium », est la Physique).

Ainsi, il ne serait pas erroné de définir le théâtre de Brecht comme un théâtre scientifique du comportement, non que ses techniques dramatiques soient sous-tendues par un quelconque présupposé behavioriste, mais parce qu'il soumet à notre examen des « modèles » — au

sens expérimental et non pas éthique du terme — de comportements dont il teste, et nous fait tester, la valeur opératoire dans un certain nombre de situations-types : que se passe-t-il lorsque le Savoir accepte la compromission avec le Pouvoir (Galilée), lorsque l'idéologie petite bourgeoise se trouve confrontée à la réalité de la lutte des classes (Sainte Jeanne), lorsque n'est pas pensée la contradiction antagoniste entre intérêt économique et intérêt affectif (Mère Courage), lorsqu'il y a conflit de la nature et de la fonction sociale de l'homme (Maître Puntila, Lauffer dans *le Précepteur*) ?

L'objet de cette démonstration est de mettre à jour les contradictions dans l'individu qui apparaît, dit Brecht de plus en plus « 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. »⁶. Mais, et c'est là que nous sommes concernés, les représentations de ces « modèles » n'assument plus une fonction *spectaculaire*, avec les implications cathartiques que l'on sait, elles prennent une dimension *spéculaire* en nous renvoyant notre propre image *explicitée*. A l'époque où les miroirs ne se promènent plus sur les grand-routes, le véritable réalisme ne peut se satisfaire de refléter simplement la réalité, il nous met en mesure de la comprendre pour la transformer⁷, et en premier lieu cette réalité que constituent nos propres contradictions. C'est ainsi que Brecht nous invite fermement à penser notre situation dans l'Épilogue du *Précepteur* et non à compatir au destin malheureux de l'amour (Lauffer n'est pas Abélard) :

« Vous, d'un âge nouveau maîtres et écoliers
Considérez sa servitude
Afin de vous en libérer ».

Peu d'auteurs ont aussi impérativement impliqué leurs lecteurs en exigeant qu'ils soumettent à la critique leurs opinions, leurs pensées, leurs actes. Brecht ne s'arrête pas en effet à une simple dénonciation du fascisme ou des méfaits de la propriété privée — ce en quoi il serait déjà un écrivain progressiste —, c'est de notre vie privée qu'il nous sommerait de rendre compte — ce en quoi il est un écrivain révolutionnaire pour avoir subverti, non les représentations du monde, mais notre rapport à ces représentations —. Il y a chez Brecht une forme de terrorisme inquisitorial qui fait la force et l'originalité de ses textes, particulièrement sensible dans les poèmes ; pour lui, la bonne conscience ne suffit pas, la neutralité non plus, comme en témoignent ces « quelques questions à un homme bon »⁸ qu'il finit par faire fusiller, avec un extraordinaire mépris de toute morale et de toute justice humanistes, précisément parce qu'il n'a rien fait :

« Tu as du courage
Contre qui ?
Tu es plein de sagesse
Pour qui ?
Tu ne regardes pas ton intérêt.
Celui de qui alors ?
Tu es bon ami.
L'es-tu de bonnes gens ? ».

De tels « hommes bons » nous en connaissons tous et nous-mêmes ne sommes pas si mauvais...

Cette volonté de fouiller les motivations politiques de nos actes et de les soumettre à la critique, élément « décisif pour le dialecticien »⁹, me semble constituer, dès 1929, l'apport essentiel de la pièce dialectique de Baden-Baden *L'Importance d'être d'accord*. Aux quatre aviateurs abattus le chœur ne demande pas quel exploit ils ont accompli dont ils pourraient tirer gloire, mais *comment, par qui* en eux, cet exploit a été accompli¹⁰ :

« Le chœur :
Qui êtes-vous ?
Les trois mécaniciens :
Nous sommes ceux qui ont franchi l'Océan.
Le chœur :
Qui êtes-vous ?
Les trois mécaniciens :
Nous sommes quelques-uns d'entre vous.
Le chœur :
Qui êtes-vous ?
Les trois mécaniciens :
Nous ne sommes personne.
Le chef du chœur, à la foule :
Ils ne sont personne ».

Il s'agit moins d'un dépouillement ascétique, aux arrière-goûts de mysticisme oriental, tendant à réduire l'individu à sa « plus petite grandeur » que de la phase négative d'un processus dialectique de recherche d'une identité historique.

Ils ne sont personne parce qu'ils voulaient être quelqu'un, les héros de cet exploit, comme le pilote qui répond, lui : « Je suis Charles Nungesser ». C'est ne se reconnaître qu'une identité individuelle, des motivations personnelles, et non une *identité de classe* ; le résultat de l'exploit peut paraître positif, le processus de son accomplissement (absence de point de vue de classe) en révèle le côté négatif ; Nungesser n'a objectivement *rien* fait :

« J'ai volé pour rien et pour personne
J'ai volé pour voler... »

Nungesser et ses camarades ont volé, pour reprendre une image fameuse, « la tête en bas » et le processus négatif de l'examen a pour fonction de les remettre sur leurs pieds. Looping philosophique essentiel dont la leçon théorique sera formulée quelques années plus tard dans *l'Achat du Cuivre*¹¹ : « Le concept de la voie juste est moins bon que celui de la *démarche juste* ».

Dès lors nous sommes insensiblement passés du « théâtre didactique » (bien que Brecht ait conservé cette dénomination pour les pièces de cette période) à la « dialectique au théâtre » et Brecht prévient ainsi le double écueil du formalisme et du contentutisme révolutionnaires (on lui reprocha pourtant à la fois l'un et l'autre) en posant à un niveau original la problématique forme/contenu : il ne s'agit pas de proposer dans l'art la vision d'un monde transformé (écueil du contentutisme didactique), pas plus que de transformer radicalement l'art (écueil du formalisme : « il est clair qu'il faut combattre ces pseudo-innovations, en un temps où il importe avant tout que les yeux de l'humanité se dessillent »)¹², mais de transformer le rapport de l'art au monde par notre médiation, c'est-à-dire en transformant par l'art notre rapport au monde. A une littérature qui enseigne à s'aménager

une place dans un monde figé, Brecht va opposer une littérature qui enseigne un monde changeant que l'on *peut et doit* aménager¹³. Contre une pratique artistique occultante, qui est celle de l'idéologie dominante, il va promouvoir un art du dévoilement, un art pas seulement de *dénonciation* du monde mais *d'énonciation* de nos contradictions.

Ici intervient la distinction fondamentale entre « individu » et « type » dans le sens que Brecht donne à ce dernier terme (typique = historiquement significatif¹⁴). Si, dans la dramaturgie traditionnelle, chaque homme renferme en soi l'image de l'humaine condition, chez Brecht chaque être humain peut être considéré comme représentant l'ensemble des rapports sociaux. Nous n'avons plus affaire à la relation d'un individu aux autres individus (l'unicité de l'individu occultant les contradictions et surtout l'origine sociale des contradictions), mais à celle d'un groupe social, représenté par un « type », à d'autres groupes sociaux, et à l'ensemble des comportements idéologiques d'une société donnée. Le « type » rend particulier ce qui est général et, loin de réduire son objet à quelques traits caractéristiques, permet au contraire de distinguer « au-delà des individus *les vastes groupes sociaux en lutte* »¹⁵.

Ainsi la Jenny de *Mahagonny* n'est-elle pas conçue comme la figure romantique de la prostituée au grand cœur (l'ironie des « songs » sentimentaux qu'elle interprète l'indique assez), mais comme le « type » représentatif des intérêts d'un groupe social, celui de l'ensemble des prostituées qui reprennent avec elle les paroles intimes qu'elle adresse à Jimmy¹⁶. La relation amoureuse Jimmy/Jenny, que la littérature bourgeoise universalise, prend la forme d'une relation de Jimmy à l'amour vénal et, au-delà, du rapport Travail/Argent/Sexe. Nous voyons que l'attitude individuelle par excellence — le comportement amoureux — révèle ses origines sociales et les rapports économiques — mercantiles — sur lesquels elle est fondée.

Nous comprenons alors comment le « type » brechtien peut perturber notre rapport à la représentation théâtrale et par conséquent à la réalité à laquelle elle renvoie : il n'est plus possible de s'identifier ou de refuser de s'identifier à un type devenu le lieu et l'enjeu de forces qui dépassent notre histoire individuelle bien que celle-ci s'y trouve impliquée, et nous sommes amenés par-là même à prendre conscience de cette implication.

La lecture de *Mère Courage* illustre bien ce processus : Brecht ne la présente ni comme une héroïne, ni comme une victime de la guerre ; les petits bénéfices qu'elle en tire, les souffrances qu'elle endure, ne sauraient prendre de valeur exemplaire, pas plus que la sympathie ou l'indignation qu'elle peut susciter ne sauraient déterminer une ligne de conduite. En fait elle concrétise, dans une figure typique, les éléments contradictoires d'un procès historique : la guerre avec ses bénéfices et ses sacrifices.

Mère Courage nous propose le spectacle de ses contradictions pas celui des fluctuations de son commerce ou de sa misère ; en ce sens elle n'est ni un personnage positif, ni un personnage négatif — ce serait là du simple didactisme — mais un « héros neutre », un lieu sans conscience de ce dont il est le lieu. C'est en ce sens que le « type » constitue la pierre angulaire de la dialectique au théâtre ; « le choix du typique, dit Brecht, doit se faire d'après ce qui pour nous est positif (souhaitable) comme d'après ce qui est négatif (non souhaité) »¹⁷. Le personnage de Mère Courage remplit bien ces conditions contradictoires et le fait qu'elle n'ait rien appris et qu'elle ne nous apprenne rien va nous inciter à produire nous-mêmes notre propre enseignement.

Nous sommes, nous aussi, les Mère Courage d'une guerre larvée,

celle que mène un système économique pour son profit ou sa survie. Comme elle nous en tirons des bénéfices — privilèges matériels ou culturels — et entérinons des sacrifices, dont la castration volontaire du jeune précepteur de Lenz, dans l'adaptation de Brecht, constitue la figure extrême.

Ce n'est plus d'identification (crainte, pitié, sympathie) dont il faut parler dans une telle œuvre, mais plutôt *d'analogie fonctionnelle* ; le spectateur prend conscience d'être un lieu analogue à celui qu'il voit fonctionner sur la scène et est amené à penser le jeu des forces qui s'opposent en lui puisque Mère Courage n'a su dominer celles qui s'affrontaient en elle. Le parti qu'elle ne prend pas (choisir entre la guerre et ses enfants), c'est à nous de le prendre. Le « héros neutre » nous conduit à produire ce qui lui manque : la conscience et le point de vue de classe ; c'est en quoi il peut devenir opératoire selon le projet de Brecht (« découvrir la meilleure façon de se comporter »). La leçon non formulée — nous sommes loin du réalisme socialiste ! — de *Mère Courage* sera : « En toute chose, prends parti ! »¹⁸. Chez Brecht, on ne joue pas sur les deux tableaux. Sainte Jeanne, quelques années avant Mère Courage, en avait fait la difficile expérience. Elle représente la contradiction de la conscience petite-bourgeoise dont la pratique philanthropique est objectivement antagoniste de ses véritables intentions révolutionnaires, ce qui fait d'elle l'alliée objective de ceux qu'elle prétend combattre ; Slift, le bras droit du Roi de la Viande, ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il dit : « Elle nous a aidés à franchir le cap de ces semaines difficiles, en faisant preuve d'humanité aux abattoirs, en intercédant pour les pauvres et même en tenant des discours contre nous. »¹⁹. Le capitaliste Pierpont Mauler est le lieu d'un conflit analogue entre ses « faiblesses » humanitaires et la dureté implacable de sa fonction économique (conflit de la conscience du grand bourgeois idéaliste) :

« Je me sens attiré par un noble idéal :
Je veux l'abnégation et je veux l'altruisme
Et je me sens aussi tiré vers le profit
Inexplicablement ! ».

Ainsi on voit se développer chez ces deux « types » la même contradiction de la théorie et de la pratique (« En chaque homme habitent deux âmes opposées », constate le chœur des possédants²⁰) et de part et d'autre la même ignorance de cette contradiction et du processus qu'elle peut mouvoir : l'illusion de Jeanne sera d'avoir cru à l'immuabilité *d'un des côtés* de Mauler, le côté philanthropique (« Cet homme-là n'est pas mauvais »²¹), de même que l'erreur de Mauler consistera à continuer de prendre Jeanne pour ce qu'elle a été : un membre de la secte salutiste des Chapeaux Noirs.

La pièce fonctionne par conséquent sur un double enjeu dramatique dont le ressort reste une rigoureuse dialectique : pris dans la contradiction de leur « être de classe » et de leur « position de classe », de quel côté Mauler et Jeanne vont-ils finalement basculer ? C'est l'envers matérialiste du miracle de la conversion ; elle est ici socialement et idéologiquement analysée tout au long de son procès dialectique. Au coup de foudre de la conversion dans l'imagerie religieuse, Brecht substitue ironiquement le laborieux suspense contradictoire de la prise de conscience révolutionnaire qui aboutit chez Jeanne à la reconnaissance de l'action violente, incompatible avec ses convictions religieuses et philanthropiques antérieures (« Où règne la violence / Il n'est de recours que dans la violence. »²²) ; nous retrouvons ici des thèses

proches de celles qu'avait développées Jack London dans *Le Talon de Fer*, dont il ne serait pas négligeable de savoir quelle influence il a pu avoir sur l'évolution de Brecht.

Le modèle de comportement que propose *sainte Jeanne des Abattoirs* ne suscite nullement la compassion pour la martyre de la bonne cause, mais la réflexion sur notre situation : si la conscience des contradictions suffit la plupart du temps à l'intellectuel progressiste, elle ne sert objectivement que la classe dominante qui la récupère en l'universalisant comme le fait le chœur des possédants à la fin de la pièce :

« Homme ! Reste toujours en lutte avec toi-même !
Reste cet être unique et toujours divisé ! »

Seule la classe dominante trouve son intérêt à assumer, serait-ce au prix de déchirements individuels douloureux (Pierpont Mauler, Puntilla), les contradictions qui lui sont inhérentes ; les révolutionnaires, eux, ont à les surmonter, quitte à en engendrer de nouvelles. C'est en ce sens que Paul Rilla peut écrire²³ que le propos de Brecht « est dirigé vers le spectateur, qui ne doit pas simplement s'abandonner en confiance au déroulement des événements, mais en recevoir interrogation et se sentir poussé à y fournir réponse. » La nécessité de cette réponse qui interdit toute lecture éclectique et déplace le problème de l'art progressiste de la sphère de l'esthétique à celle de la pratique sociale, Brecht l'a précisée tardivement, comme s'il eût craint que son œuvre fût mal comprise ou plutôt prise pour ce qu'il ne voulait pas qu'elle soit, en écrivant dans *Les Arts et la Révolution*²⁴ : « Nous ne devrions plus continuer longtemps d'écrire en faisant certes connaître notre point de vue, celui du socialisme, mais sans *obliger à se prononcer pour ou contre.* »

Actualiser Brecht, aujourd'hui, ne serait pas tant l'adapter aux nécessités de l'heure ou travailler à des mises en scène rompant avec l'orthodoxie du Berliner Ensemble, que lui rendre sa vigueur de théâtre « actuel », agissant et exigeant l'acte, le prolongement dans la pratique sociale. Cela ne va pas sans difficulté ; Brecht n'a pas encore trouvé son public ; il n'est pas toujours divertissant d'aller au spectacle lorsqu'on en est soi-même le théâtre...

Georges-André Quiniou.

NOTES

1. « Études marxistes », in *Écrits sur la politique et la Société*, édit. de l'Arche, p. 45.
2. « Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation », in *Poèmes 4*, édit. de l'Arche, p. 170.
3. « Recherche du Nouveau et de l'Ancien », in *Poèmes 4*, édit. de l'Arche, p. 177.
4. « Représentation simultanée du passé et du présent », in *Poèmes 4*, p. 189.
5. *L'Achat du Cuivre*, édit. de l'Arche, p. 19.
6. « Études marxistes », op. cit. p. 53.
7. Cf. « Non pas de simples miroirs de la vérité », in *Les Arts et la Révolution*, édit. de l'Arche, p. 158 et qu'avons-nous à faire ? Idem. p. 170.
8. « Quelques questions à un homme bon », in *Poèmes 3*, édit. de l'Arche, p. 152.
9. « Articles sur la littérature », in *Écrits sur la littérature et l'art 3*, édit. de l'Arche, p. 74.

10. *L'Importance d'être d'accord* (8 «L'Examen») in *Théâtre Complet*, nouvelle édition, tome 2, édit. de l'Arche.
11. *L'Achat du Cuivre*, op. cit. p. 84.
12. «Qu'est-ce que le formalisme»? in *Les Arts et la Révolution*, op. cit. p. 152.
13. *Les Arts et la Révolution*, op. cit. p. 178.
14. «Le Typique», in *Les Arts et la Révolution*, op. cit. p. 157 et «Sur le Réalisme socialiste», idem. p. 172.
15. *L'Achat du Cuivre*, op. cit. p. 39.
16. *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, in *Théâtre Complet*, nouvelle édition, tome 2, édit. de l'Arche, p. 108.
17. «Le Typique», in *Les Arts et la Révolution*, op. cit. p. 157.
18. «Études marxiennes», op. cit. p. 58.
19. *Sainte-Jeanne des Abattoirs* (XIII), in *Théâtre Complet*, nouvelle édition, tome 2, édit. de l'Arche, p. 339.
20. Idem. p. 117.
21. Idem. (III) p. 31.
22. Idem. (XIII) p. 114.
23. Paul Rilla: «Théâtre épique ou dramatique», in *Europe* N° 133-134 de janvier-février 1957. P. 51.
24. *Les Arts et la Révolution*, op. cit. p. 110.

Sommaire

7 AVANT-PROPOS

En scène

- | | | |
|----|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13 | Bernard Dort | <i>Un théâtre « intervenant ».</i> |
| 24 | Entretien avec le Collectif de Gennevilliers | <i>« Pour qu'il nous aide, nous devons le mettre en crise... »</i> |
| 36 | Entretien avec Jacques Lassalle | <i>« L'effet de distance n'est pas un préalable, mais une conquête toujours fragile et incertaine... »</i> |
| 44 | Entretien avec Antoine Vitez | <i>« Je n'ai besoin ni de le sauver, ni de ne pas le sauver, je n'ai besoin, moi, que de le traiter... »</i> |
| 56 | Entretien avec Matthias Langhoff | <i>« S'il avait été possible de conserver au Berliner Ensemble sa forme initiale... »</i> |
| 58 | Entretien avec Peter Stein | <i>« Ce que j'ai surtout gardé de Brecht, c'est une exigence et une question... »</i> |

Théories

- | | | |
|-----|-----------------------|-----------------------------------------|
| 79 | Elizabeth Roudinesco | <i>Brecht avec Freud.</i> |
| 99 | Jean-Louis Backès | <i>Les avatars de l'identification.</i> |
| 108 | Georges-André Quiniou | <i>Le spectateur en procès.</i> |
| 116 | Jean-Pierre Morel | <i>Brecht et le roman moderne.</i> |

- 133 Reiner Steinweg *« La Décision », texte d'exercice et non tragédie.*
- 145 Heiner Müller *Fin de non-recevoir.*
- 147 Jean-François Peyret *La théâtralité du communisme.*

Politiques

- 157 Bertolt Brecht *Mon professeur.*
- 159 Bertolt Brecht, Karl Korsch *Échange de lettres (1934-1947).*
- 182 Gerhard Höhn *Brecht-Korsch. Marxisme critique, critique du marxisme.*
- 197 Jacques Michot *Lénine, Brecht, Mi-en-leh.*
- 219 Jacques Rancière *Le gai savoir.*