Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs. répétition

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs. répétition. Dyskurs : Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wroclawiu, 2014, Dyskurs, 17, pp.7-25. hal-01689593

HAL Id: hal-01689593

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01689593

Submitted on 5 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

Brecht et Platon : théâtre comme révolution.

Défa-miliari-sation-vs.-répéti-tion

01

✖✖✖ « Révolution » et « mise en scène » ne sont-ce pas des termes antinomiques dans la mesure où la révolution pose l'absolue singularité de l'événement historique, tandis que la mise-en-scène construit une représentation répétitive et répétée ? C'est à partir de cette figure de *contradictio in adjecto* que je me propose de reformuler notre problématique à un niveau plus profond, qui dépasse le seul contenu dramatique de l'écriture théâtrale de l'histoire, afin d'interroger le dispositif même que le théâtre met en œuvre. Est-il possible de penser la « révolution mise en scène » comme un événement du « processus révolutionnaire » lui-même, et non pas comme une représentation lui étant entièrement extérieure ? Bertolt Brecht vise sans doute quelque chose de cet ordre lorsque, en parlant de l'évolution du théâtre à travers les âges, il écrit : *Le théâtre devait fournir d'autres reproductions de la vie en commun des hommes : non seulement des reproductions d'une autre forme de vie, mais des reproductions de nature différentes.*[1]

Le concept de la révolution n'a pu être conçu avant la Révolution française, différente de nombreuses révoltes qui parsemèrent l'histoire, en ceci qu'à l'opposition spontanée aux injustices des rapports sociaux, elle a ajouté le projet d'une refondation de la société. Ainsi a-t-elle voulu sortir du cours de l'Histoire qui reconduisait et retouchait des modèles anciens, afin de poser les droits de l'homme et du citoyen comme principe d'une organisation républicaine de la société. Les acteurs de la Révolution française avaient la conscience de la singularité absolue de l'événement qu'ils construisaient sur la

scène de l'Histoire ; la Révolution s'est dite d'abord au singulier[2]. Du moins jusqu'au moment où ils prirent conscience de l'histoire de la Révolution elle-même : elle est alors devenue *processus* révolutionnaire, à travers lequel le projet révolutionnaire est mis en œuvre en entraînant un jeu avec les impondérables conditions du présent. Peut-être l'herméneutique dite romantique, comme le pensait Hans-Georg Gadamer, vise-t-elle à comprendre le singulier, et à ce titre l'art – théâtre ou poésie – pourrait devenir un précieux instrument pour interpréter la Révolution comme événement[3] qui dans le cours de l'Histoire ouvre une nouvelle tradition, symboliquement attestée par le calendrier révolutionnaire. Mais pour nous, ni la position de Gadamer n'est tenable, ni le rôle de l'art dans le processus révolutionnaire ne se réduit à une telle interprétation.

Dans l'*Essai sur les révolutions* de 1797, René Chateaubriand tente une pacification théorique de la Révolution française en considérant qu'elle n'aura été qu'une agitation qui n'a rien changé en profondeur, et en envisageant par conséquent la restauration de la monarchie, car la *vraie* révolution doit selon lui aboutir à *une conversion totale du gouvernement d'un peuple, soit du monarchique au républicain, ou du républicain au monarchique.* [...] *En effet, si l'esprit des peuples ne change, qu'importe qu'ils se soient agités quelques instants dans la misère et que leur nom, ou celui de leur maître, ait changé.*[4] L'idée selon laquelle la révolution doit changer les individus et les peuples n'est bien évidemment pas étrangère aux acteurs de la Révolution ; la révolution dans la conscience doit compléter la révolution sociale, soit comme sa condition soit comme sa conséquence. Le débat a été ouvert. *On faisait tout pour corrompre l'esprit public, et l'opposer à la Convention*, écrit Saint-Just dans le *Rapport* du 26 germinal de l'an II. « *Esprit* » *n'est pas le mot, mais* conscience, précise-t-il. *Il faut s'attacher à former une conscience publique : voilà la meilleure police. L'esprit public est dans les têtes.*[5] C'est dans la réflexion sur la révolution intime – révolution « dans les têtes » – que l'art moderne a trouvé la connivence avec le processus révolutionnaire. Si la prise de conscience est un modèle intéressant pour penser la révolution en général, c'est parce qu'en elle l'irréversibilité du processus est radicale : la prise de conscience ne permet pas de faire comme si l'on ne comprenait toujours pas ou comme si l'on ne savait pas..., sinon en acceptant le mensonge ou le conformisme. Incapable d'admettre que la page de la révolution était irréversiblement tournée, Chateaubriand s'engouffre en effet dans la

contradictoire idée d'une transformation spirituelle qui veut ignorer ce que la Révolution française a rendu conscient, à savoir le projet d'une société juste, projet au demeurant inachevé par nature. L'idée de l'inachèvement définitif de l'œuvre de l'art, apparue au début du XX^e^, mais préparé par le XIX^e^ siècle, n'est sans doute pas sans rapport avec ces considérations.

La fonction de l'art moderne dans le processus révolutionnaire consisterait donc à produire cette prise de conscience, souvent réalisée par le biais d'une conversion du regard : donner à voir ce qui ouvre les yeux, mais qui, en restant invisible ou invu, reconduit une fausse conscience. Sans doute, paraîtra-t-il à première vue bizarre de faire intervenir Platon dans le débat sur le théâtre et la révolution ; en effet, je viens de dire que le concept de la révolution n'a pu être conçu avant le XVIII^e^ siècle ; je m'en expliquerai. L'exemple du théâtre permet de bien comprendre la conception de la mimésis platonicienne dans la mesure où elle concerne en premier chef une *imitation agie*[6], imitation par le geste, par l'action, par l'habitude à la fin, bref : un mimétisme sociale. Platon critique le théâtre car il exalte inutilement les passions et installe des habitudes comportementales qui y sont liées[7] ; le théâtre excite *cet élément de l'âme*, explique Socrate à Glaucon, *que nous contenons de force lors de nos malheurs personnels ; celui qui est affamé de pleurs, de lamentations congrues, et même jusqu'à s'en assouvir.*[8] Dans le contexte de la poésie orale de la Grèce antique, Platon juge que la poésie, et le théâtre tout particulièrement, assujettissent aux passions la disposition rationnelle de l'homme, *ce qu'il y a en nous de meilleur*, dit Socrate, et qui sous l'effet du spectacle théâtrale *relâche sa surveillance à l'égard de cet autre élément, pleureur professionnel.*[9]

Des analyses du livre III de la *République*, il résulte en effet *que toute imitation, quand depuis la jeunesse on y a depuis longuement persévéré, se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature, dans la façon de tenir le corps ou bien de parler, comme dans la tournure de l'esprit.*[10] Or, l'idée de penser l'art selon le modèle de la prise de conscience se trouve déjà chez Platon ; comme on le verra, elle apporte entre autre la réponse à la critique de la répétition. En effet, contrairement à ce qu'on dit souvent, Platon ne condamne pas la poésie, le théâtre et la peinture, mais seulement une certaine façon de les pratiquer[11]. C'est à la pratique de ces arts, qui lui est contemporaine, qu'il oppose, précisément, une conception fondée sur l'unique expérience qui échappe à la mimésis poétique ou théâtrale, à savoir la *pensée*.

En effet, on ne peut imiter la pensée, car alors elle n'est plus pensée. C'est là la faiblesse du théâtre que Platon pointe, faiblesse qui *de longue date*[12], affirme Socrate, *oppose la philosophie et l'art des poètes.*[13] Et Platon d'esquisser plusieurs aspects de la solution inégalable qu'il propose pour remédier à cette difficulté. Ce n'est plus un mystère pour personne que Brecht ne fait que la reprendre à son compte. Socrate : *Dans le cas où la poésie imitative visant au plaisir aurait quelque raison à faire valoir pour la nécessité de sa présence dans un État régi par de bonnes lois, ce serait avec joie que, nous au moins, nous l'accueillerons, ayant bien conscience en effet du charme magique qu'elle exerce sur nous personnellement.*[14] C'est toute la finesse de Platon ; pour l'admettre dans la cité, il invite l'ancienne poésie à donner ses raisons. Or, selon sa propre définition, une poésie capable de donner ses raisons s'est déjà transformée. Elle n'est plus mimétique, mais diégétique! C'est une poésie qui réfléchit sur son propre statut et suscite la réflexion ; elle établit une distance critique entre l'histoire narrée et l'auditeur. Platon la théorise dans le livre III de la *République*, dialogue qui – comme d'autres dialogues platoniciens – est précisément cette nouvelle forme de poésie qui, outre la structure diégétique, met en œuvre tout un éventail d'éléments de cette distanciation critique : l'ironie et la provocation, les images métaphoriques, les mises en abîme, les jeux de mots, les allusions à l'actualité, ou encore le fractionnement des dialogues par les « il a dit », « ai-je repris[15] », etc. : c'est là la forme diégétique du discours poétique.

Bertolt Brecht approfondit à sa manière la démarche de Platon. Il ne cesse de répéter que l'identification comme principe du théâtre est en crise et qu' *il y a de fait d'autres sortes de contact* [...] *entre l'œuvre d'art et le public.*[16] Pour susciter la pensée et inciter à l'action, le théâtre doit multiplier les dispositifs qui troublent, retardent, voire empêchent une telle identification et instaurent une distance, éventuellement critique, entre le spectateur et la pièce. L'attitude critique *consiste, s'agissant* [...] *de la société, à faire la révolution*[17], déclare Brecht. L'ensemble des éléments du théâtre qui amènent cette attitude critique reçoit chez Brecht la forme de la théorie de *Verfremdung, effet de distanciation*[18] ou de défamiliarisation ; elle est mise en œuvre dans ses propres réalisations par exemple sous forme de banderoles qui participent de l'action, tout comme elles font partie des manifestations d'ouvriers dans la rue, ou sous forme de projection de photographies documentaires qui fissurent la fiction en lui réinjectant du réel, ou

encore sous forme de mise en évidence du dispositif théâtral (décors, éclairages, jeu de l'acteur, etc.). Ces *effets de distanciation devraient seulement ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège contre toute action*[19], écrit Brecht. Le modèle brechtien de la défamiliarisation critique, qui propose un dispositif visant (plutôt qu'induisant) une prise de conscience – une révolution *dans les têtes* – s'oppose donc aussi bien à la *mimésis* qu'à la *catharsis*, et surtout, comme Brecht le répète souvent, au théâtre bourgeois, dont nous sommes toujours encore accablés. *Les théâtres restaient, comme devant, des lieux de plaisir d'une classe qui, n'osant pas lui ouvrir le domaine des rapports sociaux, maintenait l'esprit scientifique entre les bornes de l'étude de la nature*[20]. La réussite théâtrale, dénouement de la pièce, ce serait pour Brecht, tout au contraire, l'instauration d'un nouvel ordre social, ce dont le préalable est l'autonomie de la pensée, le contraire du mimétisme social, et par conséquent la réflexion sur ce que nos actions peuvent changer dans le monde, le contraire d'une identification cathartique. *Nous avons besoin*, écrit Brecht, *d'un théâtre qui utilise et suscite les pensées et les sentiments qui interviennent dans la transformation de ce champ de rapports* [sociaux][21]. Le théâtre épique est avant tout le théâtre de l'action, pas forcément du geste, comme le pensait Benjamin.

Il se pose ici de plus en plus clairement tout un ensemble de questions relatives au rapport que le théâtre pourrait instaurer entre l'attitude critique, la prise de conscience, l'autonomie de la pensée et la révolution. Brecht en perçoit clairement les enjeux : les sentiments du comédien ne doivent *jamais se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la plus entière liberté*[22]. Quant à Platon, connu comme philosophe de l'être, il y apporte une réponse sur le plan du devenir-sujet, et ce parce qu'il a formulé cette question dans la perspective didactique, où Brecht le suivra aussi. Dans la *République*, il expose ce que nous appelons aujourd'hui la FTLV : formation tout au long de la vie. Penser n'est pas chose difficile, peut-être ; ce qui est difficile c'est de penser rigoureusement et en adéquation au réel. Chez Platon, la formation doit donc prendre en compte successivement l'éducation du corps, l'apprentissage du courage, et l'acquisition de la capacité de la pensée à s'exercer de manière dialectique. La visée de l'ensemble de ce processus, c'est l'autonomie de la pensée. Or, même si dans un premier temps

l'intervention sur le contenu poétique peut conduire un public large à l'imprégnation du spectateur d'une façon réflexive d'être[23], se posera tôt ou tard la question de l'autonomie du sujet : penser, c'est penser par soi-même, même si ce sont les autres qui nous apprennent à penser, et même si l'on ne pense pas n'importe comment, car la pensée a ses lois auxquelles le penseur doit se soumettre. Le dispositif diégétique chez Platon doit donc fonctionner comme une étincelle qui produit un « déclic » : la révolution se prépare depuis l'enfance! La *périagogè* est chez Platon le terme qui désigne cette révolution de la conscience qui fait basculer l'individu dans le régime de l'autonomie.

Une résonnance fascinante se produit entre l'idée de la *périagogè* et le concept de la révolution, résonnance dont je tâcherai ici de comprendre l'harmonique.

Après l'allégorie de la caverne, Socrate explique à Glaucon que parvenir à l'autonomie de la pensée, c'est comme grimper sur la paroi pour parvenir à la lumière du sommet. Mais il précise que ce n'est pas *aussi simple que de retourner (*péristrophè) *un palet ; il s'agit de tourner* (périagogè) *l'âme du jour ténébreux au vrai jour*[24]. Et il ajoute qu'il faut le faire *avec l'âme tout entière*[25]. Et voici comment Vladimir Jankélévitch commente cette expression.

[...] *Bergson déclare que l'acte libre doit être accompli, il le dit en citant Platon, avec l'âme totale (hé holè te psyché). Cette expression célèbre se trouve d'ailleurs deux fois dans la République, au livre IV et surtout au livre VII, dans l'allégorie des prisonniers de la caverne. Cette phrase, « avec l'âme tout entière », veut dire en réalité trois choses. Je crois qu'on peut les distinguer* [...]. *D'une part Platon veut dire qu'il ne faut pas tourner seulement la tête, mais qu'il faut tourner le corps tout entier, et de la même manière, quand il s'agit de l'âme, il ne faut pas tourner vers la vérité un petit morceau, une petite portion de l'âme* [...] *mais il faut tourner l'homme tout entier. Et en deuxième lieu, ce qui revient un peu au même, mais veut dire tout de même autre chose, qu'il ne faut pas se tourner de quelques degrés, d'un angle aigu, mais il faut faire demi tour, faire volte face, se détourner du tout au tout. Et que c'est là en somme véritablement la conversion qui est une interversion, l'épistrophè ou la persistrophè, qui consiste à se tourner du tout au tout. Et enfin la troisième chose, c'est que il ne suffit pas de se convertir et de se tourner, et ensuite de rester planté comme un piquet, en disant bravo à ceux qui sortent, mais qu'il faut le faire soi-même, donc il ne suffit pas de se convertir, il faut encore marcher et aller.*[26]

S'agissant de l'âme, la révolution est résolution : Jankélévitch décrit ici une vraie transformation de l'homme qui parvient à l'autonomie de la pensée. Or, le mot latin de *revolutio* s'est d'abord rapporté au mouvement circulaire des astres, et c'est donc dans ce sens que nous le trouvons dans la traduction de Platon faite par Marsile Ficin, où il rend non pas cette vraie révolution qu'est la *périagogè*, mais le mouvement consistant à « retourner un palet », la *péristrophè*[27]. Il n'en reste pas moins que le mot *périagogè* est composé du préfixe *péri* signifiant « tout autour » (comme dans « périphérique ») ou « au-dessus », et du substantif *agogè*, désignant, lui, l'action de transporter, de diriger ou de conduire ; non sans raisons, les traducteurs d'aujourd'hui le rendent par « retournement ». Pour traduire le mot grec *périagogè*, Ficin se sert de deux termes latins. En bon chrétien, il le rend, dans sa première occurrence, par la conversion (*convertere, conversus, convertat*)[28] ; mais ici il s'agit bien sûr de se convertir à la pensée. Dans sa seconde occurrence, il le rend par le mot *circunductio*[29] : tirer de soi-même (*ductio*) en se retournant (*circum*). Certes, au XVI[e] siècle le mot « révolution » n'a pas encore le sens qui s'est construit parallèlement à la Révolution française ; mais s'il n'était pas chargé depuis de ce sens nouveau, on l'aurait sans doute utilisé pour traduire la *périagogè* platonicienne. Que le lecteur juge si oui ou non ce serait pertinent : elle se prépare par un long effort entraînant toute l'existence et ne se réduit pas à un instant d'illumination qui peut arriver n'importe quand à n'importe qui. En effet, chez Platon il ne s'agit pas encore de cet « homme abstrait » que Karl Marx a critiqué chez Max Stirner ; la *périagogè* intervient comme aboutissement du processus éducatif – d'un devenir-sujet – où la question se pose de savoir très concrètement à quel âge une telle autonomie serait souhaitable, étant donné qu' *étudier sans penser est vain,* [mais que ...] *penser sans étudier est dangereux,* comme l'a remarqué un philosophe qui précède Platon de quelques décennies[30]. Malgré l'espoir de vie très faible dans l'antiquité, Platon est prudent : c'est à partir de l'âge de 50 ans qu'on doit commencer à faire de la dialectique[31], et donc tenter sa propre *périagogè*, étant entendu qu'elle s'articule étroitement à la transformation de la société opérée précisément par le moyen de l'art comme instrument didactique, le théâtre et/ou les dialogues devant jouer, chacune, son rôle dans ce processus.

Il est sans doute plus intéressant de dire que personne ne peut *penser* à notre place que de dire que personne ne peut *mourir* à notre place, car c'est par là qu'est pointé le *possible* qui incite à l'*action*,

au lieu que soit simplement rappelée la fatalité qui invite à la résignation. Mais le théâtre est-il une action ? Disciple de Heidegger, Hannah Arendt représente sur ce point la position théorique symptomatique, à la fois la plus répandue et la plus conservatrice. L'art relèverait selon elle du régime de l'œuvre, opposé aussi bien à celui du travail qu'à celui de l'action[32], tandis que les artistes, au contraire, ont beaucoup exploré le régime du travail pour démystifier la théorie esthétique, et le régime de l'action pour assumer la fonction révolutionnaire, originaire par rapport à l'art moderne. Brecht s'inscrit dans cette dernière lignée : *Le beau, c'est résoudre les difficultés*, écrit-il. / *La beauté consiste donc à faire quelque chose*[33]. Cependant, il ne suffit pas de ramener l'œuvre à son faire pour faire basculer le théâtre dans le régime de l'action ; depuis l'antiquité, on l'a vu, il a été assimilé à la mimésis en tant qu'une *représentation agie*, c'est-à-dire à une action « rejouée » qui, du fait d'être rejouée n'est plus action. Et Brecht semble s'être lui-même heurté à la difficulté que constitue l'aspect répétitif de la représentation théâtrale. Il faut donc revenir aux expériences théâtrales pour voir dans quelles conditions elles ont éventuellement réussi à rompre avec cette pacification de l'action par la représentation théâtrale.

J'évoquerai trois exemples. Le premier est un événement révolutionnaire *sensu stricto* : les funérailles de Marat. Si elles sont assimilables à une forme de théâtre de rue, c'est parce qu'elles se déroulent selon un scénario, écrit par Jacques Louis David, peintre, qui, dans ce travail, est peut-être davantage l'artiste de la Révolution qu'il n'en est le peintre par ailleurs. Jacques Guilhamou reconstruit cette création collective para-théâtrale : *Le lundi 15 juillet, à 7 heures du soir, le corps embaumé de Marat est installé dans l'Église des Cordeliers.*[34] Mais l'Ami du peuple avait été atteint de lèpre qui a visiblement accentué la décomposition du corps par la chaleur de ce juillet 1793. *La putréfaction empêche de le placer debout*[35], explique David aux Conventionnels. Les circonstances obligent donc de réécrire le scénario.

En dépit des fleurs installés tout autour du lit, de l'eau aromatisée jetée en permanence sur le corps et des parfums brûlés dans une cassolette située au centre du lit, l'odeur de la putréfaction est nettement perceptible par les groupes les plus proches du corps de Marat. L'apparition de la couleur verte sur le corps de l'Ami du peuple souligne à l'extrême le caractère paradoxal de cette pompe funèbre. Nous savons que Charlotte Corday portait des rubans verts sur son chapeau au moment de l'assassinat de Marat.

Convaincue qu'il s'agissait d'un signe de ralliement, la Commune de Paris interdit, le 15 juillet, le port du vert, en particulier pour les femmes. Ainsi un des signes les plus tangibles de la terreur exercée par l'ennemi du peuple est imprimé de manière indélébile sur le corps de Marat[36].

La suite du scénario est inventée par les acteurs de l'événement. Les femmes *massées près du lit où se trouve Marat mort, portent la baignoire dans laquelle l'Ami du peuple a été assassiné* [...]. *Mais surtout ces femmes recueillent symboliquement le sang de Marat qui semble encore suinter de sa blessure. « Que le sang de Marat devienne une semence d'intrépides républicains », s'écrit l'un des orateurs ; les femmes répondent en jurant de « peupler la terre d'autant de Marat qu'elles peuvent en posséder. » Ainsi les femmes révolutionnaires inversent le processus de dislocation et de dissolution du corps de Marat. Un rite de fécondité prend la place de la putréfaction, ou tout du moins oriente la décomposition du corps de l'Ami du peuple vers une issue positive. Tout au long de la pompe funèbre, Marat mort se défait, se vide symboliquement de son sang pour renaître, grâce aux femmes, sous une forme sublime*[37].

Le deuxième exemple concerne la mise en scène de *Germinal* d'Émile Zola au théâtre de Châtelet en 1885 par William Busnach ; la représentation sera finalement interdite par la décision du Conseil des ministres le 15 octobre, malgré six rendez-vous des auteurs au ministère de l'Intérieur. L'histoire est aujourd'hui bien connue, la rhétorique de la censure a été analysée. Sans résultat, Zola s'est engagé dans un combat parlementaire afin que le spectacle ait lieu. Je pose l'hypothèse que *Germinal* en tant que pièce de théâtre rejoint le processus révolutionnaire précisément en tant que spectacle qui n'a pas eu lieu ; c'était là l'action qu'il a suscité en faisant sortir de ses gonds le système politique. Et Zola en a le pressentiment : *On nous a condamnés uniquement parce que la pièce est républicaine et socialiste*, a-t-il écrit dans « Le Figaro » du 29 octobre, et la démonstration est imparable : *il nous semble impossible qu'un gouvernement républicain interdise une pièce républicaine*.[38] Puisque la conclusion est facile à tirer, on peut penser que Zola joue la naïveté provocante lorsqu'il rapporte dans la suite de l'article la troisième visite au bureau de la « Commission d'examen », euphémisme désignant l'institution créée pour censurer.

Je tiens à dire, avant tout, que nos fameux gendarmes, dont on a mené tant de bruit traversaient simplement la scène, au milieu des grévistes, et qu'ils ne tiraient que de la coulisse, où leurs fusils partaient tout seuls, dans la bagarre. Nous avions mis toutes les atténuations possibles, ôtant

l'armée pour la remplacer par une troupe de police, expliquant que ni les mineurs ni les gendarmes ne se détestaient, qu'ils étaient de part et d'autre les victimes d'une fatalité[39].

Mais c'est précisément toutes ces choses qui aux yeux du gouvernement devaient rester cachées! En effet, les banderoles antigouvernementales des grévistes, tout comme les tires de fusils des gendarmes, sont ce qu'ils sont, même lorsqu'on les voit ou entend au théâtre. Un court-circuit s'est donc produit entre l'art et la réalité qui a provoqué la levée de bouclier des institutions politiques de la III^e^ République, et le théâtre de Zola/Busnach a ainsi produit ses effets dans le processus révolutionnaire. Mais lorsque, en 1888, la représentation de *Germinal* est autorisée, après des coupes, la pièce ne rencontre aucun succès.

La première de *La Mère* de Brecht, troisième exemple, a eu lieu le 15 janvier 1932, jour anniversaire de l'assassinat de Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht à la suite de l'échec de la révolution de Spartakus à Berlin. La pièce a été jouée trente fois devant une salle comble, jusqu'à ce que la police de Berlin l'interdise. Suite aux négociations, l'accord a été donné de lire la pièce en public, sans la jouer ; la parole, sans les gestes qui l'accompagnent, devaient alors paraître assez abstraite pour qu'on la croie angélique ou inopérante. Pourtant *cette pièce*, comme l'écrit Serge Trétiakov, *est tout un séminaire sur la tactique et les méthodes de propagande de la lutte révolutionnaire. Comment disposer les gens dans le combat ? Comment démasquer les suspects, par des attaques de front ou par de subtiles attaques par derrière ? Comment berner l'ennemi ? Comment utiliser l'expérience d'une autre culture* ?[40] Mais la réalité politique fait irruption dans le spectacle directement, à savoir dans la personne même d'un fonctionnaire de la censure. Dans cette situation limite de la mise en scène, la frontière entre la réalité révolutionnaire et sa représentation tend à s'annuler. *Les acteurs se mirent en ligne et commencèrent à lire*, se rappelle Trétiakov : *« Halt! cria le policier. Ce n'est pas une lecture, c'est un spectacle. Votre acteur s'est tourné vers un autre acteur en prononçant sa réplique ». / Les lecteurs s'assirent sur des chaises et continuèrent. / Halt! retentit cette même voix. Vous avez fait un geste de la main. Ce n'est pas une lecture, mais un spectacle. Je déclare la lecture interdite.*[41] Un an plus tard, Brecht prend le chemin de l'exil. Lorsqu'en 1948, il arrive dans la zone d'occupation soviétique, futur RDA, raconte Heiner Müller, à la question d'un étudiant curieux de connaître le programme de

son séjour, Brecht répond : *Ce dont ce pays* [c'est-à-dire l'Allemagne] *a besoin, c'est de vingt ans de destruction de l'idéologie*, il a donc besoin d'un *théâtre pour l'enfantement scientifique de scandales*.[42]

Aussi bien Zola que Brecht revendiquent la scientificité de leurs démarches, l'un à la suite de Claude Bernard, l'autre à la suite de ses lectures de Marx. *Dans* Germinal *j'ai voulu faire pressentir ce qui arriverait si l'on persistait à laisser les mineurs croupir dans la misère. / Mais cette démonstration était purement scientifique, expérimentale*[43], écrit Zola dans le journal d'Octave Mirbeau. Les propos de Brecht sonnent comme un écho à ses paroles : *ce sont les joies de la libération que devrait nous faire connaître le théâtre d'une ère scientifique*.[44] Ce vocabulaire ne doit cependant pas être ramené à l'idée de *dissensus* que Jacques Rancière, grand lecteur de Brecht, a proposé en opposition au consensus esthétique de type kantien. Il s'agit plutôt, autant pour Zola que pour Brecht, d'une démarche que l'ethnométhodologie a désigné comme *breaching*, terme traduit en français par « provocation expérimentale » : faire apparaître au grand jour des consensus politiques tacites et inconscients, suite à une défamiliarisation de rapports sociaux. Et voici le paradoxe de la provocation expérimentale. D'un côté, le caractère singulier de cette démarche (elle modifie son objet d'étude, engage une expérimentation dans les sciences sociales, ne permet pas la répétition de l'expérience à l'identique, etc.), a fait que pendant longtemps elle a été utilisée par les artistes comme une démarche subversive et non pas par les sociologues comme une méthode scientifique. Mais d'un autre côté, pour résoudre la difficulté qui persiste dans la *pratique* théâtrale de Brecht, difficulté liée à la tension entre défamiliarisation et répétition, c'est dans ses réflexions *théoriques* que je propose d'y chercher un remède, et notamment dans sa revendication de la scientificité. Pour la dernière fois, je ferai ici référence à Platon qui a proposé une alternative inégalable à l'aspect répétitif du théâtre.

Critique du théâtre grec, Platon semble avoir *composé le* Banquet *en imitant quelque chose de la forme des concours théâtraux*[45], écrit Thierry Ménissier. De surcroît, dans la scène finale, une sorte de mise en abîme typique pour les dialogues, la discussion s'engage non plus sur l'amour, mais sur la question du théâtre. Jacques Lacan a déjà remarqué la finesse du *Banquet* de Platon : poète comique, Aristophane fait un discours tragique sur le manque, tandis qu'Agathon, qui vient d'être récompensé comme poète tragique, fait un discours comique[46], tellement il est pitoyable. *Sumpósion*

(banquet), une beuverie à plusieurs en grec ancien, a pris dans plusieurs langues modernes le sens que Platon lui a conféré dans le *Banquet* ; en anglais, le *symposium* signifie *collection of essays, etc. (eg forming a book) by several persons on a problem or subject ; conference for discussion on a subject*.[47] Le colloque universitaire, comme celui consacré à Brecht à Rennes, serait donc un *sumpósion* au sens propre du terme, une forme alternative de théâtre, à savoir l'exercice vivant de la pensée, celle de la révolution en ce qui nous concerne, qui laisse les participants dans une distanciation critique par rapport à son objet et qui ne sombre pas dans la répétitivité. Le vin y est servi le midi et le soir.

C'est cette thèse que j'ai soumise à attention et à la discussion des participants du colloque, et que je soumets à présent aux lecteurs. Elle n'est peut-être pas aussi inédite qu'il puisse paraître. Les réformateurs récents des universités semblent partager une telle analyse : le travail de recherche dans les sciences humaines et sociales produirait un effet subversif de la prise de conscience politique qui l'inscrit dans la continuité du processus révolutionnaire qui a une légitimé impossible à contester en tant qu'objet de la recherche universitaire. En même temps, l'*application* des sciences humaines et sociales, enjeu des présentes considérations sur le théâtre, est depuis Marx sujette à controverses. Gustav Landauer écrit en 1907 :

Nous nous proposions d'examiner le phénomène de la révolution du point de vue de la psychologie sociale. Et nous constatons que la psychologie sociale n'est elle-même rien d'autre que la révolution. Révolution et psychologie sociale ne sont que deux appellations différentes et certainement donc aussi deux aspects différents d'une seule et même chose. La dissolution et la dissection par l'individualisme[48] *des formes de la totalité, des structures consacrées : voilà la psychologie, voilà la révolution. La décapitation de Charles I*[er] *et la prise de Bastille étaient de la psychologie sociale appliquée*.[49]

Landauer a connu le sort d'un révolutionnaire : arrêté après la chute de la République des conseils de Münich, il a été battu à mort. Mais sa réflexion épistémologique de sociologue garde son actualité. Une fois posée la prémisse de l'identité du processus révolutionnaire et de la recherche en science sociale, Landauer peut en effet conclure innocemment son introduction : *Ainsi, d'avoir entamé notre sujet avec rigueur, nous en sommes déjà arrivés à le parcourir et à le dépasser, puisque le but de cette étude n'est pas de faire la Révolution, mais d'écrire à son propos*.[50]

Et Brecht pour conclure : *Le théâtre se voit faciliter l'accession à un rôle aussi proche que possible* [...] *de celui des maisons d'enseignement et des organismes de diffusion* [*Lehr- und Publikationsstätten*]. *Car s'il ne peut être question de lui imposer n'importe quelle matière didactique, il n'en garde pas mois toute liberté de prendre plaisir à instruire ou à poursuivre une recherche* [*mit Lehren oder Forchen*][51] ■

1 Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, § 7, p. 17.

2 L'histoire du concept de la révolution est aujourd'hui bien connue. Voir notamment : Mona Ozouf, *Révolution*, in François Furet, Mona Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris, Flammarion, coll. *Champ*, 1992, 415–435, Jean Céard, *Généalogies : jalons pour la préhistoire du mot révolution*, in *Révolutions du moderne,* Paris, Éd. Paris-Méditéranée, 2004, p. 129–132.

3 C'est dans cet esprit, que Wilhelm Dilthey, pour ne prendre qu'un exemple, interprète le *Wallenstein* de Friedrich Schiller comme le modèle de l'appréhension littéraire de l'individuel et il justifie ce parti pris précisément par le fait que ce « drame historique » dessine les contours d'explications des événements historiques, qui ne seront plus tard que repris et développés par la science de l'histoire. Dans cette pièce de théâtre, c'est donc l'art qui se constitue en modèle de la science. *Schiller résout ici,* écrit Dilthey, *l'énigme posée à l'histoire par la plus grande figure allemande de la guerre de Trente ans d'une manière que les historiens ultérieurs ne purent que confirmer dans ses grandes lignes, [La Psychologie comparée.] Contribution à l'étude de l'individualité* (1895–1996) in : *Le Monde de l'esprit*, t. I, trad.. M. Remy, Paris, Aubier Montaigne, 1947, p. 300. Aujourd'hui l'on sait que l'affirmation de Dilthey n'est vraie qu'en partie. Mais on peut rappeler d'emblée que Brecht entreprend de multiples tentatives pour comprendre le phénomène de la révolution à travers sa mise en scène théâtrale.

4 François René Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* [1797], Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 48.
5 Saint-Just, *Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, le commerce, la législation et les crimes de factions, présenté à la Convention nationale le 26 germinal an II* (15 avril 1794), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. *Folio histoire*, 2004, p. 750.
6 Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, E.J. Brill, 1978, p. 12 et sv.
7 Platon, *République* X 605b-607-d, in *Œuvres complètes*, tome I, trad. L. Robin (avec la collaboration de M.-J. Moreau), Paris, nrf/Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 1997, p. 1219–1222.
8 *Ibidem*, 606a, p. 1220.
9 *Ibidem*.
10 *République* III 395d, ibidem, p. 948.
11 Cette double attitude face à l'art, critiquer une pratique et en envisager une autre, je l'ai étudiée notamment à travers les écrits de trois auteurs, Platon, Karl Marx, Guy Debord, dans l'article *L'art qui est, l'art qui pourrait être. Un objet qui explose entre les mains du chercheur* (à paraître).
12 *République* X 607c, *op. cit.*, p. 1222.
13 *Ibidem*, X 607b, p. 1222.
14 *Ibidem*, 607c, p. 1222. Brecht ne souligne-t-il pas souvent que les réjouissances entrent dans la définition même du théâtre ?
15 J'ai développé cette problématique dans l'article *L'humour platonique, ou de l'ironie à distance*, in *Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2002, p. 37–54.
16 Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique, Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 72.
17 Brecht, *Petit Organon… op. cit.*, § 22, p. 33.
18 *Ibidem*, § 42 et sv., p. 57 et sv.
19 *Ibidem*, § 43, p. 58.
20 *Ibidem*, § 31, p. 45.
21 *Ibidem*, 35, p. 49.
22 *Ibidem*, 48, p. 64.
23 On a d'ailleurs souvent confondu cette première théorie de la fiction littéraire avec le scandale du mensonge utile (*République* 414b-c).
24 *République* VII 521c, *op. cit.*, p. 1111.
25 Les deux références se trouvent respectivement dans le livre IV 436b, *op. cit.*, p. 1003, et dans le livre VII, 518c, *op. cit.*, p. 1107.
26 Vladimir Jankélévitch, conférence prononcée au Congrès de la centenaire de Bergson, *Bergson et nous*, 1959, transcription à partir des archives radiophoniques de France-Culture.
27 Marsile Ficin, *Omnia divini Platonis opera* [1484], Bâle, Officina Frobeniana, 1532, p. 622.
28 *Ibidem*, p. 621, *République* VII 518d, *op. cit.*, p. 1107.
29 *Omnia divini…*, *op. cit.*, p. 622, *République* VII 521c, *op. cit.*, p. 1111. *Circunductio* de Ficin vient du verbe *circumducere* : conduire autour, conduire en formant un cercle.
30 Confucius, *Entretiens avec ses disciples*, trad. A. Lévy, Paris, Flammarion, coll. *GF*, 1994, II, 15, p. 36.
31 *République* VII 540a et sv.
32 Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 187 et sv.
33 Brecht, *Qu'est-ce qui est beau ?*, in *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem et Ph. Ivernel, Paris, L'Arche Éditeur, coll. *Le sens de la marche*, 1971 p. 120.
34 Jacques Guilhaumou, *La Mort de Marat*, Bruxelles, Éditions complexe, 1989, p. 51.
35 *Ibidem*, p. 52.
36 *Ibidem*, p. 62
37 *Ibidem*, p. 63.
38 Documents mis en ligne par la Bibliothèque municipale de Lisieux, http://www.bmlisieux.com/curiosa/zola03.htm, consulté le 20 juin 2010.
39 *Ibidem*.
40 Serge Trétiakov, « Bert Brecht »,

in *Dans Le Front gauche de l'art*, trad. collective, Paris, Maspero, coll. « Action poétique », 1977, p. 193.

41 *Ibidem*, p. 194.

42 Heiner Müller, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, trad. M. Deutsch, avec L. Bernardini, Paris, L'Arche Éditeur, 1996, p. 101.

43 *L'Événement* du 30 janvier 1886. *Enfantement scientifique de scandales, démonstration expérimentale* : cf. la thèse de Romain Louvel, *La Provocation expérimentale. Étude consacrée à la provocation expérimentale dans l'art et à son usage dans une pratique artistique*, rédigée sous ma direction, soutenue en 2010 à l'université de Rennes 2.

44 *Petit Organon…*, *op. cit.*, § 56, p. 74.

45 Thierry Ménissier, *Éros philosophique. Une interprétation du* Banquet *de Platon*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 79.

46 Jacques Lacan, « Le ressort de l'amour. Un commentaire du *Banquet* de Platon », in *Le Séminaire livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 27–195.

47 *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 877.

48 Landauer est anarchiste.

49 Gustav Landauer, *La Révolution* [1907], traducteur inconnu, Paris, Champ Libre, 1974, p. 12.

50 *Ibidem*, p. 13.

51 *Petit Organon…*, *op. cit.*, § 24, p. 36 ; *Schriften zum Theater 7. 1948–1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964, p. 22.

Leszek Brogowski

Brecht i Platon: teatr jako rewolucja. Efekt obcości a powtórzenie

Czy da się pomyśleć – lub zrealizować – inscenizację rewolucji jako zdarzenie samego procesu rewolucyjnego, a nie jako przedstawienie teatralne, powtarzalne i co wieczór powtarzane? Artykuł Leszka Brogowskiego, przygotowany na sympozjum brechtowskie w Rennes w roku 2010, jest próbą odpowiedzi na to pytanie, pytanie wykraczające poza samą treść dramatyczną przedstawiania rewolucyjnej historii. Taki bowiem sens miały teatralne poszukiwania Brechta.

Już Saint-Just świadom był konieczności uzupełnienia rewolucji społecznej, zmierzającej do stworzenia sprawiedliwego społeczeństwa, przemianą – rewolucją – świadomości. Rewolucja taka jest bowiem nieodwracalna: uświadomienie sobie czegoś nie pozwala się cofnąć, i czynić, jak gdyby nie miało ono miejsca, jak gdybyśmy ciągle żyli w nieświadomości… Chyba, że zaakceptuje się obłudę lub konformizm.

Uczestnictwo sztuki nowoczesnej w procesach rewolucyjnych polegałoby zatem na prowokowaniu tego typu „rewolucji świadomości". Artykuł Leszka Brogowskiego broni intuicji Brechta, który odwoływał się do Platońskiej refleksji nad teatrem. Platon nie potępiał sztuki, jak się często powtarza, ale jedynie pewne sposoby jej uprawiania. Jego krytyka teatru oparta jest na zidentyfikowaniu jedynego w swoim rodzaju doświadczenia, które wymyka się poetyckiej i teatralnej *mimesis* (naśladownictwu), a mianowicie *myśli*. Imitacja myśli nie jest myślą.

Na tym, zdaniem Platona, polegała słabość greckiego teatru, a Brecht krytykę tę jedynie pogłębia. Nieustannie powtarza, że utożsamianie się widza z bohaterami spektaklu nie może już dłużej służyć za estetyczną zasadę teatru. Aby wzbudzał myśl i zachęcał do działania, teatr mnożyć musi rozwiązania, które zaburzają, opóźniają lub wręcz uniemożliwiają tego typu estetyczne utożsamienie i ustanawiają krytyczny dystans między widzem i wystawianą sztuką. Postawa krytyczna *polega, jeśli idzie o społeczeństwo, na dokonaniu rewolucji*, deklaruje Brecht. Całość

elementów teatralnych pozwalających na wprowadzenie postawy krytycznej opisana jest przez Brechta w jego teorii *Verfremdung*, czyli „efektu wyobcowania". W jego własnych inscenizacjach efekt ten przybiera na przykład postać transparentów, które są częścią akcji dramatycznej, ale zarazem elementem manifestacji robotniczych na ulicach miasta.

Brechtowski model krytycznego dystansowania, zmierzający do rewolucji świadomości, przeciwstawia się zarówno mimesis, jak i katharsis, a zwłaszcza, jak Brecht często podkreśla, burżuazyjnemu teatrowi, który do dziś nas jeszcze przytłacza. Udane przedstawienie teatralne, szczęśliwe rozwiązanie akcji dramatycznej, miałoby, zdaniem Brechta, polegać na nastaniu nowego porządku społecznego.

Opierając się na trzech przykładach: na zdarzeniu rewolucyjnym *sensu stricto*, a mianowicie na pogrzebie Marata, na inscenizacji *Germinal* Zoli w teatrze Châtelet w Paryżu w 1885 roku przez Williama Busnacha i na premierze *Matki* Brechta, artykuł Leszka Brogowskiego analizuje złożony zespół pytań na temat relacji, jaką teatr mógłby ustanowić między postawą krytyczną, przemianą świadomości widzów, suwerennością myślenia i procesami rewolucyjnymi, starając się zidentyfikować zarazem przeszkody skonstruowane przez teorię estetyczną, jak i trudności, jakie napotykała praktyka teatralna samego Brechta. W konkluzjach autor proponuje zaskakujące rozwiązanie, którego punktem wyjścia jest Brechtowska rewindykacja naukowego charakteru jego teorii *Verfremdung*.

Artykuł Leszka Brogowskiego *Brecht et Platon: théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs. répétition* ukazał się z niewielkimi skrótami w *La Révolution mise en scène*, pod redakcją F. Maier-Schaeffer, Ch. Page i C. Vaissié, Rennes, PUR, seria *Le spectaculaire*, 2012, p. 241–254. Artykuł opublikowany zostaje w „Dyskursie" za uprzejmą zgodą redaktorów.

Leszek Brogowski

Brecht and Plato: Theatre as Revolution. The Effect of Alienation and Repetition

Would we be able to think about staging—or stage—a revolution as an event connected with the revolutionary process itself, rather than as a theatrical performance, repeatable and repeated every evening? In his attempt to answer the question, Leszek Brogowski wrote an article for the Brecht symposium in Rennes in 2010. In fact, the question is of going beyond the content of the dramatic presentation of revolutionary history because Brecht himself was interested in theater.

Even Saint-Just was aware of the necessity to add to social revolution, aimed at creating a just society, an element of transformation of consciousness (revolution of consciousness). This kind of revolution is irreversible: when we realize something, we are not able to go back, therefore we cannot behave as if it had no place, as if we still lived in ignorance. Unless we accept the hypocrisy and conformism.

Participation of modern art in revolutionary processes is based on provoking this kind of 'revolution of consciousness'. Leszek Brogowski defends Brecht's intuition because he is aware that Brecht thought of Platonic reflection on theater. Plato did not condemn art, as is often written— he only condemned certain artistic 'ways'. His criticism of theater ncludes identifying the unique experience that defies poetic and theatrical *mimesis* (imitation), namely: thoughts. Imitation of thought is not a thought .

Plato believed that the weakness of the Greek theatre was connected with that factor and Brecht's criticism contributes to strengthening of Plato's criticism. Brecht said many times that that on-lookers' identification with the characters of the play can no longer serve as an aesthetic principle of theater. In order to o arouse thought and encourage to act, theater must use more and more stimuli which interfere with, delay or even prevent this type of aesthetic identification and form critical distance between audience and stage. Brecht described all theatrical elements which are connected with critical attitudes in his theory of *Verfremdung* or 'alienation

effect'. In his own theatrical productions, he used, for example, banners as parts of dramatic actions and also as props in workers' street demonstrations.

Brechtian model of critical distancing leading to a revolution of consciousness is in opposition to both mimesis and catharsis. Brecht often used the idea when he spoke against the bourgeois theater, which to this day still overwhelms us. Brecht believed that successful theatrical performance, an adequate staging of dramatic action, relied on the advent of a new social order.

Based on three examples: 1. *sensu stricto* revolutionary event, namely, the funeral of Marat, 2. the staging of Zola's *Germinal* at the Châtelet Theater in Paris in 1885 by William Busnach and 3. the premiere of Brecht's *Mother*, Leszek Brogowski analyzed the complex set of questions connected with theater and its role in formation of critical attitudes (transformation of consciousness), sovereign thinking and revolutionary processes. Brogowski tried to identify both the barriers of aesthetic theory and difficult problems connected with Brecht's own theatrical experience. In conclusion, Brogowski offered a surprising solution: he wrote that scientific character of Brecht's *Verfremdung* theory should be revindicated as the starting point of further discussion on the subject.

Leszek Brogowski's article entitled *Brecht et Plato: théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs . répétition* was published with some cuts in *La Révolution mise en scène* edited by F. Maier-Schaeffer, Ch. Page and C. Vaissié, Rennes, PUR, a series of *Le spectaculaire*, 2012 , p. 241–254. The 'Dyskurs' magazine publishes the article based on kind permission of the editors.