

BERTOLT BRECHT

Petit organon
pour le théâtre

suivi de

Additifs
au Petit organon

L'ARCHE

Travaux 4



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Françoise Jammer

24 septembre 1973

U. J.A.M. I

Petit organon pour le théâtre

BERTOLT BRECHT

Petit organon
pour le théâtre

1948

Additifs
au Petit organon

1954

Texte français
de Jean Tailleur

L'ARCHE
86, rue Bonaparte
Paris 6^e

La version originale allemande du présent ouvrage, mise en ordre et annotée par Werner Hecht, figure dans les *Schriften zum Theater*, qui constituent le tome VII des « *Gesammelte Werke* » de Bertolt Brecht, dont les Editions Suhrkamp, de Francfort, ont assuré la publication, avec la collaboration d'Élisabeth Hauptmann

Une première version française du *Petit organon*, établie par Jean Tailleur, Gérard Eudeline et Serge Lamare, a été publiée par L'Arche, sans les additifs, en 1963, dans un choix d'*Ecrits sur le théâtre*.

Titre original :
Kleines Organon für das Theater

© 1963, 1964, 1967, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main.
Tous droits réservés.

© 1963, 1970, L'Arche, Editeur, Paris,
pour la traduction française

Petit organon pour le théâtre

Préface

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'examiner quelle sorte d'esthétique il serait possible de tirer d'un jeu théâtral déterminé, développé dans la pratique depuis quelque trente ans déjà. Dans les déclarations théoriques, les polémiques et les indications techniques publiées à l'occasion sous forme de « Remarques » sur certaines de nos pièces, le problème esthétique n'a jamais été abordé qu'accidentellement, et sans véritable intérêt de notre part. Une espèce déterminée de théâtre élargissait ou rétrécissait là son rôle social, complétait ou passait au crible ses moyens artistiques, et lorsque la discussion venait sur le terrain de l'esthétique, ce théâtre y pénétrait ou y affirmait ses positions, en affichant un complet mépris des prescriptions d'ordre moral ou esthétique dominantes, ou encore, selon sa situation dans la lutte, en se les appropriant. Il défendait, par exemple, son penchant à adopter des tendances sociales, en démontrant que de telles tendances se manifestaient dans des chefs-d'œuvre reconnus et qu'elles ne sont passées

inaperçues que dans la mesure où elles étaient les tendances officielles de l'époque. Dans la production contemporaine, il dénonçait comme un signe de décadence l'élimination de tout ce qu'il serait bon de faire connaître : il accusait les boutiques de divertissement vespéral de s'être rabaissées à n'être qu'une branche du trafic bourgeois de la drogue. Les fausses reproductions de la vie sociale qui étaient données sur la scène, y compris celles du « naturalisme », l'amènèrent à réclamer à grands cris des images d'une exactitude scientifique, et l'inepte culinarisme des insipides régals que l'on offrait aux yeux et aux cœurs à clamer sa nostalgie de la belle logique de la table de multiplication. Le culte du Beau qu'on faisait aller de pair avec le refus d'apprendre et le mépris de l'utile, ce théâtre le repoussait avec dédain, d'autant qu'on ne produisait plus rien de beau. On aspirait à un théâtre de l'ère scientifique, et quand ses planificateurs avaient trop de mal à emprunter ou dérober à l'arsenal conceptuel de l'esthétique de quoi tenir les esthètes de la presse à distance, ils menaçaient purement et simplement de « transformer un instrument de jouissance en un objet d'étude, et certaines institutions de lieux de plaisirs en organismes de diffusion » (« Remarques sur l'Opéra ») ; autrement dit, d'émi-

grer hors de la sphère de l'agrément. L'esthétique, héritage d'une classe dépravée devenue parasitaire, était dans un état si pitoyable qu'un théâtre ne pouvait que gagner, tant en réputation qu'en liberté de mouvement, à se donner le nom de *thaëtre*. Pourtant, ce qui a été pratiqué sous le nom de théâtre de l'ère scientifique ne relevait pas de la science, mais bien du théâtre, et le grand nombre des innovations proposées, alors que disparaissait avec le régime nazi puis la guerre toute possibilité de démonstration pratique, nous incite maintenant à examiner la place qu'occupe dans l'esthétique cette espèce particulière de théâtre ou, du moins, à esquisser les grandes lignes d'une esthétique où il serait possible de la faire entrer. Présenter par exemple la théorie de la distanciation théâtrale en dehors du cadre d'une esthétique soulèverait trop de difficultés.

D'ailleurs, on pourrait même écrire aujourd'hui une esthétique des sciences exactes. Galilée parlait déjà de l'élégance de certaines formules et de la malice de l'expérimentation ; Einstein attribue au sens du Beau une fonction de découverte, et l'atomiste Oppenheimer célèbre l'attitude scientifique parce qu'elle « a sa beauté et semble bien adaptée à la place que l'homme occupe sur la terre ».

Revenons donc, à la déception générale sans doute, sur notre intention d'émigrer hors de la sphère de l'agrément, et proclamons, en décevant encore davantage, notre intention de nous établir définitivement dans cette sphère. Traitons le théâtre ainsi qu'il sied à une esthétique, comme un lieu de divertissement, et cherchons quel divertissement nous convient.

Le *théâtre* consiste à élaborer des reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés, qui se produisent entre des hommes, et ce aux fins de divertir. C'est en tout cas ce que nous entendrons chaque fois que nous parlerons de théâtre, de l'ancien ou du nouveau.

Pour donner une plus grande extension à ce concept, nous pourrions ajouter les événements qui se produisent entre les hommes et les dieux ; mais comme nous ne visons qu'à le définir dans sa compréhension la plus étroite, nous pouvons nous en dispenser. D'ailleurs, même si nous élargissions ainsi la portée du terme, la fonction la plus générale de l'institution qu'on appelle *théâtre* n'en resterait pas moins définie de la même manière : cette fonction est de réjouissance. C'est la plus noble fonction que nous ayons trouvée au *théâtre*.

Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme de tous les arts, a été de divertir les hommes. Cette tâche lui confère toujours sa dignité particulière. Sa seule justification est le plaisir qu'il procure, mais ce plaisir est indispensable. On ne pourrait lui attribuer un statut plus élevé, en le transformant par exemple en une sorte de foire à la morale : il devrait alors plutôt veiller à ne pas se dégrader, ce qui ne manquerait pas de se produire dès l'instant où il ne ferait plus de la morale une source de plaisir, et de plaisir pour les sens (obligation qui d'ailleurs ne saurait que profiter à la morale). On ne devrait même pas lui demander d'enseigner quoi que ce soit, sinon peut-être la manière de prendre du plaisir à se mouvoir, sur le plan physique ou dans le domaine de l'esprit ; mais rien de plus utilitaire. Car il importe que le théâtre ait toute liberté de rester quelque chose de superflu, ce qui implique, il est vrai, que l'on vit pour le superflu. Rien n'a moins besoin d'être justifié que les réjouissances.

C'est ainsi que, selon Aristote, la tâche assignée à la tragédie par les Anciens n'est ni plus ni moins que de divertir les hommes. Quand on dit que le théâtre est issu des cérémonies du culte, on affirme, sans plus, que c'est en en sortant qu'il est devenu théâtre ; des mystères il n'a pas davantage repris la fonction religieuse, mais purement et simplement le plaisir qu'y trouvaient les hommes. Et la catharsis d'Aristote, cette purification par la crainte et la pitié, ou de la crainte et de la pitié, est une purgation qui non seulement était source de plaisir, mais visait expressément à donner du plaisir. En exigeant davantage du théâtre ou en lui reconnaissant un plus grand rôle, on ne fait que rabaisser le but qu'on lui assigne.

Même lorsque vous parlez de réjouissances « inférieures » et de réjouissances « supérieures », l'art vous oppose un visage de glace, car il souhaite se mouvoir dans les régions basses comme dans les régions élevées, et il entend qu'on le laisse en paix s'il peut ainsi réjouir les hommes.

En revanche, le théâtre peut procurer des réjouissances faibles (simples) et des réjouissances intenses (complexes). Ces dernières, qui sont celles auxquelles nous avons affaire dans les grandes œuvres dramatiques, se haussent à la plénitude comme le fait l'acte sexuel dans l'amour ; plus ramifiées elles sont plus riches en relations, plus contradictoires et plus riches de conséquences.

Certes, chaque époque a eu ses réjouissances propres, qui répondaient à la manière dont les hommes vivaient en commun. Le *demos* du cirque hellène, sous la domination des tyrans, exigeait d'être autrement divertie que la cour féodale de Louis XIV. 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 différente.

Selon le genre de divertissement que chaque forme de vie en commun des hommes autorisait et exigeait, les personnages devaient avoir des dimensions particulières et les situations être présentées dans des perspectives particulières. Une histoire ne peut être racontée toujours de la même façon, selon que l'on s'adresse, dans le but de les amuser, à ces Hellènes pour qui l'homme n'échappe jamais aux lois divines, même s'il les ignore ; ou bien à ces Français tout pleins de la gracieuse maîtrise de soi que le code des vertus courtoises exige des grands de la terre, ou encore à ces Anglais de l'ère élisabéthaine, occupés à regarder l'individu jeter sa gourme.

Et puis, il est un point qu'il ne faut jamais perdre de vue : le plaisir donné par des reproductions aussi diverses n'a presque jamais été lié au degré de ressemblance entre l'image et son modèle. Tant qu'elles ont eu quelque consistance, les inexactitudes, voire les très fortes invraisemblances, n'ont guère été, ou pas du tout, ressenties comme une gêne. Il suffisait que soit créée, grâce à toutes sortes d'artifices poétiques et théâtraux, l'illusion que le déroulement de l'histoire était inexorable. C'est volontiers que nous ignorons nous aussi ce genre d'incohérences, lorsqu'il nous est possible de profiter en parasites des purgations de Sophocle, des immolations de Racine ou des frénésies meurtrières de Shakespeare, en essayant de nous approprier les beaux ou grands sentiments des principaux personnages de leurs histoires.

Car dans la multitude des reproductions diverses de grands événements se produisant entre des hommes qui ont été portées à la scène depuis l'Antiquité et qui, en dépit de leurs inexactitudes et de leurs invraisemblances, ont diverti, il en est encore un nombre étonnant qui nous divertissent nous aussi.

Mais en constatant que nous sommes capables de nous amuser au spectacle de reproductions fournies par des époques aussi différentes, plaisir que ne devraient guère avoir connu les enfants de ces siècles vigoureux, n'y a-t-il pas lieu de soupçonner que nous n'avons pas encore découvert les vraies réjouissances de notre propre époque, sa forme spécifique de divertissement ?

Et n'est-ce pas la preuve que notre jouissance au théâtre est devenue plus faible que celle des Anciens, même si, d'un autre côté, notre manière de vivre en commun reste assez semblable à la leur pour que cette jouissance soit possible ? Nous prenons possession des œuvres du passé au moyen d'une technique relativement récente, l'identification au personnage, à laquelle ces œuvres ne se prêtent guère. Aussi notre jouissance se nourrit-elle surtout à des sources autres que celles où nos devanciers ont sans aucun doute si puissamment puisé. Nous nous rattrapons sur les beautés de la langue, sur l'élégance avec laquelle l'auteur conduit la fable, sur les passages qui suscitent en nous des idées hors du texte, bref sur tout ce qui dans les œuvres anciennes est hors-d'œuvre. Ce sont là les artifices poétiques et théâtraux qui masquent les incohérences de l'histoire relatée. Nos théâtres ne savent ou ne veulent plus du tout raconter ces histoires avec précision, même celles du grand Shakespeare qui pourtant ne sont pas si vieilles ; autrement dit, ils ne savent ou ne veulent plus rendre plausible l'enchaînement des événements. Or la fable est, selon Aristote — et sur ce point nous sommes d'accord, — l'âme même

du drame. De plus en plus nous sommes choqués par la grossièreté et la négligence avec lesquelles sont fabriquées les reproductions de la vie en commun des hommes, et nous ressentons cette gêne non seulement devant les œuvres du passé, mais encore devant celles que l'on fait aujourd'hui selon les vieilles recettes. Toute notre manière de nous réjouir commence à devenir anachronique.

Ce sont les incohérences au sein même des reproductions qui nous sont données d'événements se produisant entre des hommes qui sont cause de l'affaiblissement de la jouissance que nous procure le théâtre. Pourquoi ? Parce que nous avons, face à la réalité reproduite, une tout autre attitude que nos devanciers.

En effet, lorsque nous nous mettons en quête d'un divertissement de nature immédiate, d'un plaisir ample et continu que notre théâtre serait susceptible de nous donner grâce à ses reproductions de la vie en commun des hommes, il nous faut nous considérer comme les enfants d'une ère scientifique. Notre vie commune d'hommes — autrement dit, notre vie tout court — est déterminée par les sciences comme jamais elle ne le fut dans le passé.

Voici quelques centaines d'années, des hommes vivant dans des pays différents réalisèrent en parfaite correspondance certaines expériences dans l'espoir d'arracher ses secrets à la nature. Appartenant à une classe d'artisans dans des cités déjà puissantes, ils transmirent leurs inventions à d'autres hommes qui les exploitèrent pratiquement, sans penser à tirer des sciences nouvelles beaucoup plus que des profits personnels. Des métiers qui s'étaient jusque-là tirés d'affaire avec des méthodes restées quasiment immuables pendant un millénaire connurent alors un énorme développement dans de nombreuses localités qu'ils relièrent par le jeu de la concurrence, concentrant partout de grandes masses humaines, lesquelles, organisées de manière nouvelle, se mirent à produire sur une échelle gigantesque. Bientôt l'humanité disposa de forces dont l'ampleur dépassait tout ce qu'elle avait pu imaginer dans ses plus beaux rêves.

Ce fut comme si l'humanité se décidait enfin, consciemment et unanimement, à rendre habitable le corps céleste sur lequel elle vivait. Nombre des éléments de cette planète, le charbon, l'eau, le pétrole, se muèrent en trésors. La vapeur reçut la mission de déplacer les véhicules ; quelques petites étincelles et le tressaillement des cuisses d'une grenouille révélèrent l'existence d'une force naturelle qui produisit la lumière, porta le son par-dessus les continents, etc. C'est un regard neuf que l'homme jeta sur toutes choses pour voir comment utiliser pour son bien-être ce qu'il avait depuis longtemps aperçu mais jamais exploité. Son environnement ne cessa plus de se transformer, tous les dix ans, puis tous les ans, enfin presque tous les jours. Moi-même qui écris ces lignes, je le fais avec une machine qui n'existait pas quand je suis né. Je me déplace avec les nouveaux moyens de locomotion à une vitesse que mon grand-père ne pouvait imaginer ; rien n'avancait alors aussi rapidement. Et je m'élève dans les airs, ce que mon père ne pouvait faire. Déjà, avec mon père j'ai pu parler d'un bout du continent à l'autre, mais c'est seulement avec mon fils que j'ai vu les images animées de l'explosion d'Hiroshima.

Si les sciences nouvelles ont rendu possible cette prodigieuse transformation de notre planète et, même et surtout, si elles ont fait de celle-ci un monde infiniment transformable, on ne saurait dire que leur esprit nous anime et nous détermine tous. La raison pour laquelle la pensée et la sensibilité nouvelles n'ont pas encore vraiment pénétré les grandes masses humaines, c'est que la Science, qui a remporté de si grands succès dans l'exploitation et la domestication de la nature, se voit interdire par la bourgeoisie, qui lui doit son pouvoir, l'exploration d'un autre domaine, encore plongé dans l'obscurité : le domaine des rapports qui se sont établis entre les hommes dans l'entreprise d'exploitation et de domestication de la nature. Ce travail dont dépendait le sort de tous a été accompli sans que les nouvelles méthodes de pensée qui en rendaient l'exécution possible eussent fait la lumière sur les rapports réciproques entre ceux qui le menaient à bien. Le regard neuf qu'il avait jeté sur la nature, l'homme ne l'a pas porté sur la société.

En fait, les rapports réciproques entre les hommes sont devenus plus que jamais obscurs. La gigantesque entreprise dans laquelle ceux-ci se trouvent engagés semble les diviser de plus en plus en deux groupes ; toute augmentation de la production entraîne une augmentation de la misère ; seul un petit nombre tire profit de l'exploitation de la nature et cela en exploitant des hommes. Ce qui pourrait être l'occasion d'un progrès pour tous tourne à l'avantage de quelques-uns, et une part sans cesse croissante de la production sert à fabriquer des moyens de destruction pour d'effroyables guerres où les mères de toutes les nations, pressant leurs enfants sur leur sein, scrutent le ciel, éperdues, pour y découvrir les meurtrières inventions de la science.

Les hommes d'aujourd'hui sont confrontés à leurs propres entreprises comme les hommes des temps anciens aux imprévisibles catastrophes de la nature. La classe bourgeoise, qui doit son pouvoir à l'essor des sciences, utilisées à son profit exclusif, sait bien ce qu'il adviendrait de sa domination si le regard scientifique se portait sur ses entreprises. C'est pourquoi la science nouvelle, qui s'emploie à étudier la nature de la société humaine, a été fondée, voici une centaine d'années, dans la lutte des opprimés contre les oppresseurs. Depuis lors, dans les profondeurs de la société, au sein de la classe nouvelle des ouvriers, dont la grande production est l'élément naturel, vit un germe d'esprit scientifique : de là, les grandes catastrophes sont perçues comme des entreprises de la classe dominante.

Mais la science et l'art ont ceci de commun qu'ils existent pour rendre aux hommes la vie plus légère : la science en subvenant à leurs besoins, l'art en les divertissant. Et les temps approchent où l'art fera naître le divertissement de l'activité productive moderne, qui peut si bien améliorer nos conditions de vie et qui pourrait, pour peu qu'on lui laissât sa liberté, devenir à elle seule la plus grande des réjouissances.

Mais si nous entendons nous adonner à cette grande passion de l'action productive, à quoi donc devront ressembler les reproductions que nous donnerons de la vie en commun des hommes ? Dans notre théâtre, face à la nature et face à la société, quelle attitude productive prendrons-nous pour le plaisir de tous, nous les enfants d'une ère scientifique ?

Cette attitude est une attitude critique. Elle consiste, s'agissant d'un fleuve, à en régulariser le cours ; s'agissant d'un arbre fruitier, à le greffer ; s'agissant du problème des transports, à construire des véhicules terrestres, maritimes et aériens ; s'agissant de la société, à faire la révolution. Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous les donnons pour les dompteurs de fleuve et les arboriculteurs, les constructeurs de véhicules et les révolutionnaires ; et nous les invitons tous dans notre théâtre, en les priant, une fois chez nous, de ne pas oublier leurs joyeux intérêts. Car nous voulons livrer le monde à leur cerveau et à leur cœur pour qu'ils le transforment à leur gré.

Bien sûr, le théâtre ne peut adopter une attitude aussi libre que s'il se livre aux plus impétueux des courants qui traversent la société, et s'il se joint aux hommes qui sont nécessairement les plus impatients de la transformer en profondeur. A supposer que nous n'eussions pas d'autres raisons, le désir de développer notre art en conformité avec les exigences de notre époque serait déjà, à lui seul, un motif suffisant pour pousser notre théâtre de l'ère scientifique dans les faubourgs où, comme ouvert à tous les vents, il est à la disposition de la grande masse de ceux qui produisent beaucoup et vivent mal, pour leur permettre de se divertir utilement avec leurs grands problèmes. Il se peut qu'ils aient du mal à payer notre art et qu'ils ne comprennent pas tout de suite cette nouvelle forme de divertissement ; sur bien des points il nous faudra apprendre à découvrir leurs besoins et la manière d'y répondre, mais nous pouvons être assurés de leur vif intérêt. Car ces hommes, s'ils semblent éloignés des sciences de la nature, c'est qu'ils en sont tenus à distance ; pour se les approprier, il leur faut d'abord développer puis mettre en pratique une nouvelle science de la société, ce qui fait d'eux

les véritables enfants de l'ère scientifique. Le théâtre de cette ère ne progressera donc que s'ils le font progresser. Un théâtre qui fait de l'activité productive la source principale du divertissement doit aussi en faire son sujet ; et il doit s'atteler à cette tâche avec d'autant plus d'ardeur qu'aujourd'hui l'homme se trouve partout empêché par l'homme de se réaliser, c'est-à-dire de se procurer ses moyens de subsistance, de se divertir et de divertir les autres. S'il veut avoir le droit et les moyens de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité, le théâtre doit s'engager dans la réalité.

Du coup, le théâtre se voit faciliter l'accession à un rôle aussi proche que possible (compte tenu de sa nature) de celui des maisons d'enseignement et des organismes de diffusion. Car s'il ne peut être question de lui imposer n'importe quelle matière didactique, qui ne lui laisserait plus la possibilité de donner du plaisir, il n'en garde pas moins toute liberté de prendre plaisir à instruire ou à poursuivre une recherche. Il fabrique ses reproductions pratiques de la société, qui sont en mesure d'influer sur elle, entièrement sur le mode du jeu : aux bâtisseurs de la société il expose les expériences vécues par la société, celles d'hier comme celles d'aujourd'hui, mais de manière à faire une *jouissance* des sensations, des idées et des impulsions que les plus passionnés, les plus sages et les plus actifs d'entre nous tirent des événements de l'heure ou du siècle. Que donc les divertissent la sagesse qui naît de la solution des problèmes, la colère, forme efficace que peut prendre la pitié pour les opprimés, le respect témoigné à tout ce qui respecte l'homme, c'est-à-dire à ce qui est plein d'humanité : bref, tout ce qui amuse ceux qui produisent.

Et, du même coup encore, le théâtre se trouve en mesure de faire de la moralité particulière à son temps, moralité qui découle de l'activité productive, une source de jouissance pour le spectateur. Comme il fait un plaisir de la critique, autrement dit de la grande méthode de l'activité productive, le théâtre n'a, dans le domaine moral, aucune obligation, mais beaucoup de possibilités. Des phénomènes asociaux eux-mêmes la société peut aussi tirer une jouissance, s'ils se manifestent avec grandeur et vitalité. Très souvent des facultés intellectuelles et toutes sortes de capacités remarquables s'y font jour, même si elles sont utilisées à des fins destructrices. La société est fort capable de jouir aussi du spectacle magnifique d'un fleuve dont le débordement prend des dimensions catastrophiques, pourvu qu'elle puisse le maîtriser : alors il lui appartient.

Toutefois, pour mener à bien cette entreprise, il ne nous sera guère possible de laisser le théâtre dans l'état où nous le trouvons. Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Si nous jetons un regard autour de nous, nous apercevons des silhouettes immobiles, plongées dans un état étrange. Elles semblent tendre tous leurs muscles dans un effort violent ; à moins que ceux-ci, flasques et relâchés, aient cédé à l'épuisement. Entre tous ces hommes, presque aucune communication ; on dirait une assemblée de dormeurs mais du genre de ceux dont le sommeil, agité, serait traversé de mauvais rêves : ils dorment sur le dos, comme on dit, dans le peuple, de ceux qui font des cauchemars. Ils ont bien les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent. Ils n'écoutent pas non plus, ils dressent les oreilles. Ils voient la scène comme s'ils étaient envoûtés : l'expression vient du Moyen Age, du temps des curés et des sorcières. Regarder et écouter, c'est être actif, et d'une manière qui peut procurer du plaisir, mais ces gens-là semblent dégagés de toute activité et donnent l'impression d'objets que l'on manipule. L'état d'absence où ils sont plongés, tandis qu'ils paraissent s'abandonner

à des sensations confuses mais violentes, est d'autant plus profond que le jeu des comédiens est meilleur ; aussi souhaiterions-nous que ces comédiens soient le plus mauvais possible, car cet état-là nous déplaît.

Quant au monde ainsi reproduit et dont on nous sert des extraits pour susciter états d'âme et émotions, il apparaît comme le produit d'un si petit nombre de choses dérisoires (un peu de carton, un rien de jeux de physionomie et quelques bribes de texte), qu'il nous faut admirer les gens de théâtre de ce qu'avec un aussi minable simulacre de monde, ils réussissent à mettre leurs spectateurs au diapason et à les émouvoir beaucoup plus fortement que ne le ferait le monde lui-même.

Comment en tout cas ne pas excuser les gens de théâtre ? Car ils ne pourraient réaliser, avec des reproductions plus exactes, le genre de réjouissances qu'on leur paie d'argent et de gloire, ni caser leurs reproductions inexactes dans une atmosphère moins magique. Nous voyons partout la preuve de leur aptitude à représenter des êtres humains ; leurs personnages secondaires et leurs fripons en particulier portent la trace de leur connaissance des hommes et sont bien individualisés ; mais pour ce qui est des personnages principaux, auxquels le spectateur devra s'identifier sans peine, ils sont obligés de les tenir dans le général ou de veiller du moins à ce que leurs traits viennent de cette part limitée de l'homme dans laquelle chacun peut se reconnaître au point de s'écrier : oui, c'est bien cela. Car ce sont des sensations bien précises que le spectateur veut faire siennes, un peu celles que l'enfant recherche lorsqu'il se met en selle sur un manège : la fierté de savoir faire du cheval et d'avoir un cheval ; le plaisir de passer juché sur sa bête devant d'autres enfants ; l'illusion de vivre une aventure, d'être poursuivi ou de poursuivre, etc. Pour que l'enfant vive tout cela, il n'est pas du tout indispensable que sa

monture de bois ressemble à un cheval, et le fait que sa chevauchée tienne dans un cercle étroit ne le gêne d'aucune manière. Ce qui importe au spectateur dans ces établissements, c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde qu'il connaît plutôt mal contre le monde du rêve.

Tel est le théâtre que nous trouvons au départ de notre entreprise. Il s'est jusqu'ici montré fort capable de transformer ces hommes, nos amis, qui nous donnent de si grandes espérances et que nous avons appelés les enfants du siècle scientifique, en une foule intimidée, crédule et « envoûtée ».

Il est vrai que depuis cinquante ans environ, on leur a présenté des reproductions un peu plus fidèles de la vie en commun des hommes, on leur a montré des personnages qui se rebellaient contre certains abus sociaux ou même contre la structure globale de la société. Ils furent assez intéressés pour accepter provisoirement, de bonne grâce, une extraordinaire mutilation de la langue, une réduction poussée de la fable et de l'horizon intellectuel, car sous la petite brise que fit souffler l'esprit scientifique les charmes traditionnels du théâtre en vinrent presque à s'étioler. Ces sacrifices ne furent pas particulièrement rentables. L'amélioration des reproductions altéra un plaisir sans pour autant en satisfaire un autre. Et si le champ des rapports sociaux devint visible, il ne devint pas clair pour autant. Les sensations du spectateur, parce qu'elles étaient provoquées selon la vieille technique (le rituel magique), ne pouvaient que rester les mêmes vieilles sensations.

C'est que les théâtres restaient, comme devant, des lieux de plaisir d'une classe qui, n'osant lui ouvrir le domaine des rapports sociaux, maintenait l'esprit scientifique entre les bornes de l'étude de la nature. C'est aussi que l'infime fraction prolétarienne du public, appuyée par le maigre et fragile renfort de quelques travailleurs intellectuels apostats, avait encore besoin de l'ancien mode de divertissement qui l'aidait à supporter le genre de vie que la société lui assignait.

Tant pis, avançons ! Cahin-caha ! Nous sommes visiblement engagés dans une bataille, battons-nous donc ! N'avons-nous pas vu l'incrédulité déplacer des montagnes ? Ne suffit-il pas d'avoir découvert que quelque chose nous était dissimulé ? Un rideau nous cache ceci et cela : levons-le !

Tel que nous le trouvons, le théâtre ne montre pas la structure de la société (reproduite sur la scène) comme offrant prise à la société (présente dans la salle) : pour avoir péché contre certains principes fondamentaux de la société de son temps, Œdipe est exécuté ; les dieux s'en chargent, ils échappent à la critique. Les grandes individualités de Shakespeare, qui portent en elles l'étoile de leur destin, s'abandonnent à leurs vaines frénésies de meurtres sans que rien les arrête et préparent leur perte de leurs propres mains ; si bien que c'est la vie et non la mort qui devient obscène à l'heure de leur chute ; la catastrophe finale échappe à la critique ! Des sacrifices humains encore et toujours ! Des réjouissances barbares ! Bon, nous savons que les barbares ont un art. Inven-
tons le nôtre !

Nos âmes vont-elles longtemps encore profiter de l'obscurité pour quitter nos corps « épais », s'introduire dans ces fantômes au pinacle et partager des exaltations qui nous sont « d'ordinaire » interdites ? Quelle libération est-ce là, quand, au dénouement de ces pièces (qu'on ne peut dire heureux qu'en se plaçant du point de vue de l'époque : la Providence, l'ordre moral), nous vivons la mise à mort imaginaire de l'exaltation, punie comme un égarement ? Nous nous glissons dans *Œdipe*, car les tabous, ça existe, et l'ignorance ne soustrait pas au châtiment ; dans *Othello*, car la jalousie, ça nous connaît, et aussi la propriété dont tout dépend ; dans *Wallenstein*, car la concurrence, sous peine de disparaître, exige que nous soyons libre et loyal. Ces manies d'incubes, des pièces comme *Les Revenants* ou *Les Tisserands* les entretiennent aussi, encore que la société, en tant que « milieu », y apparaisse sous un jour plus problématique. Les sensations, les aperçus et les impulsions des principaux personnages nous étant imposés, nous n'en apprenons pas plus sur la société que ce que le « milieu » nous donne.

Nous ne pouvons nous satisfaire d'un théâtre qui se borne à nous donner les sensations, les aperçus et les impulsions déterminés par le champ des rapports sociaux existant à l'époque où se déroule l'action de ses pièces ; nous avons besoin d'un théâtre qui utilise et suscite les pensées et les sentiments qui interviennent dans la transformation de ce champ de rapports.

Ce champ, il importe de pouvoir le caractériser dans sa relativité historique. Cela signifie qu'il nous faut rompre avec l'habitude que nous avons de dépouiller de leurs particularités les structures sociales des époques passées jusqu'à les faire ressembler toutes plus ou moins à la nôtre, qui, du fait de cette opération, semble avoir toujours existé et devoir donc durer éternellement. Nous, ce que nous voulons, c'est garder à chaque époque son caractère distinctif et ne jamais perdre de vue ce qu'elle avait d'éphémère pour que la nôtre puisse, à son tour, être reconnue comme éphémère. (Couleur locale et folklore, dont nos théâtres se servent précisément pour faire ressortir plus fortement les similitudes dans le comportement des hommes à travers toutes les époques, ne sauraient être utilisés à cette fin. Nous indiquerons plus loin par quels moyens le théâtre peut y parvenir.)

Que nous donnions à leurs actions des mobiles sociaux variant avec l'époque, et il sera plus difficile à notre spectateur de s'identifier aux personnages. Il ne pourra plus se contenter de sentir : moi aussi, j'agis ainsi ; tout au plus pourra-t-il dire : moi-même, si je vivais dans ces conditions... Et si nous jouons comme des pièces historiques des pièces tirées de notre propre époque, il se pourrait que le spectateur découvre aussi la singularité de la situation dans laquelle il est amené à agir. Ce qui est le point de départ de la critique.

Les conditions historiques ne doivent évidemment pas être conçues (ni présentées) comme des forces obscures (le dessous des cartes) ; elles sont créées et maintenues par des hommes (et seront changées par eux) : ce sont les actions mêmes auxquelles nous assistons qui les constituent.

Mais alors, si le personnage, « historicisé », réagit en fonction de l'époque et réagirait différemment dans une autre époque, n'est-il pas *purement et simplement tout un chacun* ? Certes, l'individu réagit en fonction de sa classe ou des circonstances ; vivrait-il à une autre époque, serait-il plus jeune ou serait-il sur la paille, qu'il réagirait inmanquablement d'une autre manière, mais celle-ci à son tour ne serait pas moins déterminée : à la même époque et dans la même situation tout autre que lui l'aurait eue. N'y a-t-il pas lieu de se demander s'il n'est pas d'autres aspects par où les réactions diffèrent ? Où se trouve-t-il, cet être de chair et d'os, l'individu inconfondable, celui qui ne ressemble jamais entièrement à ses pareils ? Car il faut bien, c'est évident, que le spectateur le découvre dans l'image globale qu'on donne du personnage ; or ce sera le cas si on y introduit cette contradiction d'un homme qui est pareil aux autres sans l'être vraiment. L'image « historicisée » aura quelque chose de ces esquisses qui gardent encore autour du personnage achevé les traces d'autres mouvements et d'autres traits ébauchés par l'artiste. On peut aussi imaginer un homme qui tiendrait dans une vallée un

discours où il lui arriverait de changer d'opinion ou qui dirait tout simplement des phrases contradictoires : l'écho, mêlant sa voix à la sienne, confronterait les phrases.

Naturellement, ce genre d'images « historici-sées » exige un mode de jeu qui laisse à l'esprit de l'observateur liberté et mobilité. Il faut que celui-ci puisse en quelque sorte opérer continuellement des montages fictifs de notre personnage, en faisant abstraction des mobiles sociaux qui le guident ou en les remplaçant par d'autres. Cette opération a en effet l'avantage de donner à un comportement contemporain quelque chose de *non naturel*, de sorte que les motivations actuelles, elles aussi, ne semblent plus aller de soi et offrent prise à l'action.

C'est de cette manière qu'un constructeur de barrage voit un fleuve, avec son lit originel, et les lits fictifs qu'une autre inclinaison du plateau ou un autre volume des eaux auraient déterminés. Et tandis qu'il voit en esprit le fleuve nouveau, le socialiste entend en esprit les discussions nouvelles qu'auront sur la rive les ouvriers agricoles. Nous voudrions faire un théâtre où des processus se déroulant au milieu de ces ouvriers agricoles seraient présentés avec de telles traces d'esquisses et de tels échos.

Le mode de jeu qui, dans l'entre-deux-guerres, fut expérimenté au Schiffbauerdamm-Theater de Berlin pour produire de telles images, repose sur l'effet de distanciation. Une reproduction distanciée est une reproduction qui permet, certes, de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps de le rendre insolite. Déjà les théâtres antique et médiéval distanciaient leurs personnages en utilisant des masques d'hommes ou d'animaux, et, aujourd'hui encore, le théâtre asiatique emploie la musique et la pantomime pour obtenir des effets de distanciation. Sans doute ces effets empêchaient-ils le spectateur de s'identifier aux personnages, mais cette technique n'en reposait pas moins, sinon plus, que celle qui permet l'identification, sur la suggestion hypnotique. Les objectifs sociaux de ces anciens effets de distanciation étaient totalement différents des nôtres.

Les anciens effets de distanciation empêchent le spectateur d'agir sur la réalité reproduite dont ils font quelque chose d'immuable ; quant aux nouveaux effets, ils n'ont en soi rien de bizarre, c'est le regard non scientifique qui appose le sceau du bizarre sur ce qui n'est pas encore connu. Les nouveaux 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.

Car ce qui est depuis longtemps inchangé paraît inchangeable. Où que nous nous tournions, nous rencontrons des choses qui se comprennent trop bien toutes seules pour que nous soyons contraints de faire l'effort de les comprendre. Les expériences que les hommes font les uns avec les autres leur paraissent être le sort commun, donné pour toute éternité, de l'humanité. Vivant dans le monde des vieillards, l'enfant apprend à voir les choses telles qu'elles s'y passent. Le cours des choses, tel qu'il lui apparaît, lui devient courant. Auriez-vous par hasard la hardiesse de ne pas vouloir vous en contenter et de désirer autre chose, ce serait à titre d'exception. Et à supposer que vous sachiez reconnaître dans les décrets de la « Providence » ce que la société a prévu pour vous, vous n'en restez pas moins incapable de considérer ce puissant rassemblement d'êtres pareils à vous, la société, autrement que comme une totalité dégagée de toute emprise, parce que plus grande que la somme de ses parties (il n'empêche que cette entité, sur laquelle vous croyez n'avoir pas prise, vous est familière ; et qui donc se méfie jamais de ce qui lui est familier ?). Pour que toutes ces choses données apparaissent comme douteuses,

il faudrait pouvoir porter sur elles ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui oscillait. Lui, ces oscillations l'étonnèrent, comme s'il se les était imaginées différentes, comme s'il ne pouvait se les expliquer, et c'est ainsi qu'il découvrit que le mouvement pendulaire obéissait à des lois. C'est ce regard, aussi difficile que productif, que le théâtre doit susciter par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit contraindre son public à l'étonnement, et y parvient à l'aide d'un mode de jeu qui distancie le familier.

Ce mode de jeu permet au théâtre d'utiliser, pour élaborer ses reproductions, la méthode de la nouvelle science de la société : la dialectique matérialiste. Cherchant à saisir la société dans sa mobilité, cette méthode traite les conjonctures sociales comme des procès dont elle suit le développement contradictoire. De son point de vue, rien n'existe qui ne soit en voie de se transformer, qui ne soit donc en désaccord avec soi-même, principe qui vaut aussi pour les hommes, leurs sentiments, leurs opinions et leurs comportements, où s'exprime le caractère propre de leur vie sociale à un moment déterminé.

Notre époque, qui opère sur la nature des transformations nombreuses et variées, se plaît à saisir toute chose sous un angle qui permette d'avoir prise sur elle. Nous disons qu'il y a beaucoup de possibilités dans l'homme et qu'on peut en tirer beaucoup. Il n'est pas tenu par nature de rester ce qu'il est ; et on a le droit de le considérer non seulement tel qu'il est, mais encore tel qu'il pourrait être. Il n'a pas à être un point de départ, mais un aboutissement. C'est dire du même coup que je ne saurais me contenter de me mettre à sa place, mais que, en notre nom à tous, je dois prendre position face à lui. C'est pourquoi le théâtre doit distancier tout ce qu'il montre.

Voulant produire des effets de distanciation, le comédien dut renoncer aux artifices qu'on lui avait appris pour amener le public à s'identifier à ses personnages. Comme il ne se propose plus de mettre son public en transes, il ne faut pas qu'il s'y mette lui-même. Ses muscles doivent rester décontractés. Car s'il tourne par exemple la tête en tendant les muscles du cou, il attirera « magiquement » les regards (sinon les têtes) ; les spéculations sur ce geste, les émotions qu'il suscite ne pourront que s'en trouver affaiblies. Sa diction doit être exempte de tout ronron d'église et de ces cadences qui bercent le public au point de lui faire perdre le sens des phrases. S'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon, comment les spectateurs découvriraient-ils ce qui possède le possédé ?

A aucun moment il ne se laisse aller à une complète métamorphose. Un jugement du genre : « Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear », serait pour lui le pire des éreintements. Il doit se contenter de montrer son personnage ou, plus exactement, ne pas se contenter de le vivre ; ce qui n'implique pas qu'il lui faille rester froid lors même qu'il joue des personnages passionnés. Simplement, ses propres sentiments ne devraient 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.

Exiger du comédien qu'il se tienne sur le plateau sous une double apparence, à la fois comme Laughton et comme Galilée, exiger de Laughton le montreur qu'il ne disparaisse pas derrière Galilée le montré (exigence qui a valu à ce mode de jeu le nom d'épique), c'est simplement se refuser à dissimuler plus longtemps le processus réel et profane qui se déroule sur la scène. Car c'est tout de même Laughton que l'on trouve sur le plateau, Laughton qui nous montre comment il se représente Galilée ! D'ailleurs, ne serait-ce qu'à cause de son admiration pour lui, le public ne saurait oublier qu'il voit Laughton en personne, et même si celui-ci tentait une complète métamorphose. Mais alors les opinions et les sensations du comédien n'en seraient pas moins passées entièrement dans le personnage, au point que nous en perdriions tout le bénéfice ; et Laughton aurait si bien fait siennes les opinions et les sensations du personnage qu'il ne nous donnerait de celui-ci qu'une seule et unique version, laquelle deviendrait la nôtre. Pour prévenir une telle mutilation d'un rôle, il faut que le comédien fasse de l'action même de montrer un acte artistique. On le comprendra mieux par ce qui

suit : imaginons un geste destiné à accompagner, pour la rendre autonome, l'une des deux attitudes que nous avons distinguées dans le jeu du comédien, l'attitude du montreur : par exemple, faisons fumer le comédien et représentons-nous celui-ci en train de poser son cigare chaque fois qu'il va faire la démonstration d'un nouveau comportement du personnage de la fiction. Qu'on fasse abstraction de tout ce que ce geste peut avoir habituellement de précipité, sans confondre pour autant nonchalance et négligence, et nous serons en présence d'un comédien qui pourrait fort bien nous laisser ou à nos pensées ou aux siennes.

Dans la manière dont le comédien communique ses reproductions au spectateur, un autre changement s'impose qui accentue, lui aussi, le caractère *profane* de ce processus. De même que le comédien n'a pas à faire accroire à son public que ce n'est pas lui qui se trouve sur le plateau, mais le personnage de la fiction, il n'a pas non plus à lui faire accroire que ce qu'on lui montre sur la scène n'a pas été répété et s'y déroule pour la première et unique fois. La distinction établie par Schiller entre le rhapsode, qui aurait à raconter son affaire comme totalement passée, et le mime, qui aurait à la présenter comme totalement présente, perd beaucoup de sa pertinence (1). Dans son jeu, le comédien doit absolument laisser voir qu'« au début et au milieu il connaît déjà la fin » et « garder ainsi de bout en bout une tranquille liberté ». Il raconte l'histoire de son personnage en nous en donnant une représentation vivante, il en sait davantage que lui et il ne pose pas le *ici* et *maintenant* comme l'une de ces fictions autorisées par la règle du jeu. Au contraire, il les

1. Correspondance avec Goethe, 26 décembre 1797.

sépare du *hier* et *ailleurs*, et c'est ainsi qu'il peut mettre en lumière l'enchaînement des faits.

C'est là un point très important quand il s'agit de représenter soit des événements où les masses interviennent, soit de profondes transformations de l'environnement social, guerres ou révolutions par exemple. Le spectateur pourra ainsi accéder à une vue d'ensemble de la situation et de son évolution. Par exemple, au moment même où il écoute parler une femme, il pourra en esprit l'entendre tenir un autre langage, disons quelques semaines plus tard, ou entendre d'autres femmes parler différemment en d'autres endroits à ce même instant. Pour que cela fût possible, la comédienne devrait jouer comme si la femme avait vécu jusqu'au bout la période considérée et répétait maintenant certaines de ses paroles (celles qui étaient alors importantes) de mémoire et à la lumière du déroulement ultérieur des faits (car ce qui était important alors, c'est ce qui l'est devenu depuis). Mais on ne peut distancier de la sorte un personnage, le présenter comme « cette personne précise » et « cette personne précise en cet instant précis », que si l'on s'abstient de créer l'illusion que le comédien est le personnage, et la représentation l'événement.

Ce faisant, on a déjà dû renoncer à une autre illusion, qui consiste à faire croire que chacun agirait comme le personnage. Le « je fais ceci » est devenu un « je fis ceci », et il faut maintenant que le « il fit ceci » devienne un « il fit ceci et pas autre chose ». C'est trop simplifier que d'accorder les actes aux caractères et les caractères aux actes ; on ne pourra pas révéler de la sorte les contradictions inhérentes aux actions et au caractère des hommes réels. Il est impossible de démontrer l'évolution des lois de la société sur des « cas idéaux », car l'une des composantes de toute évolution et de tout ce qui évolue, c'est précisément l'« impureté » (le caractère contradictoire). Il faut simplement (mais c'est indispensable) créer en quelque sorte des conditions d'expérimentation, c'est-à-dire concevoir pour chaque expérience faite par le personnage une contre-expérience possible. D'ailleurs, d'une manière générale, notre théâtre ne traite-t-il pas la société comme si elle procédait par expérimentation ?

S'il reste possible, au cours des répétitions, d'user de l'identification avec le personnage (ce qu'il faut éviter lors de la représentation publique), cette technique ne doit être employée que comme une méthode d'observation parmi d'autres. Elle est utile lorsqu'on répète : n'a-t-elle pas permis d'arriver à un dessin très raffiné des caractères, même dans l'usage démesuré qu'en a fait le théâtre contemporain ? Mais le comédien en resterait à la forme la plus grossière de l'identification s'il se bornait à se demander : « Comment réagirais-je s'il m'arrivait telle et telle chose ? Quelle impression cela ferait-il si je disais ceci ou faisais cela ? », au lieu de : « Comment parlait l'homme que j'ai déjà entendu dire ceci, comment agissait celui que j'ai déjà vu faire cela ? ». C'est en puisant ainsi toutes sortes de choses ici et là qu'il peut construire un nouveau personnage, protagoniste virtuel de l'histoire racontée, et pas seulement de cette histoire. Car l'unité du personnage naît de la manière dont ses différents traits entrent en contradiction.

L'observation est une part essentielle de l'art du comédien. Le comédien fait appel à tous ses nerfs et ses muscles pour observer autrui dans un acte d'imitation qui est en même temps un processus de réflexion. S'il se contentait d'une pure imitation, il redonnerait au mieux l'objet observé ; ce qui ne saurait suffire, l'original s'exprimant à voix trop basse. Pour passer du simulacre à la reproduction, le comédien regarde les hommes comme s'ils opéraient devant lui la démonstration de ce qu'ils font : comme s'ils lui recommandaient de méditer sur ce qu'ils font.

Sans conceptions ni intentions personnelles, il n'est pas possible d'élaborer la moindre reproduction. Qui ne sait rien ne peut rien montrer, car alors comment savoir ce qui vaut la peine d'être su ? Si le comédien ne veut être ni un perroquet ni un singe, il lui faut assimiler les connaissances de son époque sur la manière dont les hommes vivent en commun, en prenant part à la lutte des classes. Voilà qui semblera dégradant à plus d'un qui place l'art (une fois réglée la question d'argent) dans les sphères les plus hautes. Mais la lutte pour les décisions suprêmes qui concernent le genre humain est menée sur la terre, non dans les régions éthérées, « dehors », non dans les têtes. Personne ne peut être au-dessus de la mêlée des classes, car personne n'est au-dessus des hommes. Aussi longtemps que la société sera divisée par la lutte des classes, elle n'aura pas de porte-parole qui puisse s'exprimer au nom de tous. Pour l'art, être impartial signifie, tout simplement, qu'on appartient au parti dominant.

Aussi le point de vue que le comédien choisira est-il un autre élément capital de son art, et il devra nécessairement être choisi en dehors du théâtre. Tout comme la transformation de la nature, la transformation de la société est un acte de libération ; ce sont les joies de la libération que devrait nous faire connaître le théâtre d'une ère scientifique.

Allons plus loin et examinons comment, par exemple, une fois son point de vue adopté, le comédien doit lire son rôle. Il importe qu'il ne « comprenne » pas trop rapidement. Même s'il découvre d'emblée le ton le plus naturel et la manière la plus commode de dire son texte, il ne doit pas considérer pour autant qu'il exprime la chose la plus naturelle du monde ; au contraire, il doit hésiter, faire appel à ses propres opinions, s'interroger sur d'autres réactions possibles, en un mot adopter l'attitude de celui qui s'étonne. Cela d'abord pour éviter de fixer trop vite un personnage bien défini, d'en arrêter les contours avant d'avoir enregistré tout ce qui sera dit ultérieurement, en particulier par les autres personnages (car il se verrait alors obligé de faire ingurgiter à son rôle toutes sortes de choses) ; mais aussi et surtout pour introduire dans la construction de son personnage ce « Non pas-Mais » qui est d'une telle importance si l'on entend que le public, c'est-à-dire le représentant de la société, apprenne à voir les processus représentés sous l'angle où ils offrent prise. Il faut aussi que chaque comédien, au lieu de tirer à soi ce qui est à sa mesure sous le prétexte que c'est tout bonnement « l'éter-

nel humain », cherche au contraire dans son rôle ce qui va à l'encontre de son caractère et appartient en propre au personnage. Et, en même temps que le texte lui-même, il lui faut mémoriser ses premières impressions en face de lui, ses réserves, ses critiques, ses stupéfactions, afin qu'elles ne disparaissent pas dans sa composition définitive en s'y « dissolvant », mais restent au contraire vivantes et perceptibles. Car le personnage et les événements doivent moins s'imposer au public que lui paraître insolites.

Il faut encore que le comédien étudie son rôle en même temps que les autres comédiens étudient les leurs et que la construction de son personnage aille de pair avec celle des autres personnages. Car l'unité sociale la plus petite n'est pas l'homme, mais deux hommes. Dans la vie aussi nous nous aidons les uns les autres à construire nos personnalités.

A cet égard, on peut tirer quelques enseignements d'une habitude néfaste de nos théâtres où le comédien dominant, la vedette, se met aussi en avant en se faisant servir par tous les autres : veut-il rendre son personnage redoutable ou plein de sagesse, il obligera ses partenaires à rendre les leurs timorés ou attentifs, etc. Ne serait-ce que pour donner à tous cet avantage et servir ainsi la fable, les comédiens devraient parfois, au cours des répétitions, échanger leurs rôles : les personnages se donneraient de la sorte les uns aux autres ce qu'ils ont besoin de recevoir les uns des autres. Il est aussi très bon que les comédiens retrouvent leurs personnages dans d'autres compositions ou dans des copies. Joué par un interprète de l'autre sexe, le personnage laissera voir plus nettement les caractères qu'il tire du sien ; joué par un comique, de manière tragique ou comique, il y gagnera de nouveaux aspects. Mais surtout, en contribuant à l'élaboration des autres rôles ou en prenant au moins la place de leurs interprètes, le comédien affermit le point de vue social (dont l'importance est si décisive) à partir duquel il présente son personnage. Le maître n'est *ce* maître que dans la mesure exacte où son valet lui permet de l'être, etc.

Naturellement, le personnage a déjà été l'objet d'innombrables essais de construction lorsqu'il apparaît dans la pièce parmi les autres personnages, et le comédien devra avoir mémorisé toutes les conjectures que le texte lui a d'abord suggérées. Or le traitement que les autres personnages font subir au sien lui apprend beaucoup plus sur lui-même qu'il n'en savait jusqu'ici.

Les attitudes que les personnages prennent les uns envers les autres constituent ce que nous appelons le domaine gestuel. Attitudes corporelles, intonations, jeux de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, s'adressent des compliments, échangent des leçons, etc. Comptent également au nombre des attitudes prises par les hommes les uns envers les autres, celles qui apparemment relèvent du domaine privé, l'expression de la douleur physique dans la maladie, les manifestations de religiosité, etc. Ces expressions gestuelles sont le plus souvent complexes et contradictoires, de sorte qu'il n'est plus possible de les exprimer en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, en élaborant sa composition, qui ne peut être qu'un grossissement, à n'en rien perdre, mais au contraire à renforcer le complexe qu'elles constituent.

Le comédien prend possession de son personnage en en suivant, d'un point de vue critique, les diverses manifestations, ainsi que celles de ses adversaires et de tous les personnages de la pièce.

Pour définir le contenu gestuel, passons en revue les premières scènes d'une pièce moderne, ma *Vie de Galilée*. Comme nous entendons examiner aussi la manière dont les déclarations des personnages s'éclairent mutuellement, nous supposerons qu'il ne s'agit pas d'une première approche de la pièce. Celle-ci commence avec la toilette matinale de Galilée, alors âgé de quarante-six ans, qui interrompt ses ablutions pour fouiller dans ses livres et pour donner au tout jeune André Sarti une leçon sur le nouveau système solaire. Si tu dois jouer cette scène-là, ne te faut-il pas savoir que nous terminerons par le souper d'un Galilée qui aura soixante-dix-huit ans et que ce même élève viendra de quitter pour toujours ? A ce moment, il aura subi une transformation plus effrayante que celle que, normalement, les vingt-deux années écoulées auraient pu lui infliger. Il s'empiffre avec une avidité sans retenue, il n'a plus rien d'autre en tête. Lui qui, jadis, buvait son lait du matin sans y prêter attention, tant il était avide d'enseigner le jeune garçon, s'est honteusement débarrassé, comme d'un fardeau, de l'enseignement dont il était chargé. Mais ce lait, quand la pièce commence, le boit-il

vraiment sans y prendre garde ? La jouissance que Galilée trouve à boire et à se laver ne se confond-elle pas avec celle que lui procurent les idées nouvelles ? Ne l'oublie pas : il pense parce qu'il y trouve une volupté. Est-ce bien ? Est-ce mal ? Comme dans toute la pièce, tu ne trouveras rien à ce sujet qui porte préjudice à la société ; et surtout, comme tu es toi-même, je l'espère, un courageux enfant de l'ère scientifique, je te conseille de représenter la chose comme bonne, mais enregistre-la bien, car il va se passer à ce propos des choses terribles, ceci étant en rapport avec cela : l'homme qui salue ici l'Ere nouvelle sera, à la fin, contraint de l'exhorter à le mépriser tout en le dépossédant de ses découvertes. Quant à la leçon d'astronomie, tu es libre de décider si elle est seulement le fait d'un homme qui parle tellement de « l'abondance du cœur » qu'il discourrait sur l'astronomie avec le premier venu et même avec un enfant ; ou si l'enfant, qui connaît bien son homme, doit lui manifester de l'intérêt pour lui arracher son savoir. Peut-être s'agit-il aussi de deux êtres qui ne peuvent s'empêcher l'un de poser des questions, l'autre d'y répondre. Cette fraternité ne manquerait pas d'intérêt, car elle sera un jour gravement mise à mal. Mais, bien sûr, tu mèneras rapidement la démon-

tration de la rotation de la terre, vu qu'elle ne rapporte rien : voici d'ailleurs l'élève cossu, un étranger, qui donne au temps du savant une valeur d'or. Il ne manifeste pas la moindre curiosité, mais il devra être servi. Car Galilée est dans le dénuement. Il va lui falloir choisir, en soupirant, entre l'élève intelligent et l'élève riche. Comme il ne peut apprendre grand-chose au nouveau venu, il en apprend quelque chose : l'existence de la longue-vue qui a été inventée en Hollande. C'est sa manière d'utiliser le dérangement qu'on lui cause dans son travail matinal. Entre le Curateur de l'Université. La demande d'augmentation introduite par Galilée a été repoussée ; l'Université n'aime guère payer pour la physique ce qu'elle paie pour la théologie. Ce qu'elle attend de Galilée, dont l'activité se situe finalement à un niveau de la recherche qu'elle juge inférieur, c'est quelque chose d'immédiatement utile. A la manière dont il offre son traité théorique, tu verras qu'il est habitué aux rebuffades et aux remontrances. Le Curateur lui fait observer que la République, si elle le paie mal, lui garantit la liberté de la recherche. Il réplique que cette liberté ne lui est guère utile s'il ne dispose pas des loisirs que garantit une bonne paie. En cet endroit, tu feras bien de ne pas juger trop altière son impatience, sinon tu

n'accorderas pas assez d'attention à sa pauvreté. En effet, tu verras Galilée, peu de temps après, plongé dans des pensées qui méritent quelque explication : ce héraut d'une ère nouvelle, celle des vérités scientifiques, se demande comment il pourrait soutirer de l'argent à la République en lui présentant la longue-vue comme une invention personnelle. Tu constateras avec étonnement que cette invention (il l'étudie dans le seul but de se l'approprier) n'est pour lui qu'une occasion de gagner quelques ducats. Mais si tu vas plus loin, dans la deuxième scène, tu découvriras qu'au moment où il tient un discours déshonorant à force de mensonges pour vendre le télescope à la « Seigneurie » de Venise, il a déjà presque oublié cet argent, parce qu'il a trouvé à l'instrument, à côté de son application militaire, une application possible en astronomie. La marchandise qu'on l'a contraint à fabriquer par le chantage — appelons donc désormais les choses par leur nom — présente un intérêt pour cette recherche qu'il avait précisément été obligé d'interrompre. Et le jour de la cérémonie, tandis qu'en acceptant d'un air flatté des honneurs immérités, il parle à demi-mot de ses magnifiques découvertes à un savant ami (là n'escamote pas son attitude théâtrale), tu le trouveras en proie à une excitation beaucoup

plus profonde que la seule agitation due à la perspective du gain financier. Certes, considérée sous cet angle, sa charlatanerie ne signifie pas grand-chose ; elle montre pourtant combien cet homme est décidé à choisir la facilité et à se servir de sa raison pour des fins indifféremment sublimes ou basses. Une épreuve autrement difficile l'attend, et toute démission ne rend-elle pas celle qui suit plus facile ?

En commentant ce matériau gestuel, le comédien prend possession de la *fable*, et par là-même de son personnage. Ce n'est qu'à partir de la fable, événement global bien délimité, qu'il peut, comme d'un bond, atteindre à son personnage définitif où tous les traits particuliers sont repris dans une unité plus haute. S'il a tout fait pour s'étonner des attitudes contradictoires de son personnage, conscient qu'il est de devoir amener le public à s'en étonner lui aussi, la fable prise dans sa totalité lui donne le moyen de les assembler. En effet, de ce tout délimité que forment les événements de la fable se dégage un sens bien précis, autrement dit, de la multitude des intérêts virtuels, la fable ne satisfait que certains d'entre eux, bien précis.

Tout est fonction de la fable, elle est le cœur du spectacle théâtral. Dans ce qui se produit entre les hommes, ne permet-elle pas de livrer tout ce qui peut être discuté, critiqué, transformé ? Si, en fin de compte, l'homme particulier que le comédien présente doit avoir plus de qualités que n'en exigent les événements de la pièce, c'est essentiellement parce que l'événement deviendra d'autant plus visible qu'il concernera un individu plus précis. La grande entreprise du théâtre, c'est la *fable*, composition globale de tous les processus gestuels, contenant toutes les informations et les impulsions dont sera fait, désormais, le plaisir du public.

Il n'y a pas d'événement isolé qui n'ait un gestus fondamental : — *Richard, duc de Gloucester, courtise la veuve de sa victime.* — *Au moyen d'un cercle de craie, on découvre qui est la vraie mère de l'enfant.* — *Dieu fait avec le diable un pari dont l'âme de Faust est l'enjeu.* — *Woyzeck achète un couteau bon marché pour tuer sa femme, etc.* La beauté que doivent revêtir la mise en place des personnages sur le plateau et le déplacement des groupes résulte surtout de l'élégance avec laquelle le matériau gestuel est présenté au public et soumis à son jugement.

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter ici ou là, au gré du courant, il faut que les événements s'enchaînent de manière à ce que les chaînons restent bien visibles. Ils ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut que le spectateur puisse interposer son jugement. (Si c'était le caractère obscur des liens de causalité qui était intéressant, il faudrait alors distancier convenablement cette particularité.) Il convient donc d'opposer avec soin les différentes parties de la fable en leur donnant une structure propre, celle d'une petite pièce dans la pièce. A cette fin, le mieux est de se mettre d'accord sur des titres semblables à ceux que nous avons énoncés au paragraphe précédent. Ces titres doivent formuler ce qui, du point de vue social, constitue le fin mot de la scène, mais en même temps indiquer le ton que l'on souhaite adopter dans la représentation, c'est-à-dire, selon les cas, imiter un titre de chronique, de ballade, de journal ou de peinture de mœurs. Une forme simple de distanciation est par exemple celle que connaissent d'ordinaire les us et coutumes. Une visite que l'on fait, la manière dont on traite un ennemi, une rencontre

d'amoureux, des négociations commerciales ou politiques, on peut les montrer comme si l'on représentait simplement une coutume de l'endroit où l'action se déroule. Ainsi représenté, le processus unique et particulier prend un aspect insolite, car il apparaît comme une chose générale, devenue coutumière. Le simple fait de se demander si ce processus, ou l'une de ses composantes, est vraiment devenu coutume, le simple fait de se poser la question suffit à le distancier. Ces baraques de foire qu'on appelle panoramas offrent un bon moyen d'étudier le style poétique des chroniques historiques. Distancier consistant aussi à rendre illustre, on peut représenter certains événements comme s'ils étaient célèbres, c'est-à-dire connus de tout le monde et de longue date jusque dans le détail, et comme si l'on s'efforçait de n'aller nulle part contre la tradition. Bref, on peut imaginer bien des manières de raconter, les unes connues, les autres encore à inventer.

Le choix des éléments à distancier et du procédé à employer dépend de l'interprétation qu'on donnera de la fable. C'est donc ici que le théâtre peut trouver l'occasion de défendre avec vigueur les intérêts de son époque. Prenons *Hamlet*, cette pièce ancienne, comme exemple d'interprétation. A la sombre et sanglante époque où j'écris ces lignes, avec ses classes dirigeantes criminelles, et sa tendance générale à douter de la raison dont on ne cesse de mésuser, je crois pouvoir lire la fable de cette pièce de la manière suivante : les temps sont à la guerre. Le père d'Hamlet, roi de Danemark, a tué le roi de Norvège au cours d'une guerre de rapine où il a connu la victoire. Au moment même où Fortinbras, le fils du roi de Norvège, met une armée sur pied pour une nouvelle guerre, le roi de Danemark est assassiné, et cela par son propre frère. Devenus rois, les frères des rois abattus préviennent la guerre : les troupes norvégiennes sont autorisées à traverser le territoire danois pour aller piller la Pologne. Or voici que le jeune Hamlet est invité par l'esprit de son guerrier de père à venger le forfait dont il a été la victime. Après avoir hésité à répondre à un acte sanglant par un acte sanglant, Hamlet

a déjà résolu de s'exiler quand il rencontre, sur la côte, le jeune Fortinbras, lequel est en route, avec ses troupes, pour la Pologne. Cet exemple guerrier le subjugué. Il fait demi-tour et dans une sanglante boucherie massacre son oncle, sa mère et lui-même, abandonnant le Danemark au Norvégien. A travers tous ces processus nous voyons cet homme jeune, mais déjà corpulent, appliquer assez pitoyablement la raison nouvelle qu'il a ramenée de l'Université de Wittenberg. Dans les affaires féodales où il se retrouve plongé, cette raison entrave son action. Face à une pratique déraisonnable, elle n'a absolument rien de pratique. Hamlet tombe, victime tragique de la contradiction entre une telle manière d'agir et une telle manière de raisonner. Cette lecture de la pièce, qui peut être lue de plus d'une façon, pourrait, à mon sens, intéresser notre public.

En effet, chaque bond en avant, chaque libération de l'homme qui par son activité productive se soustrait à l'emprise de la nature, ouvrant ainsi la voie à une transformation radicale de la société, toutes les tentatives faites par l'humanité dans des directions nouvelles pour améliorer sa condition nous remplissent, que les littératures nous en décrivent le succès ou l'échec, d'un sentiment de triomphe et de confiance, et nous procurent le plaisir de jouir des possibilités de transformation de toute chose. Ainsi que l'exprime Galilée : « Mon opinion est que la terre est noble et admirable quand on voit chaque jour les si nombreuses et diverses naissances et métamorphoses dont elle est le lieu. »

La tâche principale du théâtre est d'expliciter la fable et d'en communiquer le sens au moyen d'effets de distanciation appropriés. Et s'il est vrai que dans ce domaine rien ne peut être fait sans le comédien, il s'en faut que tout repose sur lui. La *fable* est explicitée, bâtie et exposée par le théâtre tout entier, par les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes. Tous mettent leur art dans cette entreprise commune, sans abandonner pour autant leur indépendance.

Le gestus général de la démonstration, qui accompagne chaque gestus montré en particulier, se trouve souligné dans les chansons, qui sont des adresses musicales au public. C'est pourquoi les comédiens ne doivent pas « passer insensiblement » au chant, mais le détacher nettement du reste. Pour mettre l'accent sur cette rupture, le mieux est encore d'avoir recours à certaines techniques spécifiquement théâtrales : changement d'éclairage ou titre projeté par exemple. La musique, de son côté, devra résister énergiquement à cette mise au pas qui l'abaisse d'ordinaire au rôle de servante incapable de penser par elle-même. Qu'elle n'« accompagne » pas, si ce n'est en commentant. Qu'elle ne se contente pas de s'« exprimer » en se vidant purement et simplement des états d'âme auxquels les processus représentés la font succomber. C'est ainsi que Eisler a exemplairement enchaîné les événements lorsque, pour la scène du carnaval de *La Vie de Galilée*, où défilent les masques des guildes, il a écrit une musique triomphale et menaçante indiquant le tour séditieux que le bas peuple donne aux théories de Galilée. De même, dans *Le Cercle de craie caucasien*, le chant froid et impassible du chanteur décri-

vant le sauvetage de l'enfant par la servante, qui est mimé sur la scène, révélera les horreurs d'une époque où tout sentiment maternel peut devenir faiblesse suicidaire. La musique a donc divers moyens de tenir sa place au théâtre sans perdre en rien son indépendance. Elle peut, à sa manière, prendre position sur les sujets abordés sur la scène. Néanmoins, il lui est toujours possible de se borner à introduire quelque variété dans le divertissement.

Tout comme le musicien retrouve sa liberté parce qu'il n'est plus contraint de susciter des états d'âme permettant aux spectateurs de s'abandonner plus facilement sans réserve aux processus représentés sur la scène, le décorateur jouit d'une liberté plus grande s'il n'est plus obligé de donner, par sa construction des différents lieux scéniques, l'illusion d'un cadre déterminé. Il lui suffit de suggérer, mais à la condition que ses suggestions présentent un intérêt historique ou social supérieur à celui qu'offre l'environnement réel. Au Théâtre Juif de Moscou, un décor rappelant un tabernacle médiéval distancia *Le Roi Lear* ; Neher fit jouer *La Vie de Galilée* devant des projections de documents, de cartes géographiques et d'œuvres d'art de la Renaissance ; Hearthfield employa pour sa mise en scène de *Tai Yang s'éveille* au Théâtre de Piscator un fond de banderolles que l'on pouvait retourner et dont les textes indiquaient l'évolution de la situation politique, qu'il arrivait aux personnages en scène d'ignorer.

La chorégraphie, elle aussi, retrouve une fonction réaliste. C'est une erreur toute moderne de croire qu'elle n'a pas sa place dans la reproduction scénique des « hommes tels qu'ils sont ». S'il est vrai que l'art reflète la vie, il la reflète dans des miroirs très particuliers.

L'art ne cesse pas d'être réaliste parce qu'il modifie les proportions, mais seulement lorsqu'il les modifie de telle sorte que le public échouerait dans la vie réelle s'il appuyait sa pratique sur les aperçus et les impulsions véhiculés par les reproductions qui lui sont fournies. Certes, il faut veiller à ce que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel. Quoi qu'il en soit, un théâtre qui repose entièrement sur le gestus ne saurait se passer de la chorégraphie. L'élégance d'un geste, la grâce d'un mouvement d'ensemble suffisent à produire un effet de distanciation, et l'invention pantomimique apporte à la fable une aide précieuse.

Que les arts frères de l'art dramatique soient donc invités dans notre maison, non pour fabriquer une « œuvre d'art totale » dans laquelle ils s'abandonneraient et se dissoudraient tous, mais pour faire avancer la tâche commune, chacun selon sa manière. Toutes leurs relations consisteront à se distancier les uns les autres.

A ce propos, rappelons une nouvelle fois que la tâche des arts est de divertir les enfants de l'ère scientifique, par l'intermédiaire des sens et dans la gaîté. C'est une chose qu'en particulier nous autres, Allemands, nous ne répétons jamais assez. Chez nous tout glisse volontiers dans l'incorporel et l'abstrait, et là-dessus nous commençons à parler de « vision du monde » alors que le monde lui-même s'est évanoui. Jusqu'au matérialisme qui chez nous est à peine plus qu'une idée. De l'amour physique nous faisons les devoirs conjugaux, la jouissance artistique est au service de la « culture » et, si nous parlons d'apprendre, ce que nous entendons par là, ce n'est pas apprendre dans la joie : nous nous voyons le nez collé sur quelque chose. Nos démarches n'ont rien de joyeuses marches à la découverte du monde, et quand il nous faut décliner titres et qualités, nous n'évoquons pas le plaisir que nous avons pris à faire telle chose, mais la sueur qu'elle nous a coûtée.

*peut à la découverte
de la joie d'apprendre
la connaissance*

Il reste encore à parler de la livraison au public du spectacle construit au cours des répétitions. Ici le gestus de la livraison d'un produit élaboré doit être sous-jacent au jeu des comédiens. Ce que l'on présente maintenant, c'est ce qui a été mille fois repris parmi tout ce qui n'a pas été éliminé. C'est avec tous les sens en éveil que les reproductions achevées doivent être livrées au public, si l'on entend qu'elles soient reçues de la même façon.

C'est que les reproductions doivent s'effacer devant la réalité reproduite : la vie des hommes en commun. Le plaisir que procure leur perfection doit s'intensifier au point de se confondre avec ce plaisir supérieur que l'on éprouve à voir, traitées comme imparfaites et provisoires, les règles de vie commune que l'on a mises en évidence. Ce faisant, le théâtre laisse un rôle productif au spectateur, qui ne se borne plus à regarder. Dans son théâtre, puisse le spectateur jouir, comme d'un divertissement, des terribles et interminables travaux dont il doit tirer sa subsistance, et même de l'effroi que lui inspire son incessante transformation. Qu'il se produise ici de la façon la plus légère qui soit ; car le mode d'existence le plus léger est dans l'art.

1948

Additifs au Petit organon

Il ne s'agit pas seulement que l'art fasse une source de plaisir de ce qu'il donne à étudier. A une époque où l'on acquiert des connaissances dans le but de les revendre au plus haut prix, et où même un prix élevé n'empêche nullement ceux qui le payent d'être des exploiters, il faut maintenir nettement, dans toute son importance, la contradiction entre apprendre et se réjouir. Ce n'est que lorsque les chaînes imposées à l'activité productive auront été brisées que l'étude pourra se muer en plaisir et le plaisir être étude.

Si le concept de « théâtre épique » se voit maintenant abandonné, il n'en représente pas moins, aujourd'hui comme hier, un pas vers une expérience vécue en toute conscience. Mais ce concept est trop pauvre et trop vague pour le théâtre que nous avons en vue ; sa définition doit être plus précise et son rendement meilleur. De plus, il s'est opposé de manière trop statique au concept de théâtre dramatique. Trop souvent, nous nous sommes assez naïvement contenté de supposer, comme un fait « évident », [que] le théâtre dramatique présentait toujours des processus

qui se déroulaient avec tous les signes, ou beaucoup de signes, du présent immédiat ! (La même manière de penser nous amène à postuler naïvement, mais pas toujours sans danger, qu'avec toutes nos innovations, nous faisons encore du théâtre et non, par exemple, une démonstration scientifique !)

Même le concept de « théâtre de l'ère scientifique » est trop étroit. Le *Petit organon pour le théâtre* a peut-être suffisamment explicité ce qu'on peut entendre par l'ère scientifique, mais le terme lui-même, tel qu'il est couramment employé, est trop galvaudé.

Le plaisir que procurent les pièces anciennes devient d'autant plus grand que nous sommes davantage capables de nous adonner aux réjouissances propres à notre temps. Voilà pourquoi nous devons faire du sens de l'histoire, dont nous avons également besoin pour apprécier les pièces modernes, un vrai plaisir sensuel (1).

1. Lorsque nos théâtres montent des pièces d'une autre époque, ils ont coutume d'escamoter les oppositions, de colmater les écarts, d'effacer les différences. Qu'advient-il alors du plaisir que l'on trouve à survoler de haut, à découvrir les distances et les différences ? Plaisir que nous procure aussi ce qui est proche de nous et nous est propre !

Dans les temps de révolutions, terribles et féconds, les soirs des classes déclinantes se confondent avec les matins des classes montantes. Ce sont les crépuscules où l'oiseau de Minerve prend son envol.

Le théâtre de l'ère scientifique peut faire de la dialectique une jouissance. Les surprises que réservent l'évolution logique ou les progrès par bonds, ainsi que l'instabilité de toute situation, l'humour des contradictions, etc., ce sont là autant de plaisirs liés à la vitalité des hommes, des choses et des processus, qui stimulent l'art et la joie de vivre.

Tous les arts contribuent au plus grand de tous : l'art de vivre.

Si apodictique que notre mise en garde puisse paraître, notre génération a intérêt à l'entendre et à éviter, lors de la représentation, de s'identifier avec le personnage de la pièce. Mais quelque résolution qu'elle mît à suivre ce conseil, elle ne pourrait pas l'appliquer entièrement. On en arrive ainsi au plus vite à cette contradiction vraiment déchirante : vivre son rôle ou le représenter, s'identifier avec le personnage ou le montrer, le justifier ou le critiquer, contradiction que nous exigeons pour induire à l'attitude critique.

Des esprits peu éduqués ont donné de la contradiction entre jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec) l'interprétation suivante : le travail du comédien comprendrait soit l'un, soit l'autre, comme si le *Petit organon* recommandait seulement de jouer, et l'ancien mode de jeu uniquement de vivre son rôle. En réalité, il s'agit bien entendu de deux processus antagonistes qui trouvent leur unité dans le travail du comédien : son jeu ne comporte pas simplement un peu de l'un et un peu de l'autre, et ses effets les plus authentiques naissent de la lutte et de la tension de ces deux contradictoires, comme de leur profondeur. La rédaction du *Petit organon* est en partie responsable du malentendu ; elle induit souvent en erreur du fait qu'elle a peut-être souligné avec trop d'impatience et trop exclusivement « l'aspect principal de la contradiction » (1).

Pourtant, l'art s'adresse à tous ; avec sa lyre, il irait au-devant des fauves. Et souvent, ceux-ci se laissent séduire ! Des idées neuves, manifestement fécondes (savoir qui récolterait leurs fruits importe peu), surgissent fréquem-

1. Mao Tsé-toung, *De la contradiction* : des deux aspects d'une contradiction, l'un est nécessairement le plus important.

ment des classes montantes vers ceux « d'en haut » pour s'emparer d'esprits qui devraient plutôt se prémunir contre elles afin de préserver leurs privilèges. Car les membres d'une classe ne sont nullement immunisés contre les idées qui la desservent. Tout comme les membres des classes opprimées peuvent donner dans les idées de leurs oppresseurs, des membres des classes oppressives donnent dans celles des opprimés. A certaines époques, les classes luttent pour la direction de l'humanité, et le désir passionné d'appartenir à ses pionniers et de progresser reste puissant chez ceux qui ne sont pas complètement pervertis. Ce n'est pas seulement parce qu'elle était sous le charme du poison que la cour de Versailles a applaudi Figaro.

La *fable* n'est pas simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité ; elle est faite de processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société. Ainsi les personnages ne reproduisent pas purement et simplement des personnes vivantes, ils sont construits en fonction d'idées.

Le savoir que les comédiens ont puisé dans leur expérience et les livres entre en contra-

diction fréquente avec les processus et les personnages agencés par l'auteur. Ces contradictions, les comédiens doivent les enregistrer et les conserver dans leur jeu. Ils doivent puiser à la fois dans la réalité et dans l'œuvre de fiction car, tout comme celui de l'auteur, leur travail doit livrer toute la richesse et l'actualité de la réalité, afin que ressorte clairement ce que l'œuvre présente de particulier ou d'universel.

L'étude du rôle est en même temps une étude de la fable, ou, plus exactement, l'étude du rôle doit être d'abord et surtout une étape dans l'élaboration de la fable. (Qu'arrive-t-il à cet homme ? Comment le prend-il ? Que fait-il ? A quelles opinions se heurte-t-il ? etc.)

Pour cela, le comédien doit mobiliser la connaissance qu'il a du monde et des hommes, tout en posant ses questions en dialecticien. (Certaines questions ne sont posées que par le dialecticien.)

Exemple : un comédien doit jouer le rôle de Faust. Les rapports amoureux entre Faust et Marguerite s'engagent dans une voie funeste. La question qui se pose : en irait-il autrement si Faust épousait Marguerite ? On ne la pose généralement pas, parce que trop banale, triviale, bourgeoise. Faust est un génie, un grand

esprit qui aspire à l'infini. Comment oserait-on demander : pourquoi ne l'épouse-t-il pas ? Mais les gens simples posent cette question, et ce seul fait doit amener le comédien à la poser aussi. Et après y avoir un peu réfléchi, il remarquera que cette question était très nécessaire et profitable.

Bien entendu, il faut commencer par établir dans quelles conditions se déroule cette histoire d'amour, quels rapports elle entretient avec la fable tout entière, quelle est sa portée pour l'idée fondamentale. Faust s'est détourné des efforts « élevés », abstraits, « purement spirituels » qu'il avait entrepris pour goûter la joie de vivre et il se consacre à des expériences terrestres purement sensuelles. Voilà qui engage ses relations avec Marguerite dans une voie funeste : il entre en conflit avec elle, l'union se transforme en divorce, le plaisir devient douleur. Le conflit aboutit à la destruction totale de Marguerite, qui affecte gravement Faust. Pourtant, on ne peut donner une représentation juste de ce conflit qu'en s'appuyant sur un autre, de dimension bien plus grande, qui domine l'œuvre tout entière, dans ses deux parties. C'est grâce à l'aide du diable que Faust a échappé à la contradiction douloureuse entre les aventures « purement spirituelles » et les appétits inapaisés, inapai-

sables, de la « pure sensualité ». Dans la sphère « purement sensuelle » (l'histoire d'amour), il se heurte au monde extérieur représenté par Marguerite et doit la détruire pour se sauver. La solution de la contradiction principale est donnée à la fin de l'œuvre et alors, alors seulement, elle éclaire la signification et l'importance des contradictions secondaires. Faust doit abandonner son attitude parasitaire de pur consommateur. Le travail productif au profit de l'humanité réconcilie l'action spirituelle et l'action sensuelle, la production de la vie engendre la joie de vivre.

Revenant maintenant à notre histoire d'amour, nous voyons qu'un mariage, si banalement bourgeois qu'il soit, impossible pour le génie et contraire à sa carrière, aurait cependant été, dans un certain sens, la meilleure solution, la plus productive, car, à ce moment précis de l'histoire, une telle union aurait permis à la femme aimée de s'épanouir au lieu d'être détruite. Faust n'aurait alors probablement plus été Faust, il serait resté prisonnier (on s'en aperçoit vite) de la mesquinerie de la vie quotidienne, etc.

Le comédien qui pose courageusement la question des gens simples pourra donc faire de ce mariage qui n'a pas lieu une phase bien délimitée de l'évolution de Faust. Sinon, il contri-

buera simplement, comme à l'accoutumée, à montrer que sur cette terre quiconque aspire aux sommets doit inéluctablement faire souffrir ; que le tragique de la vie consiste à tout jamais dans le fait que tout plaisir et toute évolution se paient ; bref, il se bornera à illustrer la maxime barbare et bourgeoise entre toutes : impossible de raboter sans faire voler des copeaux.

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

Tout cela ne correspond à aucune réalité et doit donc être rejeté par un théâtre réaliste.

Une pratique véritable, profonde, agissante de l'effet de distanciation implique que la société

considère sa situation présente comme historique : comme susceptible de progrès. Les véritables effets de distanciation ont un caractère combatif.

Pour que naisse une fable authentique, il importe beaucoup qu'on joue d'abord simplement les scènes dans l'ordre de leur succession, avec l'expérience qui vient de la vie, mais sans qu'on ait trop égard aux scènes qui suivent ou même au sens général de la pièce. En effet, comme chaque scène conserve son sens particulier, qu'elle présente (et épuise) une multitude d'idées, la fable peut se développer de manière contradictoire. Exprimée dans sa vérité à travers ses détours et ses bonds, elle parvient à éviter la banale idéalisation (un mot entraîne le suivant) et l'exécution de fragments qui, dépourvus de toute autonomie, se trouvent placés au service exclusif d'une conclusion où tout est résolu.

Citons *Lénine* : « La condition de la connaissance de tous les phénomènes de l'univers dans leur « autodéveloppement », dans leur évolution spontanée, dans leur être vivant, est de reconnaître qu'ils constituent une unité de termes contradictoires (1). »

1. Lénine : *A propos de la dialectique*.

Il est totalement indifférent de savoir si la fonction principale du théâtre est de procurer une connaissance du monde, mais le fait demeure que le théâtre doit donner des représentations du monde et que ces représentations ne doivent pas induire en erreur. Et si la thèse de Lénine est juste, ces représentations ne sauraient être satisfaisantes si leur auteur ne connaît pas la dialectique (et ne la fait pas connaître).

Objection : qu'en est-il de cet art qui tire ses effets de représentations gauches, fragmentaires, obscures ? De l'art des primitifs, des fous et des enfants ?

Il est peut-être possible de posséder un savoir et un usage de ce savoir tels qu'ils permettent de tirer un bénéfice de ces représentations, mais, pour nous, le soupçon demeure que des représentations trop subjectives du monde engendrent des conséquences asociales.

1954

Défense du Petit organon

On voit dans la froideur plus grande du jeu théâtral un affaiblissement de l'effet, qu'on met en liaison avec la décadence de la classe bourgeoise. Pour le prolétariat, on exige une nourriture plus vigoureuse, un drame « plein de sang » qui saisisse immédiatement et dans lequel les contradictoires s'entrechoquent avec fracas, etc. Au temps de ma jeunesse, il est vrai, les pauvres gens des faubourgs où j'ai grandi tenaient le hareng salé pour un aliment fortifiant.

NOTES

P. 7 : *Petit organon pour le théâtre*. Ecrit en 1948 : « On y décrit un théâtre de l'ère scientifique ». Une fois achevée la rédaction du *Petit organon*, Brecht note, en août 1948 : « C'est un résumé de *L'Achat du cuivre*. Thèse fondamentale : une manière déterminée d'apprendre étant la réjouissance la plus importante de notre époque, elle doit occuper une grande place dans notre théâtre. J'ai pu ainsi traiter le théâtre comme une entreprise esthétique, ce qui me facilite la description des diverses innovations. De la sorte, l'attitude critique envers la société se trouve délivrée de la tare dont l'esthétique régnante l'a accusée : son caractère abstrait et négatif, étranger à l'art. » Le *Petit organon pour le théâtre* a été publié pour la première fois en 1949 dans *Sinn und Form*, premier numéro spécial Bertolt Brecht.

P. 105 : *Additifs au Petit organon*. Sous l'influence de son travail pratique au Berliner Ensemble, Brecht entreprit en 1954 de compléter le *Petit organon* en rédigeant des additifs. Une partie de ces textes ont été publiés en 1960 dans les *subrkamp* texte 4. L'ordre dans lequel les additifs sont présentés est dû à l'éditeur des *Ecrits sur le théâtre*. Brecht a rattaché certains de ces additifs à des paragraphes précis du *Petit organon*. Le texte « Il ne s'agit pas seulement que l'art... » (p. 105) doit compléter le § 3 ; « Si le concept de théâtre épique... » (p. 105) et « Même le concept de théâtre de l'ère scientifique... » (p. 106) complètent le § 4 ; « Le plaisir que procurent les pièces anciennes... » (p. 106) le § 12 ; « Dans les temps de révolutions... » (p. 107) le § 19 ; « Le théâtre de l'ère scientifique... » (p. 107) le § 45 ; « Si apodictique que notre mise en garde puisse paraître... » (p.

107) et « Des esprits peu éduqués ont donné... » (p. 108) le § 53 ; « Pourtant, l'art s'adresse à tous... » (p. 108) le § 55. Pour les autres textes, Brecht n'a pas indiqué à quels paragraphes ils se rattachaient.

W. H.

TABLE

PETIT ORGANON POUR LE THÉÂTRE	7
ADDITIFS AU PETIT ORGANON	105
DÉFENSE DU PETIT ORGANON	116
NOTES	117

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 15 MAI 1970
PAR CORBIÈRE ET JUGAIN, ALENÇON.
DÉPOT LÉGAL : 2° TRIMESTRE 1970

Travaux

- 1 Brecht, *L'Achat du cuivre*
- 2 Goldmann, *Racine*
- 3 Büchner, *Théâtre complet*
- 4 Brecht, *Petit organon*
- 5 Itinéraire de Roger Planchon
- 6 Lefebvre, *Musset*

Le théâtre de l'ère scientifique peut faire de la dialectique une jouissance. Les surprises que réserve l'évolution logique ou les progrès par bonds ainsi que l'instabilité de toute situation, l'humour des contradictions, etc., ce sont là autant de plaisirs liés à la vitalité des hommes, des choses et des processus, qui stimulent l'art et la joie de vivre. Tous les arts contribuent au plus grand de tous : l'art de vivre.

B. B., *Additifs au Petit organon*

KJ-307-759

