



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Bertolt Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire

Sylvain Diaz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1130>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Diaz, « Bertolt Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 16 mars 2010, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1130>

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Bertolt Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire

Sylvain Diaz

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est issu d'une communication présentée lors de la journée d'étude « La Contradiction » organisée par l'École Doctorale Humanités et Sciences Humaines de l'Université Lumière – Lyon 2 le 1^{er} juin 2007.

- 1 C'est au VI^e siècle avant J.-C., dans la Grèce antique, qu'apparaît le théâtre par l'introduction face au chœur rituel de la cérémonie dionysiaque d'un *hupocritês*, nom grec de l'acteur signifiant étymologiquement « celui qui répond » : l'acteur est un « répondant », un corps qui se distingue du corps choral pour accéder à sa propre parole et l'opposer à celle du chœur. La contradiction, entendue dans son sens strict de « parler *contre* l'autre, *contre* la parole de l'autre », apparaît en ceci comme la configuration fondatrice du théâtre. Parce que, dès son origine, il se fonde sur la mise en présence, face à des spectateurs, de personnages singuliers ou collectifs qui s'affrontent verbalement, qui s'opposent les uns aux autres par la parole, le théâtre est essentiellement un art de la contradiction. Plus précisément, le théâtre est un art contradictoire en ceci que la contradiction apparaît comme sa forme constituante.
- 2 Cette conception essentielle du théâtre qui semble incontestable va pourtant être remise en cause au début du XX^e siècle par l'auteur et metteur en scène allemand, Bertolt Brecht. Ce dernier, lorsqu'il commence à faire du théâtre dans les années 1920, est confronté à une institution sclérosée qu'il condamne sans appel. Aussi Brecht entreprend-il, à l'aube des années 1930, une réforme en profondeur du théâtre à la fois dans la manière d'écrire des pièces et de les porter à la scène. Il appelle de ses vœux un théâtre d'un nouveau

genre qu'il qualifie d'« épique » en ceci qu'à l'inverse du « théâtre dramatique »¹ il doit pouvoir porter la réalité à la scène et l'interroger.

- 3 L'invention de ce nouveau théâtre passe nécessairement par une remise en cause de tout ce sur quoi se fondait le « théâtre du passé »², ainsi que le désigne Brecht. La contradiction n'échappe pas à cette réforme du théâtre. Ce que Brecht conteste dans le « théâtre du passé », c'est le fait que la contradiction ne soit jamais que la forme constituante de la représentation et non son objet même : elle est ce qui organise la représentation et non ce qui est représenté. La contradiction n'est pas pour autant refusée dans le théâtre brechtien : elle est bien au contraire réévaluée, repensée, redéfinie. Brecht entend accorder une place et un rôle nouveaux à la contradiction au théâtre afin de fonder un art réellement contradictoire. Aussi travaille-t-il dans ses pièces et ses écrits théoriques à élaborer ce que nous appellerons une dialectique de la contradiction.

Un refus du conflit comme forme spectaculaire de la contradiction

- 4 Il convient, avant d'aller plus loin, de définir de manière précise comment intervient la contradiction dans le « théâtre du passé ». Un exemple, emprunté au *corpus* des quelques pièces antiques qui sont parvenues jusqu'à nous, peut nous permettre de l'illustrer. *Antigone*, tragédie que Sophocle a probablement écrite en 442 avant J.-C., relève, ainsi que le suggère Paul Ricoeur, d'un « tragique de la contradiction »³. Cette pièce voit en effet s'affronter verbalement deux personnages, Créon, roi de Thèbes, et sa nièce Antigone, autour du corps mort de Polynice. Considérant ce dernier comme un traître pour avoir attaqué la cité à la tête des armées argiennes, Créon a interdit à quiconque de l'enterrer par la promulgation d'un décret. Antigone, quant à elle, invoquant les lois divines, revendique, contre le décret de son oncle, le droit d'enterrer son frère. La pièce s'élabore ainsi autour des prises de parole antithétiques et rigoureusement équilibrées des deux personnages qui défendent tour à tour, face aux spectateurs, leur position. S'il y a contradiction dans *Antigone*, celle-ci n'est donc pas psychologique – les personnages de la pièce de Sophocle témoignent au contraire d'une profonde cohérence et unité intimes. La contradiction trouve bien plutôt à s'inscrire dans l'affrontement même des personnages.
- 5 Antigone et Créon ne sont pas les seuls personnages à s'affronter dans cette pièce. Celle-ci se structure en fait autour de cinq scènes d'affrontement qui voient s'opposer différents personnages : la première a lieu entre Antigone et sa sœur Ismène, la seconde entre Créon et Antigone, la troisième de nouveau entre Antigone et Ismène, la quatrième entre Créon et son fils Hémon, la dernière entre Créon et le devin Tirésias. Ainsi que le remarquait Jacqueline de Romilly, *Antigone* « est tout entière dans l'affrontement des personnages »⁴. Ces affrontements verbaux relèvent tous d'une écriture stichomythique qui structure l'échange dialogique de manière isométrique, chaque personnage répondant à l'autre par un vers de même longueur. La stichomythie, que Patrice Pavis définit comme « l'image parlante de la contradiction »⁵, donne ainsi aux différentes scènes d'*Antigone* la forme d'une joute verbale.
- 6 Ce que suggère l'exemple d'*Antigone*, c'est que la contradiction, dans le « théâtre du passé », est liée à une forme spectaculaire qu'est l'affrontement, le conflit, l'*agôn*, ainsi que le désignaient les auteurs antiques. En ce sens, il n'est pas indifférent que Hegel, l'un

des principaux penseurs de la contradiction au théâtre, la lie à ce qu'il nomme « collision »⁶ dans son *Cours d'esthétique* (1832), et ce notamment à partir de l'exemple d'*Antigone*. Il semble dès lors nécessaire de penser la contradiction, dans le « théâtre du passé », à partir du conflit.

- 7 Dans le théâtre dramatique, le conflit est ce qui structure, organise la pièce, l'auteur n'écrivant bien souvent qu'en vue de cette « scène à faire », ainsi qu'on la désignera au XIX^e siècle, le spectateur lui-même n'attendant que d'assister à l'affrontement des principaux personnages qui déterminera le sort de l'un d'entre eux. Pour prendre un exemple parmi bien d'autres, et parce que Brecht l'a abondamment commenté⁷, la tragédie de Schiller *Marie Stuart* (1800) s'organise rigoureusement autour de la rencontre conflictuelle, dans l'acte central, des deux reines, Marie et Élisabeth, qui se disputent la tête de l'État : ce conflit prédétermine l'action dans les deux premiers actes – tous les personnages travaillent à le préparer – et la surdétermine également dans les deux derniers – l'action n'est alors que la conséquence de ce qui s'est dit dans l'acte central. Si, donc, il convient de penser la contradiction, dans le « théâtre du passé », à partir du conflit auquel elle est historiquement liée, il apparaît qu'elle est avant tout ce qui informe, ce qui donne forme à la représentation théâtrale. La contradiction en est la forme constituante.
- 8 Or, dans ses pièces répondant à un théâtre d'un nouveau genre, Brecht refuse le conflit. Ceci est notamment manifeste dans l'une de ses toutes premières œuvres, *Dans la jungle des villes* (1924). Le sous-titre de la pièce annonce en effet qu'elle va mettre en scène « le combat de deux hommes [Shlink et Garga] dans la ville géante de Chicago », ce que vient préciser la note préliminaire à travers la référence sportive au « match »⁸. Or, le combat annoncé est, au fil de la pièce, sans cesse reporté, évité, si bien qu'il n'a finalement pas lieu, la pièce, ainsi que le suggère Brecht, filant lui-même la métaphore sportive, prenant la forme d'une séance de « *shadow-boxing* »⁹, séances d'entraînement au cours desquelles les boxeurs luttent contre des adversaires imaginaires.
- 9 Dans *La Jungle des villes* comme dans ses pièces postérieures, Brecht refuse avant tout le conflit en ceci qu'il résulte exclusivement de la rencontre collisionnelle entre deux personnages, en ceci, donc, qu'il inscrit la contradiction dans le domaine « subjectif ». Or, estime Brecht, il existe des contradictions qu'il qualifie d'« objectives »¹⁰ qui sont inscrites dans les situations mêmes où évoluent les personnages, et ce sont ces contradictions dont le théâtre épique a avant tout à rendre compte. Refuser le conflit, c'est donc permettre de mettre à jour ces contradictions objectives. Refuser le conflit, c'est surtout pouvoir réévaluer, repenser, redéfinir la contradiction au théâtre.

Un décentrement de la contradiction

- 10 Cette volonté de Brecht de porter à la scène des contradictions objectives et non subjectives peut sembler paradoxale, pour ne pas dire contradictoire, si l'on remarque que la contradiction intervient avant tout, dans son théâtre, à un niveau subjectif. Les pièces de Brecht offrent en effet la galerie de personnages contradictoires peut-être la plus importante du théâtre.
- 11 Le premier d'entre eux se nomme Galy Gay, personnage principal d'*Homme pour homme* (1926). Galy Gay se présente pourtant à nous comme le personnage de l'anti-contradiction : il est celui qui ne sait pas dire non¹¹, celui qui ne sait pas opposer sa parole

à celle des autres. C'est ainsi qu'« un beau matin », alors qu'il sort acheter du poisson, assurant à sa femme qu'il sera « de retour dans dix minutes »¹², Galy Gay rencontre trois soldats qui, ayant perdu le dernier membre de leur groupe lors du pillage d'une pagode, lui demandent de participer avec eux à l'appel du soir, au camp militaire, afin d'éviter toute sanction. Galy Gay ne peut qu'accepter et c'est sous l'identité du soldat manquant, Jeraiah Jip, qu'il se présente à l'appel. Or il apparaît très vite aux soldats que le dernier membre de leur groupe a définitivement disparu : il leur faudra désormais convaincre Galy Gay de devenir de manière définitive Jeraiah Jip, ce que Galy Gay, qui ne sait pas dire non, ne peut, une fois encore qu'accepter. Le refus de la contradiction par Galy Gay entraîne ainsi en lui-même un comportement contradictoire. Au fil de la pièce, Galy Gay est contraint de renier sa propre identité, allant même jusqu'à prononcer une vibrante oraison funèbre pour son ancien moi dont les soldats procèdent à l'enterrement fictif, étape nécessaire pour qu'il puisse faire pleinement corps avec Jeraiah Jip.

- 12 Galy Gay annonce nombre de personnages contradictoires dans le théâtre de Brecht dont Maître Puntila, personnage éponyme d'une pièce écrite en 1941, constituerait le paradigme. Maître Puntila, grand propriétaire terrien, est peut-être, en effet, le personnage le plus manifestement contradictoire du théâtre de Brecht, apparaissant comme un parfait philanthrope lorsqu'il est ivre et comme un horrible misanthrope lors de ce qu'il nomme ses « accès de sobriété »¹³. Mais surtout, ce qu'illustre le personnage de Maître Puntila, c'est que le théâtre épique relève d'une forme de spectacularité intime qui travaille à exposer sur la scène la contradiction subjective d'un personnage. Celle-ci est spectacularisée afin d'être rendue manifeste au spectateur, ce qui était déjà à l'œuvre dans *Homme pour homme*.
- 13 L'enjeu de cette pièce pour Brecht, c'est avant tout de montrer en quoi la place de l'homme a changé dans la société capitaliste du début du XX^e siècle, rendant les hommes interchangeables les uns avec les autres, Galy Gay se métamorphosant pour pouvoir remplacer le soldat manquant Jeraiah Jip. Ainsi que l'explique un personnage, « l'homme se trouve au centre, mais relativement »¹⁴. Or, si la place de l'homme a changé dans le monde, elle doit aussi changer sur la scène de théâtre. Le théâtre épique, s'il veut pouvoir penser l'homme contemporain, doit le représenter dans son environnement social, dans le monde dans lequel il s'inscrit. Dès lors, et c'est ce que veut illustrer *Homme pour homme*, si un personnage est contradictoire, c'est parce qu'il vit dans un monde contradictoire. Walter Benjamin définissait ainsi Galy Gay comme « le théâtre des contradictions de l'ordre social »¹⁵ de son époque. Sa contradiction subjective ne fait que révéler une contradiction objective.
- 14 Cela trouve particulièrement à s'illustrer dans une pièce écrite à la veille de la seconde guerre mondiale, *Mère Courage et ses enfants* (1939). Dans cette pièce, la contradiction est d'abord subjective – Brecht dépeint lui-même le personnage éponyme comme une « grande contradiction vivante »¹⁶. Mère Courage est en effet d'abord une mère qui entend protéger ses enfants de la guerre de Trente Ans au cours de laquelle se déroule la pièce. Mais Mère Courage est aussi une commerçante qui, avec ses enfants, parcourt inlassablement les champs de bataille pour faire des affaires. Là réside, dans cette volonté d'être, sur le champ de bataille, à la fois mère et commerçante, la contradiction du personnage qui entraînera inéluctablement la mort de ses enfants et son propre anéantissement. Une image de cette contradiction nous est donnée à voir dès le premier tableau de la pièce : dans cette scène inaugurale, Mère Courage s'oppose en effet fermement au recruteur de l'armée qui veut emmener son fils aîné, arguant que « le

métier des armes, c'est pas pour [ses] enfants »¹⁷. Mais, lorsqu'un soldat lui fait part de son désir d'acheter une boucle de ceinturon, Mère Courage se met aussitôt à marchander, laissant le champ libre au recruteur de l'armée pour convaincre son fils de partir avec lui.

- 15 Cette contradiction n'est toutefois pas pour le personnage qui n'en a pas conscience mais pour le spectateur à qui elle est sans cesse désignée. Ceci est particulièrement manifeste à l'articulation des sixième et septième tableaux où Mère Courage déclare successivement que « la guerre doit être maudite » lorsqu'elle découvre que des soldats ont défiguré sa fille, mais aussi que personne ne pourra jamais la « dégoûter de la guerre » alors qu'elle se trouve « au faite de sa carrière commerciale »¹⁸. De plus, tout au long de la pièce, de multiples personnages viennent souligner la contradiction de Mère Courage qui croit pouvoir tirer profit de la guerre alors qu'elle a tout à y perdre : « Vouloir vivre de la guerre ne va pas sans payer cher », déclare L'Adjudant dans la première scène ; L'Aumônier, quant à lui, rappelle à Mère Courage : « N'oubliez pas le vieux proverbe : "Qui veut déjeuner avec le diable, il lui faut une longue cuiller !" »¹⁹.
- 16 Il arrive toutefois, par moments, que Mère Courage prenne conscience de cette contradiction. Ce qu'elle remarque alors, c'est qu'elle ne tire jamais vraiment profit de la guerre : « J'y perds toujours à vos victoires »²⁰, déclare-t-elle, amère. Les seuls qui y gagnent, ce sont les « gros bonnets »²¹, ainsi qu'elle les désigne elle-même, ceux qui ont organisé la guerre dans le but exclusif de faire du profit. Brecht s'attache, dans ces moments où Mère Courage fait preuve de lucidité, à souligner la contradiction de la société européenne engagée dans la guerre de Trente Ans. La contradiction de Mère Courage et de la classe sociale à laquelle elle appartient, c'est d'avoir accepté, pour cause d'union nationale, la guerre, que Brecht conçoit comme le mode de fonctionnement normal du capitalisme, et d'avoir par là même renoncé à la lutte des classes. Brecht s'attache ainsi à souligner la contradiction de la société à laquelle il appartient et qui s'apprête à s'engager de nouveau dans un conflit mondial.
- 17 Ce qu'illustre *Mère Courage et ses enfants*, c'est qu'il n'y a pas de contradiction subjective dans le théâtre brechtien. La contradiction qui trouve à s'inscrire dans le personnage est celle du monde lui-même car le personnage brechtien est un « être public ». Il n'est autre, selon la belle définition de Jean-Pierre Sarrazac, que « le lieu géométrique des contradictions d'une société donnée »²².
- 18 La tâche du personnage brechtien dès lors, c'est de rendre les contradictions objectives manifestes en les spectacularisant. Le personnage du théâtre brechtien institue en ceci la contradiction comme objet de la représentation. On assiste donc, dans le théâtre épique, à un décentrement de la contradiction : de sujet de la représentation qu'elle était en l'informant, l'agençant, la structurant, la contradiction devient objet. Elle est non plus ce qui représente mais ce qui est représenté.

Pour un théâtre contradictoire

- 19 Ce décentrement de la contradiction qu'opère Brecht dans le théâtre épique n'est toutefois pas complètement inédit. Il est arrivé, par le passé, que certains auteurs instituent la contradiction comme l'objet de leur pièce : Brecht a tenté de le montrer dans ses projets de mise en scène de *l'Urfaust* de Goethe et du *Coriolan* de Shakespeare²³. Toutefois, remarque Brecht, lorsque la contradiction devenait l'objet même du théâtre et non sa forme constituante, le « théâtre du passé » s'est toujours attaché à « l'aplanir », à

la « gommer »²⁴. En témoignent les propos d'Hegel, dans son *Cours d'esthétique*, qui explique que toute contradiction, dans une pièce de théâtre, est destinée à « s'abolir », « se résoudre », « se dissoudre »²⁵ pour laisser place à la « réconciliation »²⁶. Dans l'esthétique hégélienne, la contradiction n'est convoquée en scène qu'abolie. Brecht, au contraire, entend exposer des contradictions dans tout ce qu'elles ont de problématique, refusant l'idée qu'elles puissent finalement s'abolir. L'exposition des contradictions sur la scène est en fait la condition première, aux yeux de Brecht, pour pouvoir fonder un théâtre réellement contradictoire.

- 20 La constitution d'un tel théâtre s'inscrit toutefois dans un projet plus vaste : celui de fonder un théâtre dialectique. Brecht assigne pour rôle à la dialectique au théâtre de « démontrer la rationalité du réel »²⁷, c'est-à-dire de mettre au jour l'architecture, l'organisation de la réalité. Or, aux yeux de Brecht, la dialectique au théâtre ne saurait se définir qu'à partir de la contradiction : c'est à partir de la contradiction que pourra être démontrée la rationalité du réel, que pourra être pensé le réel. En ce sens, la contradiction, dans le théâtre épique, ne travaille pas tant à la production d'un sens qu'à la prise de conscience de l'organisation de la réalité par le spectateur. Aussi Brecht élabore-t-il dans son œuvre ce qu'il est possible d'appeler une « dialectique de la contradiction » dont l'enjeu majeur est de permettre au spectateur ayant pris conscience de l'organisation de la réalité de déterminer comment la transformer : « Les auteurs de pièces qui veulent représenter le monde comme un monde susceptible de se transformer et d'être transformé doivent serrer de près ses contradictions, car ce sont celles-ci qui transforment le monde et le rendent transformable »²⁸. La dialectique de la contradiction participe en ceci de l'ambition d'un théâtre politique qui veut donner au spectateur les moyens de transformer le monde.
- 21 Si donc le théâtre brechtien est un théâtre contradictoire, ce n'est pas seulement parce qu'il institue la contradiction comme objet de la représentation. C'est aussi parce qu'il a su réinvestir la configuration théâtrale inaugurale et la déplacer : dans le théâtre brechtien, le débat contradictoire n'a plus lieu sur scène, entre personnages, mais entre la scène et la salle, entre acteurs et spectateurs appelés à débattre ensemble de la réalité exposée sur scène et de sa possible transformation. En ce sens, la dialectique de la contradiction qu'élabore Brecht dans ses pièces participe surtout de la fondation du théâtre épique comme art critique, comme espace d'une nécessaire mise en débat, en procès de notre réalité par l'exhibition de ses multiples contradictions en scène.²⁹

NOTES

1. L'opposition entre « théâtre épique » et « théâtre dramatique » est notamment formulée dans un tableau publié dans les « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930) in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édités par J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, pp. 215-216.

2. Cf. notamment Bertolt Brecht, *Nature et avenir du théâtre (1920-1926)* in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., pp. 41-100.

3. Paul Ricœur, « Sur le tragique » (1953) in *Lectures 3 : aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, collection « La Couleur des Idées », 1994, p. 190.
4. Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, P.U.F., collection « Quadrige », 1997, p. 85.
5. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
6. Hegel, *Cours d'esthétique* (1832), traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, collection « Bibliothèque philosophique », volume III, 1997, p. 450.
7. Brecht a procédé à une réécriture de cette scène sous la forme d'une querelle de poissonnières. L'enjeu n'est nullement pour lui alors d'en donner une version triviale, mais, en la convertissant, d'en mettre à jour la structure dramatique fondamentale – ce qu'il nomme le *gestus*. Bertolt Brecht, « La querelle des poissonnières (à jouer en parallèle avec l'acte III de *Marie Stuart* de Schiller) » (1951) in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, pp. 645-650.
8. Bertolt Brecht, Note préliminaire à *Dans la jungle des villes* (1924), traduit par Jean Jourdeuil et Sylvie Muller, in *Théâtre complet*, volume I, L'Arche, 1974, p. 124.
9. Bertolt Brecht, « En révisant mes premières pièces » (1954) in *Écrits sur le théâtre*, volume II, traduit par Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, p. 272.
10. Pour ce partage entre contradictions subjective et objective, cf. Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 108.
11. Bertolt Brecht, *Homme pour homme* (1926), traduit par Benno Besson et Geneviève Serreau, in *Théâtre complet*, volume I, *op. cit.*, p. 257.
12. *Ibid.*, p. 249.
13. Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti* (1941), traduit par Michel Cadot, in *Théâtre complet*, volume V, Paris, L'Arche, 1976, p. 49.
14. Bertolt Brecht, *Homme pour homme*, *op. cit.*, p. 285.
15. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, traduits par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 27.
16. Bertolt Brecht, « Deux manières de jouer *Mère Courage* » in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 491.
17. Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (1939), traduit par Guillevic, in *Théâtre complet*, volume IV, Paris, L'Arche, 1975, p. 149.
18. *Ibid.*, p. 198.
19. *Ibid.*, pp. 155 et 203.
20. *Ibid.*, p. 189.
21. *Ibid.*, p. 168.
22. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », 1989, p. 92.
23. Bertolt Brecht, « Sur l'*Urfaust* de Goethe » (1953) et « Étude de la première scène du *Coriolan* de Shakespeare » (1955) in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, pp. 444-451 et pp. 468-484.
24. *Ibid.*, pp. 469 et 499.
25. Hegel, *Cours d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 454, 458 et 461.
26. *Ibid.*, p. 496.
27. Bertolt Brecht, « La Dramaturgie dialectique » (1931) in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 405.
28. *Ibid.*, p. 443.
29. Cette communication doit beaucoup à l'ouvrage de Bernard Dort, *Lecture de Brecht* (1960), Paris, Seuil, collection « Pierres vives », 1995.

INDEX

Mots-clés : Brecht (Bertolt)