Du *Messingkauf* au *Schnittchenkauf* : d'un retour problématique à Brecht

*From the Messingkauf to the Schnittchenkauf. On a problematic return to
Brecht*

*Vom Messingkauf zum Schnittchenkauf : über eine problematische Rückkehr
zu Brecht*

Julie Gaillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2548>

DOI : 10.4000/germanica.2548

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 69-80

ISBN : 9782913857339

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Julie Gaillard, « Du *Messingkauf* au *Schnittchenkauf* : d'un retour problématique à Brecht », *Germanica*
[En ligne], 54 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2548> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2548>

Du *Messingkauf* au *Schnittchenkauf* : d'un retour problématique à Brecht

Julie GAILLARD

Emory University, Department of French and Italian

Pour ses théoriciens, le théâtre postdramatique est un théâtre post-brechtien, dans la mesure où la fable demeure chez Brecht l'alpha et l'oméga du théâtre¹. À première vue, il est donc étrange que l'une des personnalités les plus avantgardistes et polémiques de la scène anti-représentationnelle allemande se revendique de son héritage, au moment même où il démantèle le dialogue, clame que le scénographe est l'auteur principal de ses pièces et agence ses textes comme une juxtaposition sans queue ni tête de discours hétérogènes empruntés à la théorie politique, sociologique, économique, ou linguistique aussi bien qu'à la *pop*-culture.

La relation de René Pollesch à l'œuvre de Brecht est pour le moins ambivalente. Il ne cesse de répéter que Brecht appartient au musée², et, s'il le cite, c'est presque toujours dans un tour grotesque, pour en ridiculiser la portée. Le philosophe du *Messingkauf* (*L'Achat du cuivre*)³ vient au théâtre comme un négociant de cuivre viendrait à l'orchestre,

1. — Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, p. 48.

2. — « Brecht ist Museum », in René Pollesch, *Der Schnittchenkauf. 2011-2012*, Berlin, Galerie Buchholz, 2012, p. 52. L'ouvrage a paru à l'occasion de l'exposition « Der Dialog ist ein unverständlicher Klassiker » – *Der Schnittchenkauf* (Galerie Buchholz, 16.12.2011 – 04.02.2012).

3. — Traduit sous ce titre par Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1970.

pour trouver la matière première qui sera utile à ses besoins pédagogiques⁴. À travers le dialogue du philosophe avec les artistes se dessine peu à peu une vision du théâtre qui allie dans une tension dialectique l'art et la société – le théâtre de l'ère scientifique devant être à même de changer la vie. Pollesch intitule son essai *Der Schnittchenkauf* (*L'achat des toasts*) en référence directe au texte de Brecht, mais semble oblitérer toute visée dialectique : le locuteur/spectateur ne vient au théâtre que parce qu'on lui avait promis qu'il pourrait y manger gratis. Il en repart d'ailleurs frustré – les petits fours tant attendus, seuls objets de son attention et de sa convoitise, ne viendront pas. Et pourtant, derrière cette trivialisation semble persister le projet extrêmement sérieux d'une réactualisation du propos brechtien : « Dans le *Messingkauf* de Brecht, le personnage du philosophe exprime certaines exigences vis-à-vis du théâtre, qui maintenant dans le *Schnittchenkauf* sont à nouveau réclamées du théâtre⁵. » Dans quelle mesure doit-on ajouter foi à cette revendication de l'héritage brechtien ? Quels sont ses enjeux et ses conséquences dans le contexte global du théâtre allemand contemporain, et dans la pratique théâtrale de Pollesch ? C'est ce que je tenterai d'envisager, en interrogeant la place de Brecht dans le parcours de Pollesch, puis en observant les transformations de quelques points clés du *Messingkauf* au *Schnittchenkauf*.

« *Pimp-my-Brecht*⁶ » ? – une querelle d'héritiers

L'ambivalence du rapport de Pollesch à Brecht correspond à une ambivalence dans l'œuvre globale de Brecht entre le *Schaustück*, « pièce à voir », où la mise en œuvre des principes du théâtre épique obéit encore à la séparation traditionnelle entre acteurs et spectateurs, et le *Lehrstück*, projet laissé essentiellement fragmentaire de pièce « didactique » qui, dans sa version la plus radicale, bouleverse la structure même du théâtre, en proposant notamment un théâtre sans spectateur et sans répétition – le spectateur étant amené à devenir lui-même acteur. L'œuvre de Brecht se divise donc entre deux tendances inégalement développées d'un spectacle au propos politique et d'une pratique collective abolissant la position du spectateur passif. Ce second aspect, plus méconnu, entre en résonance avec les pratiques théâtrales critiques

4. — Cf. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* 5, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, p. 16.

5. — *Der Schnittchenkauf*, *op. cit.*, p. 5 : « In Brechts *Messingkauf* äußert die Figur des Philosophen bestimmte Ansprüche ans Theater, die jetzt im *Schnittchenkauf* wieder vom Theater zurückverlangt werden » (ma traduction, ainsi que toutes les citations tirées de l'allemand).

6. — Cf. « Pimp-my-Schiller », *ibid.*, p. 52.

de la représentation associées au théâtre postdramatique⁷, promues par l'Institut d'Études Théâtrales Appliquées de Gießen⁸, où René Pollesch a fait ses classes auprès de Hans-Thies Lehmann, Andrzej Wirth, Heiner Müller, George Tabori et John Jesurun de 1983 à 1989⁹. Dans un entretien avec Frank-M. Raddatz, Pollesch explique que la pratique du *Lehrstück* y faisait partie intégrante de la formation¹⁰. Dès Gießen, il s'agit de jouer Brecht praticien du plateau contre Brecht écrivain dramatique. En 1980, Andrzej Wirth observait l'évolution des pratiques scéniques après Brecht et remarquait le passage progressif d'un théâtre de dialogue à un théâtre de discours. Pour lui, notamment grâce au travail de la notion brechtienne de *gestus*, le dialogue de scène traditionnel tend à se dissoudre dans la forme du discours ou du soliloque, où les éléments gestuels deviennent aussi importants que les éléments littéraires. L'espace de parole cesse de coïncider avec la scène pour s'ouvrir au public¹¹. Ces aspects de dissociation des composantes du théâtre et d'interaction avec le public se trouvent au cœur des pratiques dites postdramatiques.

Ces pratiques, on le sait, continuent de susciter des débats houleux. Gerhard Stadelmaier affirmait à grand bruit en 2001 que l'institut de Gießen est « le creuset des plus grands maux du théâtre allemand »¹². Interrogé à ce sujet dans un entretien pour le *Spiegel*, Pollesch affirme se réjouir d'être une calamité pour un théâtre de représentation qui prétend déverser sur la scène une critique de la société sans adopter de posture critique vis-à-vis de sa propre pratique¹³. Dans ce contexte, se réclamer

7. — Pour Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique est concerné par des ambitions et des questions sédimentées dans l'œuvre de Brecht, mais ne peut plus accepter les réponses proposées par Brecht. Cf. Lehmann, *op. cit.*, p. 31.

8. — Dans l'introduction de *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*, dédié à l'« école » de Gießen, Annemarie Matzke et Isa Wortelkamp affirment que « le concept de *Théâtre postdramatique* d'Hans-Thies Lehmann, lui-même cofondateur du cursus et longtemps collaborateur de l'institut, esquisse la théorie de ces pratiques théâtrales que l'on peut considérer comme programmatiques des études à Gießen ». Cf. Annemarie Matzke, Christel Weiler, Isa Wortelkamp (éds.), *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2012, p. 15.

9. — Cf. Christian Klein, « *La ville-proie (Die Stadt als Beute, 2001)*. À propos du dialogue dans le "théâtre de discours" de René Pollesch », in Gérard Thiériot (éd.), *Le Théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 151-165, ici p. 152-153.

10. — Cf. « Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina », in Frank-M. Raddatz (éd.), *Brecht frisst Brecht*, Leipzig, Henschel, 2007, p. 195 *sqq.*

11. — Andrzej Wirth, « Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte », in *Theater Heute*, Cahier 1, janvier 1980, p. 16-19.

12. — « die größte Unglücksschmiede des deutschen Theaters », in « Zehn kleine Negerlein. Ein Hamburger "Reigen"-Skandal oder wofür gibt's am Theater eigentlich Subventionen », in *FAZ*, 23.02.2001.

13. — « das Repräsentationstheater – ein Theater, das scheinbar Gesellschaftskritik

du *Lehrstück* brechtien revient à s'incrimer de manière polémique dans la filiation de Gießen et à défendre cette filiation comme le lieu d'un véritable théâtre politique, où Brecht est utilisé comme un principe dynamique, vivant, et non comme une pièce de musée dépoussiérée une fois l'an pour être versée à l'abreuvoir de la bonne conscience critique. Le *Lehrstück* est compris comme une machine à penser, un « creuset », effectivement, une forme d'expérimentation où pratique et théorie sont jetées ensemble pour interroger nos modes de perception et les formes du vivre ensemble¹⁴.

« Le dialogue est un classique incompréhensible »¹⁵

La forme même du *Messingkauf*, ensemble fragmentaire rédigé entre 1937 et 1951 où Brecht esquisse une articulation des rapports de l'art et de la société, épouse le principe du *Lehrstück* au moment où elle le définit¹⁶. Le *Lehrstück* est en effet pensé comme une forme dédiée principalement non pas au public, mais aux producteurs du spectacle. Il s'agit d'un exercice qui doit contribuer chez l'auteur et les acteurs à une meilleure compréhension d'eux-mêmes (*Selbstverständigung*), ainsi qu'à une expérience de première main du collectif. S'il est constitué à la fois de poèmes, d'essais, de discours et d'exemples de scènes, la forme fondamentale du *Messingkauf* repose sur le dialogue du philosophe avec le dramaturge et les acteurs. Cette forme dialogique correspond à une entreprise dialectique devant mener à la réconciliation de la position du philosophe, qui cherche au théâtre un moyen d'éducation des masses, et de celle des gens de théâtre, tenants de l'art pour l'art. Tous ces personnages se retrouvent sur la scène du théâtre pour discuter entre eux, sans qu'aucun public soit présent.

Or Pollesch, au moment même où il proclame la nécessité d'un théâtre dialectique au sens de Brecht (« *Dialektisches Theater now !* »¹⁷), récuse la validité du modèle dialogique. Là où philosophe, acteurs et

ausspuckt, sich während der Herstellung dieser Kritik aber unkritisch verhält », in « Ich möchte das Unheil sein », in *Der Spiegel*, 21.02.2005, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39447074.html>.

14. — Cf. Annemarie Matzke, « Theorien auf der Bühne schmeißen. René Polleschs *Lehrstück Theater* », in Matzke, Weiler, Wortelkamp, *op. cit.*, p. 119-131.

15. — *Op. cit.*, p. 7 : « Der Dialog ist ein unverständlicher Klassiker ». *Der Schnittchenkauf*, *op. cit.*

16. — Cf. Hyung-Ki Kim, *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im « Messingkauf » und im « Kleinen Organon für das Theater »*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 55.

17. — « Dialektisches Theater Now ! Brechts Entfremdungs-Effekt », in *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009, p. 301-305, texte repris intégralement dans *Der Schnittchenkauf*, p. 48-52.

dramaturge s'opposaient, l'« équipe-Pollesch », bien concrète celle-là, et non plus théorique, propose un modèle de collaboration qui ne présuppose pas de synthèse harmonieuse. Pollesch ne cesse de clamer que le metteur en scène est superflu. Lui-même propose des textes, mais ceux-ci s'enrichissent de la friction avec le décor considéré comme le premier texte des soirées. Ils sont également réécrits en collaboration avec les acteurs, qui ont la possibilité de se l'approprier, et deviennent ainsi les troisièmes auteurs de la pièce. À travers ce travail collectif, la notion d'autorité, dans tous les sens du terme, est dissoute. Le modèle de la collaboration s'applique également à la théorie : le locuteur du *Schnittchenkauf* rassemble en soi toutes les positions énonciatives présentes dans le *Messingkauf* de Brecht. Sans synthèse, sans unité. Au contraire, ces voix circulent et se heurtent sous la voix énonciative, énucléant le sujet qu'elles multiplient¹⁸. La langue se détache du locuteur au moment où il parle et devient lettre morte, une langue qui n'est même pas la sienne en propre, qui abrite un tu, et un il, et un nous. Contrairement au dialogue, la collaboration ne suppose pas la résolution dialectique des oppositions, mais le frottement productif et dynamique des différences. « Le dialogue est un classique incompréhensible. Je ne sais pas si tu m'as bien compris. »¹⁹ Cette phrase ne doit pas être entendue comme une marque d'oralité vérifiant la stabilité de la situation de communication, mais bien comme une situation anthropologique fondamentale.

C'est que toute la pensée de Pollesch est imbriquée dans une pragmatique du langage au carrefour de théories économiques, sociales et politiques, et n'hésite pas à juxtaposer en une forme de bigarrure kaléidoscopique les idées wittgensteiniennes des langages privés et de la prévalence de l'usage sur le sens avec les notions d'insociable sociabilité selon Kant ou de singularité plurielle chère à Jean-Luc Nancy. Ann-Christin Focke a montré comment ces théories hétéroclites convoquées par Pollesch gravitent autour de la notion d'incompréhensibilité prise en un sens radical, qu'elle rapproche de la notion lyotardienne du différend²⁰. Si le dialogue est « incompréhensible », c'est au sens où les parties en présence disposent de moyens d'articulation absolument hétérogènes, en sorte qu'aucune règle ne peut arbitrer entre les deux sans que l'une des deux parties subisse un tort. Pas de relève dialectique aux parages du différend. Pour Pollesch, une langue universelle qui assurerait la communicabilité et la lisibilité par tous n'est qu'un jargon

18. — Cf. Matzke, *op. cit.*, p. 130.

19. — *Der Schnittchenkauf*, *op. cit.*, p. 8 : « Ich weiß nicht, ob du mich ganz verstanden hast. »

20. — Cf. *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München, Herbert Utz Verlag, 2011.

dominant faisant tort à d'autres jargons hétérogènes, et qui s'ignore comme tel.

Par le biais d'une phrase empruntée à Donna Haraway, Pollesch souligne le lien de sa pratique théâtrale avec ces enjeux politico-théoriques : « Nous devons parler avec quelqu'un, et non pas pour quelqu'un. »²¹ Le dialogue au théâtre maintient l'illusion d'une communicabilité au prix d'un effacement de tous les discours singuliers sous le discours dominant. Car selon Pollesch, l'auteur et le metteur en scène, sans même en avoir conscience, prennent des décisions afin de rendre un message communicable, lisible pour tous, consensuel. Ce faisant, ils recourent à une langue « universelle », celle du plus petit dénominateur commun, une langue qui n'est pas la leur, ni celle de leur audience, et ne font que perpétuer le jargon masculin, blanc et hétérosexuel. Tout comme les acteurs répètent des mots qui ne leur appartiennent pas. Ventriloquie à tous les étages. Ce théâtre de représentation « parle pour quelqu'un » en deux sens. L'acteur parle pour (à la place de) l'auteur, qui a potentiellement écrit le texte pour lui (l'obligeant ainsi à le recevoir). Le tout s'adressant au spectateur selon le sens vectoriel d'un message devant être compris. Le théâtre de représentation épouse donc un schéma selon lequel un message doit être communiqué, de préférence sans perte, d'un point A à un point B – A et B étant pris dans une relation bijective de cause et d'effet. Car écrire, parler « pour » quelqu'un oblige ce quelqu'un à recevoir ce qu'il ou elle n'avait pas demandé. Au contraire, Pollesch entend soustraire le théâtre à ce schéma communicationnel : « Le théâtre n'est pas le lieu où se baladent un émetteur et un récepteur²². » La tâche du théâtre est de rendre visible et de renverser la perversion du « parler pour ». Pour ce faire, il oppose au dialogue le modèle de la conversation :

Donna Haraway propose la conversation comme forme de vie prometteuse. Car il y a ceci de vrai : nous sommes tous pareils, mais en même temps personne n'est comme un autre. Et une communication entre des genres de sujets radicalement différents ! Qu'est-ce que ce serait ? Et alors comment fait-on du théâtre ? Et pourquoi est-ce que je trouve ceci avant tout dans l'idée brechtienne du *Lehrstück* comme un théâtre sans public ?²³

21. — *Op. cit.*, p. 49 : « “Wir müssen mit jemandem reden und nicht für jemanden !” ».

22. — *Ibid.*, p. 34 : « Das Theater ist nicht der Ort, an dem Sender und Empfänger herumlaufen. »

23. — *Ibid.*, p. 50 : « Konversation als vielversprechende Lebensform schlägt Donna Haraway vor. Denn es stimmt folgendes : Wir sind alle gleich, und gleichzeitig ist niemand wie der andere. Und eine Kommunikation zwischen radikal unterschiedlichen Arten von Subjekten ! Was wäre das ? Und wie macht man so Theater ? Und warum finde ich das vor allem in Brechts Lehrstückidee, als einem Theater ohne Publikum ? ».

Au contraire du dialogue, la conversation (« parler avec ») serait donc une forme d'échange qui ne chercherait pas la résolution dialectique des différences mais témoignerait du différend, de la singularité des conversants. Ce modèle implique d'abolir les distinctions actif/passif, émetteur/récepteur, et de remettre en cause la notion traditionnelle de subjectivité, ouverte aux frontières de sa dissolution. À la fixité du sens liée au dialogue et à la représentation, Pollesch oppose une circulation d'énergie indépendante du langage, mais qui peut aussi être véhiculée par lui, la dynamique d'un échange multidirectionnel qui, parce qu'elle ne craint pas la perte, est aussi ouverte au gain.

« Darwin-win »²⁴

Un autre point clé développé par Brecht dans le *Messingkauf* est la volonté d'une refonte fondamentale des structures du théâtre, qui devrait passer du modèle du carrousel (type C) au modèle du planétarium (type P). Dans le carrousel, le spectateur a l'illusion de prendre part à des phénomènes réels. Ce modèle repose sur la sensation identificatoire (*Einfühlung*) et sur la fiction. Au planétarium au contraire, le spectateur peut observer de manière scientifique le mouvement des astres. Ce modèle repose sur l'observation distanciée et scientifique. Au théâtre, ces deux modèles auront des conséquences spécifiques. Dans le type C, l'acteur ne montre que lui, et le spectateur ne fait que se voir en miroir, par le biais de l'identification. Dans le type P, qui fournit la base du théâtre épique, l'acteur fait voir les autres, et le spectateur voit les autres. Dans le type C, le spectateur est actif, mais seulement de manière fictionnelle. S'il est passif dans le type P, cela n'est que provisoire, car il aura appris à observer les phénomènes sociaux et gagné un degré de conscience qui lui permettra d'agir dans la société. Ce modèle du planétarium trouve son exemple privilégié dans « la scène de la rue » (*die Straßenszene*). Brecht imagine qu'une personne est témoin d'un accident et rejoue la scène afin de faire comprendre à la police et à l'assemblée le déroulement des événements. Le spectateur devient donc acteur, dans ce que Jacques Rancière a pu appeler une « médiation évanouissante » de la performance théâtrale, qui enseigne au spectateur passif à devenir acteur d'une pratique collective²⁵.

Pollesch structure son essai *Der Schnittchenkauf* en reprenant ces jalons du *Messingkauf*. Mais il semble qu'il n'en reprenne que les intitulés, dans une forme de parodie, en laissant de côté le contenu de ces moments dynamiques de la réforme brechtienne. Il commence ainsi par distinguer un « type R- » et un « type D- » du théâtre : Darwin contre la

24. — *Ibid.*, p. 60.

25. — Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 13.

représentation. En proposant la notion d'évolution, Darwin a déplacé la pensée de l'essence au devenir, de la statique à la dynamique. Mais il a surtout chamboulé les notions de causalité et de représentativité :

Darwin a liquidé cette espèce de plan. Il a tué Dieu pour de bon, et par là éliminé l'idée que nous avons été formés à une image²⁶.

Darwin devient chez Pollesch le nom d'un principe qui lui permet de critiquer les racines de la représentation, de s'opposer à toute pensée essentialisante ou idéaliste, de récuser l'idée même de vérité. Nous ne sommes faits à l'image de personne, nous ne sommes pas pris dans une dualité faite de transcendance et d'immanence, de dehors et de dedans. Les valeurs, les concepts et les systèmes, comme les espèces, ont une histoire, que la représentation contribue à camoufler en perpétuant le discours dominant qui les naturalise. C'est que pour Pollesch, le problème ne se situe plus à la ligne de démarcation entre le spectateur passif et l'acteur. Il est bien plus radical et concerne tous les domaines de la civilisation occidentale – au théâtre, à la ville. Le problème de la représentation est un problème de perception, que Pollesch exprime notamment, après Donna Haraway, en termes de marquage. Le masculin, le blanc, l'hétérosexuel, comme catégories du discours dominant, apparaissent toujours comme « non marqués », immédiatement lisibles. Elles font le fond de ce que nous ressentons comme notre « forme de vie naturelle » (*unsere natürliche Lebensform*)²⁷. Ce qui n'appartient pas à ces catégories est d'emblée « marqué », saillant. Cette distinction donne à la catégorie non marquée le pouvoir de voir sans être vu, et de représenter tout en échappant à la représentation. Le théâtre selon Pollesch a pour mission de questionner les formes mêmes de notre perception, de faire apparaître les singularités sous ce que la représentation laisse apparaître comme des faits de nature, sans les questionner. De montrer que l'essence, la vérité, la réalité, la valeur, l'amour même, sont des constructions sociales. À ces représentations cristallisées en faits de nature, corollaires d'un dévoiement du propos darwinien qui rabat la notion d'évolution dans les idéologies du progrès et de la concurrence, il oppose un modèle de la coopération d'organes non hiérarchisés.

Les similitudes sont secondaires. En premier lieu vient l'infection, la colonisation, la dissolution des frontières²⁸.

26. — *Op. cit.*, p. 36 : « Darwin hat den Plan da rausgezogen. Er hat wirklich Gott getötet, und damit aufgeräumt, dass wir nach einem Bild geformt wurden ». *Der Schnittchenkauf*, *op. cit.*

27. — *Ibid.*, p. 59.

28. — *Ibid.*, p. 71 : « Ähnlichkeiten sind zweiträngig. Erst kommt die Infektion,

Brecht s'appuyait sur un modèle mécanique newtonien fait de permanences ; Pollesch s'appuie sur un modèle biologique dynamique, viral, fait de croisements et d'interpénétrations. Brecht entendait bouleverser le théâtre pour en faire une machine à questionner les rapports sociaux. Pollesch va bien plus loin, en s'attaquant, par le biais du théâtre, aux racines de la représentation – et donc aux racines du théâtre.

Qu'en est-il alors de la pratique théâtrale correspondante ? Le *Lehrstück* brechtien proposait, à travers le modèle de la scène de la rue, une forme dialectique qui transformait le spectateur en acteur. Si Pollesch coule son essai dans la structure formelle proposée par Brecht, en proposant une « scène de la carte de crédit » (*Kreditkartenszene*) et une « scène de la noix » (*Walnuss-Szene*), il semble bien qu'il liquide toute potentialité transformatrice dans le flux de la parodie. Il ne fait qu'y répéter ses propos sur la valeur, sur la vérité comme instrument du pouvoir, sur la singularité plurielle et l'absence de causalité, sans aucune considération du spectateur. C'est que la question du spectateur a été liquidée d'entrée de jeu. Le locuteur, après tout, ne va au théâtre qu'appâté par les petits fours.

Nous avons devant nous l'illusion [...] qu'il reste au moins un spectateur parmi tous qui ne connaît pas encore l'histoire que vous racontez, et qu'il veut la suivre. Que se passerait-il si ce spectateur n'existait plus ?²⁹

Pollesch prend l'idée d'un théâtre sans public au pied de la lettre, dans un cynisme apparent. À la fin de *Kill your Darlings ! The streets of Berladelphia*³⁰, l'acteur Fabian Hinrichs lance à tue-tête : « Wir haben es für uns gemacht, nicht für euch ! » – c'est pour nous que nous l'avons fait, pas pour vous. Et dans *Der Schnittchenkauf*, Pollesch ne cesse de fustiger le théâtre interactif des années 1990, dans lequel on pourrait voir l'aboutissement de la démarche brechtienne d'abolition de la frontière acteur/spectateur. Mais, à partir du moment où l'on refuse de parler « pour » quelqu'un, et l'idée même de hiérarchie, alors on ne peut pas s'adresser à un spectateur. Car cela revient encore à une entreprise de domination qui oblige le spectateur à vivre une expérience :

La terreur du théâtre interactif [...] consistait à vivre des choses que l'on ne voulait pas vivre³¹.

die Kolonialisierung, die Entgrenzung ».

29. — *Ibid.*, p. 10 : « Wir haben die Illusion vor Augen [...] wenigstens einer ist noch unter den Zuschauern, der die Geschichte, die ihr erzählt, noch nicht kennt und der ihr folgen will. Was wäre, wenn dieser Zuschauer nicht mehr existiert ? ».

30. — Créé à la Volksbühne de Berlin le 18 janvier 2012.

31. — *Ibid.*, p. 89 : « Der [...] Terror des interaktiven Theaters bestand darin, Dinge zu erleben, die man nicht erleben wollte ».

Cette provocation qui exclut le spectateur du spectacle l'émancipe en réalité de toute obligation vis-à-vis de ce qui est proposé sur la scène. Il est libre d'y prendre, d'y voir, d'y sentir ce qu'il veut, avec ou sans esprit de suite. Pollesch trouve donc dans le *Lehrstück* les bases de ce que Jacques Rancière définit comme un théâtre d'émancipation. Pour Rancière, Brecht se situe encore dans une logique de domination, dans la mesure où le spectateur doit voir ce que le metteur en scène lui fait voir. Une pratique théâtrale émancipatrice pose entre le créateur et le spectateur une « troisième chose » (texte, images, sons...) à laquelle ils peuvent tous deux se référer, « dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet »³². Cette pratique est liée à une remise en question de la croyance dans l'essence communautaire du théâtre, qui pour Rancière n'est qu'un acte de foi, voire une hypocrisie. Au contraire,

ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations³³.

Dans un théâtre d'émancipation, le spectacle propose des éléments (souvent agencés de manière non hiérarchique et non causale) dont chaque spectateur singulier est libre de disposer – ou non. Le théâtre de Pollesch prend acte de la singularité de chaque participant du moment théâtral, qui devient un moment de frottement libre d'instances non hiérarchiques, selon ce *leitmotiv* inspiré de Darwin : « vous êtes libres absolument ! Et je veux me mélanger avec vous »³⁴. Mais pour cela il aura fallu passer par une déconstruction fondamentale des limites du théâtre, et flirter avec le solipsisme.

Conclusion

Pollesch réactive et radicalise, en les prenant au pied de la lettre, les principes de la distanciation et d'un théâtre sans spectateur, mais en déplace les enjeux pour les adapter à un nouveau souci théorique, corollaire d'un nouveau modèle social – épousant le principe brechtien d'une convergence de l'art et des sciences. Et parce qu'il prend ces

32. — *Op. cit.*, p. 21. *Le Spectateur émancipé*.

33. — *Ibid.*, p. 23.

34. — *Op. cit.*, p. 66 : « Ihr seid absolut frei ! Und ich will mich mit euch vermischen. » *Der Schittchenkauf*.

principes au pied de la lettre, il est, paradoxalement, moins fidèle à la lettre de Brecht qu'à son esprit. Le principe du *Lehrstück* est pour ainsi dire reterritorialisé. « Il faut toujours de nouveau réétudier la roue. Nous ne pouvons pas nous reposer sur la roue en toute confiance. Tout ce qu'on nous a laissé en héritage est pour nous parfaitement incompréhensible. »³⁵

Dans *Kill your Darlings !*, Fabian Hinrichs s'adresse en ces termes à un chœur composé de quatorze gymnastes : « J'irais volontiers au lit avec un tas de gens, un collectif, le prolétariat, mais tu es un réseau ! Tu es le capital ! »³⁶. Il avait également évoqué le fait que l'on a déjà vu des chœurs représentant le prolétariat, mais jamais de chœur représentant le capital. Les formes théâtrales demeurent, les formes du vivre ensemble évoluent. C'est l'enjeu du théâtre selon Pollesch que de considérer ces formes persistantes comme des machines à penser dynamiques, de ne jamais s'y installer comme dans quelque chose d'acquis, mais de toujours réinterroger leur pertinence en organisant leur collision productive avec des questionnements contemporains. Au risque d'un crash fatal.

Kill your Darlings ! interroge les formes contemporaines de notre sociabilité, la possibilité même de la communauté. Il commence à pleuvoir sur la scène, les gymnastes et l'acteur font de grands gestes en direction du public, l'invitant à se joindre à eux – « venez donc ! » (« *kommt doch !* ») – puis gagnent le centre du plateau tournant où ils commencent à batifoler dans l'eau, à grand renfort de pirouettes et de glissades. Hinrichs, qui a revêtu une jupe de jute et porte un sac de pommes de terre, commence à actionner une réplique de la carriole de Mère Courage, qu'il finit par stationner au centre du plateau. La bâche de la carriole est faite d'un étendard de la Volksbühne. Plus tard dans la pièce, une allusion est faite à Heiner Müller et à sa pièce *Duell Traktor Fatzer* (en référence au *Fatzer* de Brecht), à travers un tractopelle amené sur scène. La vitalité de l'héritage brechtien tout au long de l'histoire du théâtre qui lui succède est donc réaffirmée. Le chœur se réfugie sous la carriole, agglutiné, attendant la fin de l'orage. Cette scène semble accomplir – quoique de manière virtuelle, puisque les spectateurs restent assis sur leur siège – les potentialités du *Lehrstück* selon Pollesch, tel que nous avons tenté d'en souligner les aspects. Un théâtre de participants, dont l'activité singulière, libre, trouve son souffle et

35. — *Ibid.*, p. 34 : « das Rad muss immer wieder neu erforscht werden. Wir können uns auf das Rad nicht verlassen. Alles was man uns hinterlassen hat, ist für uns völlig unverständlich. »

36. — « Ich würde gerne ins Bett gehen mit einem Haufen Menschen, einem Kollektiv, dem Proletariat, aber du bist ein Netzwerk ! Du bist das Kapital ! » (ma transcription).

s'enrichit de la collision ludique et aléatoire avec d'autres singularités libres, l'anarchie du tout étant canalisée par le nom de Brecht – le nom d'un théâtre politique et dynamique, dynamique parce que politique, politique parce que dynamique, où désir de la critique et critique du désir sont indissociables.

Bibliographie

- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.
- Focke, Ann-Christin, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München, Herbert Utz Verlag, 2011.
- Kim, Hyung-Ki, *Eine vergleichende Untersuchung zu Brechts Theatertheorien im « Messingkauf » und im « Kleinen Organon für das Theater »*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.
- Klein, Christian, « *La ville-proie (Die Stadt als Beute, 2001)*. À propos du dialogue dans le “Théâtre de discours” de René Pollesch », in Thiériot, Gérard, (éd.), *Le Théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
- Matzke, Annemarie, « Theorien auf der Bühne schmeißen. René Polleschs Lehrstück-Theater », in Matzke, Annemarie, Weiler, Christel, Wortelkamp, Isa (éds.), *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2012, p. 119-131.
- Pollesch, René, *Der Schnittchenkauf. 2011-2012*, Berlin, Galerie Buchholz, 2012.
- , *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.
- , « Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina », in Raddatz, Frank-M. (éd.), *Brecht frisst Brecht*, Leipzig, Henschel, 2007, p. 195sq.
- , « Ich möchte das Unheil sein », in *Der Spiegel*, 21.02.2005, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39447074.html> (consulté le 27.11.2013).
- , *Kill your Darlings ! The Streets of Berladelphia*, créé à la Volksbühne de Berlin le 18 janvier 2012, fiche technique : http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/kill_your_darlings/ (consulté le 28.11.2013).
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Stadelmaier, Gerhard, « Zehn kleine Negerlein. Ein Hamburger “Reigen”-Skandal oder wofür gibt's am Theater eigentlich Subventionen », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.2001.
- Wirth, Andrzej, « Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte », in *Theater Heute*, Cahier 1, janvier 1980, p. 16-19.