



Brecht et Platon : le théâtre comme révolution

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Brecht et Platon : le théâtre comme révolution : Défamiliarisation vs répétition. F. Maier-Schaeffer, Ch. Page, C. Vaissié. La révolution mise en scène, Presses universitaires de Rennes, pp.241-254, 2012, La révolution mise en scène, 978-2-7535-1981-7. halshs-00624787

HAL Id: halshs-00624787

<https://shs.hal.science/halshs-00624787>

Submitted on 17 Jul 2017

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

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

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

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, s'agissant de la société, à faire la révolution¹.

Bertolt Brecht

Est-il possible de penser la « révolution mise en scène » comme un événement du « processus révolutionnaire » lui-même, et non pas comme une représentation théâtrale répétitive et répétée ? Telle est la question à laquelle tâche de répondre cet article, écrit pour le colloque « Écritures/réécritures de l'histoire. La révolution mise en scène² ». La problématique qu'il formule dépasse donc le seul contenu dramatique de l'écriture théâtrale de l'histoire révolutionnaire pour interroger le dispositif qui définit le théâtre comme forme artistique et qui le met en œuvre, ce qui rejoint l'objet des recherches théâtrales de Bertolt Brecht. En parlant de l'évolution du théâtre à travers les âges, il écrit : « Le théâtre devait fournir d'autres reproductions de la vie en commun des hommes : non seulement des reproductions d'une autre forme de vie, mais des reproductions de nature différente³. » Comme beaucoup de révolutionnaires, dont Saint-Just, Brecht pensait que la révolution sociale, qui vise l'avènement d'une société juste, doit être complétée par une révolution dans la conscience, car c'est cette espèce de révolution qui est la plus irréversible de toutes. En effet, la prise de conscience ne permet pas de faire comme si l'on ne comprenait toujours pas ou comme si l'on ne savait pas, sinon en acceptant le mensonge ou le conformisme.

Le concept de la révolution n'a pu être formé avant la Révolution française, différente de nombreuses révoltes qui parsemèrent l'histoire, en ceci qu'à l'opposition spontanée aux injustices des rapports sociaux, elle a ajouté le projet d'une refondation de la société. Ainsi a-t-elle voulu sortir du cours de l'histoire qui reconduisait et retouchait des modèles anciens, afin de poser les droits de l'homme et du citoyen comme principe d'une organisation républicaine de la société. Les acteurs de la Révolution française étaient pleinement conscients de la singularité absolue de l'événement qu'ils préparaient sur la scène de l'histoire : la Révolution s'est dite d'abord au singulier⁴. Du moins jusqu'au moment où ils prirent conscience de l'histoire de la Révolution elle-même : elle est alors devenue *processus* révolutionnaire, à travers lequel le projet de la Révolution est mis en œuvre en entraînant un jeu avec les impondérables conditions du présent. Hans-Georg Gadamer considérait que l'herméneutique, qu'il désignait comme romantique, se proposait d'appréhender et de com-

1. B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1948], trad. J. TAILLEUR, Paris, L'Arche, coll. « Travaux », 1970, § 22, p. 33.
2. Université Rennes 2, 10-13 mars 2010 ; actes du colloque : *La Révolution mise en scène*, F. Maier-Schaeffer, C. Page et C. Vaissé (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012, p. 242-254.
3. B. Brecht, *Petit organon...*, *op. cit.*, § 7, p. 17.
4. L'histoire du concept de la révolution est aujourd'hui bien connue. Voir, notamment, Mona Ozouf, « Révolution », dans F. Furet et M. Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, t. IV : *Idées*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992, p. 415-435 ; Jean Céard, « Généalogies : jalons pour la préhistoire du mot de révolution », dans D. Galligani *et al.* (dir.), *Révolutions du moderne*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2004, p. 129-132.

prendre le singulier⁵ ; l'art – théâtre ou poésie – pourrait alors devenir un précieux instrument pour interpréter la Révolution comme un événement singulier qui, dans le cours de l'histoire, ouvre une nouvelle tradition, symboliquement attestée par le calendrier révolutionnaire. Mais pour nous, la position de Gadamer n'est pas défendable, et le rôle de l'art dans le processus révolutionnaire ne se réduit pas à une telle interprétation.

Dans l'*Essai sur les révolutions* de 1797, Chateaubriand tente un démontage théorique de la Révolution française en considérant qu'elle n'aura été qu'une agitation qui n'aura rien changé en profondeur, et en envisageant par conséquent la restauration de la monarchie, car la *vraie* révolution doit selon lui aboutir à « une conversion totale du gouvernement d'un peuple, soit du monarchique au républicain, ou du républicain au monarchique. [...] En effet, si l'esprit des peuples ne change, qu'importe qu'ils se soient agités quelques instants dans la misère et que leur nom, ou celui de leur maître, ait changé⁶. » L'idée selon laquelle la révolution doit changer les individus et les peuples n'est bien évidemment pas étrangère aux acteurs de la Révolution ; la révolution dans la conscience doit compléter la révolution sociale, soit comme sa condition, soit comme sa conséquence. Le débat a été ouvert. « On faisait tout pour corrompre l'esprit public, et l'opposer à la Convention », écrit Saint-Just dans le *Rapport* du 26 germinal de l'an II. « *Esprit* n'est pas le mot, mais *conscience*, précise-t-il. Il faut s'attacher à former une conscience publique : voilà la meilleure police. L'esprit public est dans les têtes⁷. » C'est dans la réflexion sur la révolution intime – révolution « dans les têtes » – que l'art moderne a trouvé une connivence avec le processus révolutionnaire. Si la prise de conscience est un modèle intéressant pour penser la révolution en général, c'est parce qu'en elle l'irréversibilité du processus est radicale, on l'a vu d'emblée. Incapable d'admettre que la Révolution était désormais un fait et qu'elle était irréversible, Chateaubriand s'engouffre dans la contradictoire idée d'une transformation spirituelle qui veut ignorer ce que la Révolution française a rendu conscient, à savoir le projet d'une société juste, projet au demeurant inachevable par nature.

La fonction de l'art moderne dans le processus révolutionnaire consisterait donc à produire cette prise de conscience, souvent réalisée par le biais d'une conversion du regard (au sens large du terme) : donner à voir ce qui ouvre les yeux. Faire intervenir Platon dans le débat sur le théâtre et la révolution ne va pas de soi si l'on considère que le concept de la révolution n'a pu être formé avant le XVIII^e siècle. Mais l'exemple du théâtre permet de bien

5. Dans *Vérité et méthode*, c'est ainsi que Gadamer critique notamment l'apport herméneutique de Wilhelm Dilthey, ce qui est à la fois juste et exagéré. Il n'en reste pas moins que c'est dans cet esprit que Dilthey, pour ne prendre qu'un exemple, interprète le *Wallenstein* de Friedrich Schiller comme le modèle de l'appréhension littéraire de la singularité des événements historiques, et il justifie ce parti pris par le fait que ce « drame historique » dessine les contours d'une explication des événements historiques, que la science de l'histoire ne fera plus tard que reprendre et développer. Dans cette pièce de théâtre, c'est donc l'art qui se constitue en modèle de la science. « Schiller résout ici, écrit Dilthey, l'énigme posée à l'histoire par la plus grande figure allemande de la guerre de Trente Ans d'une manière que les historiens ultérieurs ne purent que confirmer dans ses grandes lignes » ([*La Psychologie comparée.*] *Contribution à l'étude de l'individualité* [1895-1896], dans *Le Monde de l'esprit*, trad. M. Remy, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1947, t. I, p. 300). Aujourd'hui, on sait que l'affirmation de Dilthey n'est vraie qu'en partie. Mais on peut rappeler aussi que Brecht entreprend de multiples tentatives pour comprendre divers phénomènes historiques et révolutionnaires à travers ses mises en scène théâtrales.

6. François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* [1797], dans *Essais sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 48.

7. Saint-Just, « Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, le commerce, la législation et les crimes de factions, présenté à la Convention nationale le 26 germinal an II » (15 avril 1794), dans *Œuvres complètes*, éd. M. Abensour et A. Kupiec, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2004, p. 750.

saisir la conception de la mimésis platonicienne dans la mesure où elle concerne en premier lieu une « imitation agie⁸ », imitation par le geste, par l'action, voire par l'habitude, bref : un mimétisme social. Platon critique le théâtre car celui-ci exalte inutilement les passions et installe des habitudes comportementales qui y sont liées⁹. Le théâtre excite « cet élément de l'âme, explique Socrate à Glaucon, que nous contenons de force lors de nos malheurs personnels ; celui qui est affamé de pleurs, de lamentations congrues, et même jusqu'à s'en assouvir¹⁰ ». Dans le contexte de la poésie orale de la Grèce antique, Platon juge que la poésie, et le théâtre tout particulièrement, assujettit aux passions la disposition rationnelle de l'homme, « ce qu'il y a en nous de meilleur », dit Socrate, et qui sous l'effet du spectacle théâtral « relâche sa surveillance à l'égard de cet autre élément, pleureur professionnel¹¹ ».

Des analyses du livre III de la *République*, il résulte en effet « que toute imitation, quand depuis la jeunesse on y a depuis longtemps persévéré, se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature, dans la façon de tenir le corps ou bien de parler, comme dans la tournure de l'esprit¹² ». Platon conçoit donc l'art selon le modèle de la prise de conscience, ce qui lui permet entre autres d'affiner la critique de la répétition ; on y reviendra. Contrairement à la lecture courante qu'on en fait, Platon ne condamne pas la poésie, le théâtre ou la peinture, mais seulement une certaine façon de les pratiquer¹³. C'est à la pratique de ces arts, qui lui est contemporaine, qu'il oppose, précisément, une conception fondée sur l'unique expérience qui échappe à la mimésis poétique ou théâtrale, à savoir la *pensée*. La pensée ne peut être imitée sans perdre sa substance ; récitée par le rhapsode ou le comédien, elle n'est plus la pensée dans son exercice vivant, elle n'est plus la pensée en acte. C'est là la faiblesse du théâtre pointée par Platon, faiblesse qui « de longue date », affirme Socrate, « oppose la philosophie et l'art des poètes¹⁴ ».

Pour remédier à cette faiblesse et sortir la poésie et le théâtre de l'impasse, Platon esquisse plusieurs aspects d'une solution incomparable ; ce n'est plus un mystère pour personne que Brecht ne fait que la reprendre à son compte. La finesse de Platon consiste à inviter l'ancienne poésie à donner ses raisons d'être pour être admise dans la cité réformée. Or, selon sa propre définition, une poésie capable de donner ses raisons d'exister s'est déjà transformée. Elle n'est plus mimétique, mais diégétique ! « Tant que l'énoncé dénonce son auteur, il y a exposition [*diégésis*], résume Luc Brisson. En revanche, quand l'auteur aliène son "je" au profit d'une autre instance d'énonciation à laquelle il donne un statut de réalité et derrière laquelle il disparaît il y a imitation¹⁵. » La poésie diégétique est celle qui réfléchit sur son propre statut et suscite la réflexion ; elle établit une distance critique entre l'histoire narrée et l'auditeur. Platon la théorise dans le livre III de la *République*, dialogue qui – comme d'autres dialogues platoniciens – est précisément cette nouvelle forme de poésie qui, outre sa structure diégétique, met en œuvre tout un éventail d'éléments de cette distanciation.

8. Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leyde, Brill, 1978, p. 12 et suiv.

9. Platon, *République*, X, 605 b-607 d, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, t. I, p. 1219-1222.

10. *Ibid.*, 606 a ; p. 1220.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, III, 395 d ; p. 948.

13. Sur cette double attitude face à l'art : critiquer une pratique et en envisager une autre, attitude profondément inscrite dans le modèle de l'art contemporain, voir L. Brogowski, « L'art qui est, l'art qui pourrait être chez Platon, Marx et Debord. Un objet qui explose entre les mains du chercheur », conférence prononcée lors du colloque « L'Art surpris par le social », université Rennes 2, 27-29 novembre 2008 (en cours de publication).

14. Platon, *République*, X, 607 b, *op. cit.*, p. 1222.

15. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1994, p. 85-86.

tion critique¹⁶ : ironie et provocation, images métaphoriques, mises en abyme, jeux de mots, allusions à l'actualité, ou encore fractionnement des dialogues par les « il a dit », « ai-je repris », etc.

Bertolt Brecht approfondit à sa manière la démarche de Platon. Il ne cesse de répéter que l'identification comme principe du théâtre est en crise et qu'« il y a de fait d'autres sortes de contact » « entre l'œuvre d'art et le public¹⁷ ». Pour susciter de la pensée et inciter ses spectateurs à l'action, le théâtre doit multiplier les dispositifs qui troublent, retardent, voire empêchent une telle identification et instaurent une distance, éventuellement critique, entre le spectateur et la pièce. L'attitude critique consiste, « s'agissant de la société, à faire la révolution¹⁸ », déclare Brecht. L'ensemble des éléments du théâtre qui conduisent à cette attitude critique reçoit chez Brecht la forme de la théorie de la *Verfremdung*, « effet de distanciation¹⁹ » ou de défamiliarisation ; elle est mise en œuvre dans ses propres réalisations, par exemple sous la forme de banderoles qui participent de l'action, tout comme elles font partie des manifestations d'ouvriers dans la rue, ou sous la forme de projection de photographies documentaires qui fissurent la fiction en lui réinjectant du réel, ou encore sous la forme de mise en évidence du dispositif théâtral (décors, éclairages, jeu de l'acteur, etc.). Ces « effets de distanciation devraient seulement ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège contre toute action²⁰ », écrit Brecht. Le modèle brechtien de la défamiliarisation critique, qui propose un dispositif visant – plutôt qu'induisant – une prise de conscience, c'est-à-dire une révolution « dans les têtes », s'oppose donc aussi bien à la *mimèsis* qu'à la *catharsis*, et surtout, comme Brecht le répète souvent, au théâtre bourgeois, dont nous sommes toujours encore accablés. « Les théâtres restaient, comme devant, des lieux de plaisir d'une classe qui, n'osant pas lui ouvrir le domaine des rapports sociaux, maintenait l'esprit scientifique entre les bornes de l'étude de la nature²¹. » Cette remarque devient lisible à la lumière de la citation mise en exergue : Brecht inscrit le progrès social comme une suite naturelle du progrès technique et technologique. La réussite théâtrale, dénouement de la pièce, ce serait pour lui, au contraire du théâtre bourgeois, l'instauration d'un nouvel ordre social, dont le préalable est l'autonomie de la pensée. Le théâtre réussi est le contraire du mimétisme social, car il induit une réflexion sur ce que nos actions peuvent changer dans le monde. Il est enfin le contraire d'une identification cathartique. « Nous avons besoin, écrit Brecht, d'un théâtre qui utilise et suscite les pensées et les sentiments qui interviennent dans la transformation de ce champ de rapports [sociaux]²². » Le théâtre épique de Brecht est avant tout le théâtre de l'action, pas forcément du geste, comme le pensait Benjamin.

Il se pose donc ici tout un ensemble d'interrogations sur le rapport que le théâtre pourrait instaurer entre l'attitude critique, la prise de conscience, l'autonomie de la pensée et la révolution. Brecht en perçoit clairement les enjeux : les sentiments du comédien ne doivent « jamais se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la

16. Voir L. Brogowski, « L'Humour platonique, ou de l'ironie à distance », dans C. Viart (dir.), *Le Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2002, p. 37-54.

17. B. Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, éd. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 72.

18. *Petit organon...*, op. cit., § 22, p. 33.

19. *Ibid.*, § 42 et suiv., p. 57 et suiv.

20. *Ibid.*, § 43, p. 58.

21. *Ibid.*, § 31, p. 45.

22. *Ibid.*, § 35, p. 49.

plus entière liberté²³ ». Quant à Platon, considéré comme le philosophe de l'être, il y apporte une réponse sur le plan du devenir-sujet, et ce parce qu'il a formulé cette question dans une perspective didactique que Brecht adoptera. Dans la *République*, Platon expose une sorte de « formation tout au long de la vie », un projet original d'université. Penser n'est pas chose difficile, peut-être ; du moins est-elle accessible à toutes et à tous. Ce qui est difficile, c'est de penser rigoureusement et en adéquation au réel. Selon Platon, la formation doit donc prendre en compte successivement l'éducation du corps, l'enseignement du courage, et l'acquisition de la capacité à penser de manière dialectique. La visée de l'ensemble de ce processus, c'est l'autonomie de la pensée. Or, même si dans le premier temps de ce processus, la réforme du contenu poétique pourrait favoriser l'imprégnation du public par une manière d'être réflexive, se posera tôt ou tard la question du saut qui conduit à l'autonomie du sujet. Penser, c'est penser par soi-même, même si ce sont les autres qui nous apprennent à penser, et même si l'on ne pense pas n'importe comment, car la pensée a ses lois auxquelles le penseur doit se soumettre. Le dispositif diégétique chez Platon doit donc fonctionner comme une étincelle qui produit un « déclic », mais cette révolution vers l'autonomie se prépare depuis l'enfance ! La *périagogè* est chez Platon le terme qui désigne cette révolution de la conscience qui fait basculer l'individu dans le régime de l'autonomie intellectuelle.

Une résonance fascinante se produit entre l'idée platonicienne de la *périagogè* et le concept de la révolution, résonance dont on tâchera ici de comprendre l'harmonique.

Suite à l'exposé de l'allégorie de la caverne, Socrate explique à Glaucon que l'ascension de la paroi de la caverne est l'image d'un chemin laborieux – et non sans risque – qui conduit la pensée à la clarté du jour. Et il précise que ce n'est pas « aussi simple que de retourner (*péristrophè*) un palet ; il s'agit de tourner (*périagogè*) l'âme du jour ténébreux au vrai jour²⁴ », et de le faire « avec l'âme tout entière ». Et voici comment Vladimir Jankélévitch commente cette expression :

Bergson déclare que l'acte libre doit être accompli, il le dit en citant Platon, avec l'âme totale. Cette expression célèbre se trouve d'ailleurs deux fois dans la *République*, au livre IV [436 b, *op. cit.*, p. 1003] et surtout au livre VII [518 c ; p. 1107], dans l'allégorie des prisonniers de la caverne. Cette phrase, « avec l'âme tout entière », veut dire en réalité trois choses. Je crois qu'on peut les distinguer [...]. D'une part Platon veut dire qu'il ne faut pas tourner seulement la tête, mais qu'il faut tourner le corps tout entier [...]. Et en deuxième lieu [...] qu'il ne faut pas se tourner de quelques degrés, d'un angle aigu, mais il faut faire demi-tour, faire volte-face, se détourner du tout au tout. Et que c'est là en somme véritablement la conversion qui est une interversion, l'*épistrophè* ou la *peristrophè*, qui consiste à se tourner du tout au tout. Et enfin la troisième chose, c'est que il ne suffit pas de se convertir et de se tourner, et ensuite de rester planté comme un piquet, en disant bravo à ceux qui sortent, mais qu'il faut le faire soi-même, donc il ne suffit pas de se convertir, il faut encore marcher et aller²⁵.

S'agissant de l'âme, la révolution est résolution : Jankélévitch décrit ici une vraie transformation de l'homme qui parvient à l'autonomie de la pensée. Or, le mot latin de « *revolutio* » s'est d'abord rapporté au mouvement circulaire des astres, et c'est donc dans ce sens que nous le trouvons dans la traduction de Platon faite par Marsile Ficin, où il rend non pas cette vraie révolution qu'est la *périagogè*, mais le mouvement consistant à « retourner un palet », la *péristrophè*²⁶. Il n'en reste pas moins que le mot *périagogè* est

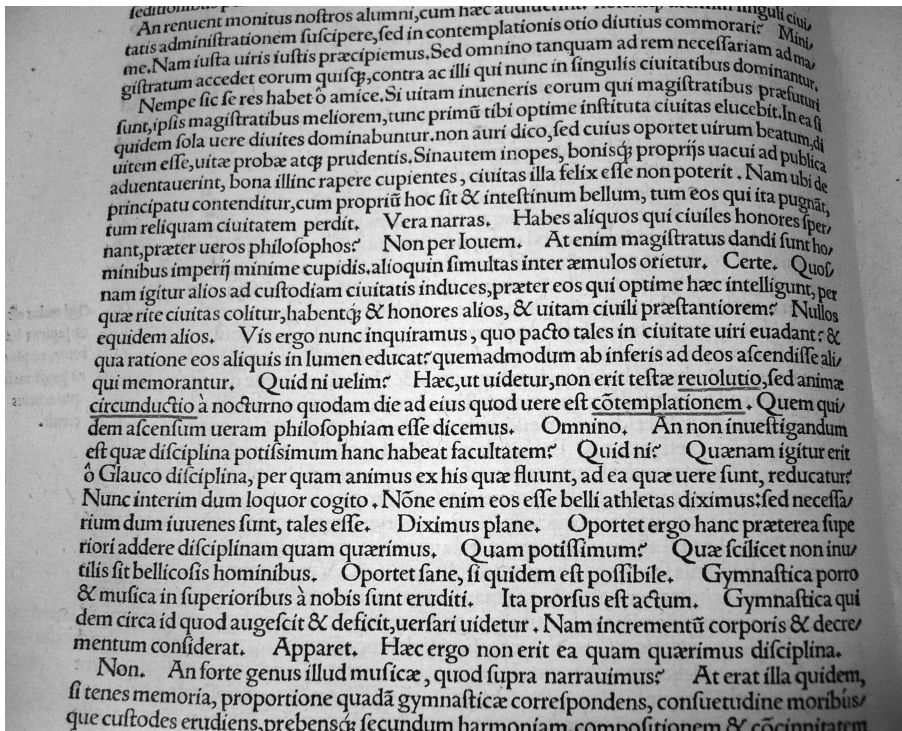
23. *Ibid.*, § 48, p. 64.

24. Platon, *République*, VII, 521 c, *op. cit.*, p. 1111 ; trad. mod.

25. Vladimir Jankélévitch, conférence prononcée lors du X^e congrès des Sociétés de philosophie de langue française, « Bergson et nous » (Paris, 17-19 mai 1959), qui célébrait le centenaire de la naissance du philosophe ; transcription à partir des archives radiophoniques de France Culture.

26. Marsile Ficin, *Omnia divini Platonis opera* [1484], Bâle, Officina Frobeniana, 1532, p. 622.

composé du préfixe *péri* signifiant « tout autour » (comme dans « périphérique ») ou « au-dessus », et du substantif *agogè*, désignant l'action de transporter, de diriger ou de conduire ; non sans raisons, les traducteurs d'aujourd'hui le rendent par « retournement ». Pour traduire le mot grec *périagogè*, Ficin se sert de deux termes latins. En bon chrétien, il le rend, dans sa première occurrence, par « conversion » (*convertere, conversus, convertat*)²⁷ ; mais ici il s'agit bien sûr de se convertir à la pensée ! Dans sa seconde occurrence, il le rend



Page 622 de l'édition de 1532 d'*Omnia divini Platonis opera* par Officina Frobeniana à Bâle.

par le mot *circunductio*²⁸ : tirer de soi-même (*ductio*) en se retournant (*circum*). Certes, au XVI^e siècle le mot « révolution » n'avait pas encore le sens qui s'est construit parallèlement à la Révolution française ; mais s'il n'était pas chargé depuis de ce sens nouveau, on l'aurait sans doute utilisé pour traduire la *périagogè* platonicienne. Que le lecteur juge si oui ou non ce serait pertinent : elle se prépare par un long effort entraînant toute l'existence et ne se réduit pas à un instant d'illumination qui peut arriver n'importe quand à n'importe qui. Chez Platon, il ne s'agit pas encore de cet « homme abstrait » que Karl Marx a critiqué chez Max Stirner ; la *périagogè* intervient comme l'aboutissement du processus éducatif – d'un devenir-sujet – où la question se pose de savoir très concrètement à quel âge une telle autonomie serait souhaitable, étant donné qu'« étudier sans penser est vain, [mais que...] penser sans étudier est dangereux », comme l'a remarqué un philosophe qui précède Platon de quelques décennies²⁹. Malgré l'espérance de vie très faible dans l'Antiquité, Platon est prudent : c'est à partir de l'âge de 50 ans qu'on doit commencer à faire de la dialectique³⁰, et donc tenter sa propre *périagogè*, étant entendu qu'elle s'articule étroitement à la transformation de la société opérée précisément par le moyen de l'art comme instrument didactique, le théâtre et les dialogues philosophiques devant jouer chacun son rôle dans ce processus.

27. *Ibid.*, p. 621 ; cf. *République*, VII, 518 d, *op. cit.*, p. 1107.

28. M. Ficin, *Omnia divini...*, *op. cit.*, p. 622 ; cf. *République*, VII, 521 c, *op. cit.*, p. 1111. *Circunductio* de Ficin vient du verbe *circumducere* : conduire autour, conduire en formant un cercle.

29. Confucius, *Entretiens avec ses disciples*, trad. A. Lévy, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, t. II, § 15, p. 36.

30. Platon, *République*, VII, 540 a et suiv., *op. cit.*, p. 1137 et suiv.

Il est sans doute plus intéressant de dire que personne ne peut *penser* à notre place que de dire que personne ne peut *mourir* à notre place, car c'est par là qu'est pointé le *possible* qui incite à l'*action*, au lieu que soit simplement rappelée la fatalité qui invite plutôt à la résignation. Mais le théâtre est-il une action ? Disciple de Heidegger, Hannah Arendt représente sur ce point la position théorique symptomatique à la fois la plus répandue et la plus conservatrice. L'art relèverait selon elle du régime de l'œuvre, opposé aussi bien à celui du travail qu'à celui de l'action³¹, tandis que les artistes, au contraire, ont beaucoup exploré le régime du travail pour démystifier la théorie esthétique, et le régime de l'action pour assumer la fonction révolutionnaire, originaire par rapport à l'art moderne. Brecht s'inscrit dans cette dernière lignée : « Le beau, c'est résoudre les difficultés, écrit-il. / La beauté consiste donc à faire quelque chose³². » Cependant, il ne suffit pas de ramener l'œuvre à son faire pour que le théâtre bascule dans le régime de l'action ; depuis l'Antiquité, on l'a vu, le théâtre a été assimilé à la mimésis en tant qu'elle est une *représentation agie*, c'est-à-dire une action « rejouée » qui, du fait d'être rejouée, n'est plus action. Et Brecht semble s'être lui-même heurté à la difficulté que constitue l'aspect récitatif et répétitif de la représentation théâtrale. Il faut donc revenir aux expériences théâtrales elles-mêmes pour voir dans quelles conditions elles ont éventuellement réussi à rompre avec cette atrophie de l'action théâtrale.

Trois exemples seront évoqués et brièvement analysés. Le premier est un événement révolutionnaire *sensu stricto* : les funérailles de Jean-Paul Marat. Si elles sont assimilables à



Vue du char qui a servi à la cérémonie de la fête dédiée à l'Être suprême le 20 prairial l'an deuxième de la République (8 juin 1794) et exposé au jardin national. Eau-forte, roulette, coul., 26,5 x 33,5 cm. Archives numériques de la Révolution française (université de Stanford et Bibliothèque nationale de France).

31. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1994, p. 187 et suiv.

32. B. Brecht, « Qu'est-ce qui est beau ? », dans *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem et P. Ivernel, Paris, L'Arche, coll. « Le Sens de la marche », 1971, p. 120.

une forme de théâtre de rue, c'est parce qu'elles se déroulent selon un scénario écrit par Jacques-Louis David qui, dans ce travail de scénariste, est peut-être davantage l'artiste de la Révolution qu'il n'en est par ailleurs le peintre. Jacques Guilhamou reconstruit cette création collective parathéâtrale : « Le lundi 15 juillet, à 7 heures du soir, le corps embaumé de Marat est installé dans l'Église des Cordeliers³³. » Mais Marat, rédacteur et éditeur du journal *L'Ami du peuple*, avait été victime de la lèpre qui a visiblement accéléré la décomposition du corps sous l'effet de la chaleur de ce mois de juillet 1793. « La putréfaction empêche de le placer debout³⁴ », explique David aux Conventionnels, et il fait recouvrir le corps entier du défunt, sauf la plaie mortelle que lui a infligée Charlotte Corday. Les circonstances obligent donc de réécrire le scénario.

En dépit des fleurs installées tout autour du lit, de l'eau aromatisée jetée en permanence sur le corps et des parfums brûlés dans une cassolette située au centre du lit, l'odeur de la putréfaction est nettement perceptible par les groupes les plus proches du corps de Marat. / L'apparition de la couleur verte sur le corps de l'Ami du peuple souligne à l'extrême le caractère paradoxal de cette pompe funèbre. Nous savons que Charlotte Corday portait des rubans verts sur son chapeau au moment de l'assassinat de Marat. Convaincue qu'il s'agissait d'un signe de ralliement, la Commune de Paris interdit, le 15 juillet, le port du vert, en particulier pour les femmes. Ainsi un des signes les plus tangibles de la terreur exercée par l'ennemi du peuple est imprimé de manière indélébile sur le corps de Marat³⁵.

La suite du scénario est inventée par les acteurs de l'événement.

[Les femmes] massées près du lit où se trouve Marat mort portent la baignoire dans laquelle l'Ami du peuple a été assassiné [...]. Mais surtout ces femmes recueillent symboliquement le sang de Marat qui semble encore suinter de sa blessure. « *Que le sang de Marat devienne une semence d'intrépides républicains* », s'écrit l'un des orateurs ; les femmes répondent en jurant de « *peupler la terre d'autant de Marat qu'elles peuvent en posséder* ». Ainsi les femmes révolutionnaires inversent le processus de dislocation et de dissolution du corps de Marat. Un rite de fécondité prend la place de la putréfaction, ou tout du moins oriente la décomposition du corps de l'Ami du peuple vers une issue positive. Tout au long de la pompe funèbre, Marat mort se défait, se vide symboliquement de son sang pour renaître, grâce aux femmes, sous une forme sublime³⁶.

Le deuxième exemple concerne la mise en scène de *Germinal* d'Émile Zola au théâtre du Châtelet en 1885 par William Busnach ; la représentation sera finalement interdite par décision du Conseil des ministres le 15 octobre, malgré six visites des auteurs au ministère de l'Intérieur. L'histoire est aujourd'hui bien connue, et la rhétorique de la censure a été analysée. Zola s'est engagé en vain dans un combat parlementaire pour déjouer la censure. La pièce de théâtre *Germinal* rejoint ici sans aucun doute le processus révolutionnaire en tant que spectacle qui n'a pas eu lieu ; c'était là l'action qu'il a suscitée en faisant sortir de ses gonds le système politique. Et Zola en a le pressentiment : « On nous a condamnés uniquement parce que la pièce est républicaine et socialiste », a-t-il écrit dans *Le Figaro* du 29 octobre, et la démonstration est imparable : « il nous semble impossible qu'un gouvernement républicain interdise une pièce républicaine³⁷ ». Puisque la conclusion est facile à tirer, on peut penser que Zola joue la naïveté provocante lorsqu'il rapporte dans la suite de l'article

33. Jacques Guilhamou, *La Mort de Marat*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « La Mémoire des siècles », 1989, p. 51.

34. *Ibid.*, p. 52.

35. *Ibid.*, p. 62

36. *Ibid.*, p. 63.

37. Documents mis en ligne par la bibliothèque municipale de Lisieux, consultés le 20 juin 2010 à l'adresse : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/zola03.htm>.

la troisième visite au bureau de la « Commission d'examen », euphémisme désignant l'institution créée pour censurer.

Je tiens à dire, avant tout, que nos fameux gendarmes, dont on a mené tant de bruit traversaient simplement la scène, au milieu des grévistes, et qu'ils ne tiraient que de la coulisse, où



Émile Lévy, affiche de la représentation de *Germinal* de Zola au théâtre du Châtelet en 1888.

leurs fusils portaient tout seuls, dans la bagarre. Nous avons mis toutes les atténuations possibles, ôtant l'armée pour la remplacer par une troupe de police, expliquant que ni les mineurs ni les gendarmes ne se détestaient, qu'ils étaient de part et d'autre les victimes d'une fatalité³⁸.

Mais c'est précisément toutes ces choses qui, aux yeux du gouvernement, devaient rester cachées ! En effet, les banderoles antigouvernementales des grévistes, tout comme les tirs de fusil des gendarmes, sont ce qu'ils sont, même lorsqu'on les voit ou les entend au théâtre. Un court-circuit s'est donc produit entre l'art et la réalité, qui a provoqué la levée de boucliers des institutions politiques de la III^e République, et le théâtre de Zola/Busnach a ainsi

38. *Ibid.*

produit ses effets dans le processus révolutionnaire. Lorsque, en 1888, la représentation de *Germinal* fut autorisée, après des coupes, la pièce ne rencontra aucun succès.

La première de *La Mère* de Brecht, troisième exemple, a eu lieu le 15 janvier 1932, jour anniversaire de l'assassinat de Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht à la suite de l'échec de la révolution de Spartakus à Berlin. La pièce a été jouée trente fois devant une salle comble, jusqu'à ce que la police de Berlin l'interdise. Au terme de négociations, l'accord a été donné de lire la pièce en public, sans la jouer ; la parole, sans les gestes qui l'accompagnent, devaient alors paraître assez abstraite pour qu'on la croie angélique ou inopérante. Pourtant « cette pièce, comme l'écrit Serge Trétiakov, est tout un séminaire sur la tactique et les méthodes de propagande de la lutte révolutionnaire. Comment disposer les gens dans le combat ? Comment démasquer les suspects, par des attaques de front ou par de subtiles attaques par derrière ? Comment berner l'ennemi ? Comment utiliser l'expérience d'une autre culture³⁹ ? » Mais la réalité politique fait irruption dans le spectacle directement, à savoir dans la personne même d'un fonctionnaire de la censure. Dans cette situation limite de la mise en scène, la frontière entre la réalité révolutionnaire et sa représentation tend à disparaître. « Les acteurs se mirent en ligne et commencèrent à lire, se rappelle Trétiakov : / "Halte ! cria le policier. Ce n'est pas une lecture, c'est un spectacle. Votre acteur s'est tourné vers un autre acteur en prononçant sa réplique." / Les lecteurs s'assirent sur des chaises et continuèrent. / "Halte ! retentit cette même voix. Vous avez fait un geste de la main. Ce n'est pas une lecture, mais un spectacle. Je déclare la lecture interdite⁴⁰." »

Un an plus tard, Brecht prend le chemin de l'exil. Lorsqu'en 1948 il arrive dans la zone d'occupation soviétique, future RDA, raconte Heiner Müller, à la question d'un étudiant curieux de connaître le programme de son séjour, Brecht répond : « Ce dont ce pays [c'est-à-dire l'Allemagne] a besoin, c'est de vingt ans de destruction de l'idéologie », et cela nécessite un « théâtre pour l'enfantement scientifique de scandales⁴¹ ».

Aussi bien Zola que Brecht revendiquent la scientificité de leurs démarches, l'un à la suite de Claude Bernard, l'autre à la suite de ses lectures de Marx. « Dans *Germinal* j'ai voulu faire pressentir ce qui arriverait si l'on persistait à laisser les mineurs croupir dans la misère. / Mais cette démonstration était purement scientifique, expérimentale⁴² », écrit Zola dans le journal d'Octave Mirbeau. Les propos de Brecht sonnent comme un écho à ces paroles : « ce sont les joies de la libération que devrait nous faire connaître le théâtre d'une ère scientifique⁴³ ». L'idée d'un *scandale scientifique* a en effet été reconnue plus tard par l'ethnométhodologie dans la théorie de la provocation expérimentale de Harold Garfinkel. Elle consiste à faire apparaître au grand jour des consensus politiques tacites et/ou inconscients suite à une défamiliarisation des rapports sociaux. Sa particularité consiste, entre autres, dans le fait qu'elle modifie ainsi son objet d'étude, mais ce type d'expérimentation dans les sciences sociales ne permet pas la *répétition* de l'expérience à l'identique. Il est paradoxal de constater, d'un côté, que pendant longtemps une telle démarche a été utilisée par les artistes comme moyen de subversion, et non pas par les sociologues comme méthode

39. Serge Trétiakov, « Bert Brecht », in *Dans le front gauche de l'art*, trad. collective, Paris, Maspero, coll. « Action poétique », 1977, p. 193.

40. *Ibid.*, p. 194.

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

42. *L'Événement* du 30 janvier 1886.

43. B. Brecht, *Petit organon...*, *op. cit.*, § 56, p. 74.

scientifique⁴⁴, mais que, d'un autre côté, Brecht convoque le « scandale scientifique » pour résoudre la difficulté qui persiste dans sa pratique théâtrale, difficulté liée à la tension entre défamiliarisation et *répétition*.

Pour conclure, on tentera donc d'approfondir cette piste en mettant en relation la revendication brechtienne de la scientificité et sa théorie de la défamiliarisation. Pour la dernière fois, on fera référence à Platon qui a proposé une alternative surprenante à l'aspect *répétitif* de la forme théâtrale.

Critique du théâtre grec, Platon semble avoir « composé le *Banquet* en imitant quelque chose de la forme des concours théâtraux⁴⁵ », écrit Thierry Ménissier. De surcroît, dans une mise en abyme de la scène finale, typique de ses dialogues, la discussion s'engage non plus sur l'amour, objet de discussion choisi par les convives, mais sur la question du théâtre. Jacques Lacan a déjà remarqué la finesse du *Banquet* : poète comique, Aristophane fait un discours tragique sur le manque, tandis qu'Agathon, qui vient d'être récompensé comme poète tragique, fait un discours comique, tant il est pitoyable⁴⁶. Autrement dit, le banquet où les convives choisissent un thème pour engager un débat philosophique semble être pour Platon cette nouvelle forme théâtrale – *sumpósion* – qui permet d'éviter l'écueil de la récitation et de la répétition.

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

C'est cette hypothèse, soumise à l'attention et à la discussion des participants du colloque, qui est désormais proposée aux lecteurs. Est-elle vraiment inédite ? Les actuelles politiques publiques de la recherche, orientées essentiellement vers le transfert des technologies vers l'industrie et l'économie, admettent silencieusement une relative inutilité des sciences humaines et sociales, ce qui peut se lire entre les lignes comme une crainte de l'effet potentiellement subversif qu'elles pourraient provoquer. Au Japon, la décision de ne plus du tout financer ces sciences à l'université a déjà été annoncée. Si la scientificité et l'esprit critique vont de pair, la prise de conscience politique induite par les recherches en sciences humaines et sociales rencontrerait certainement divers aspects du processus révolutionnaire. Bertolt Brecht inscrit la révolution dans l'histoire universelle du progrès des connaissances et de leurs applications pratiques, on l'a vu. Les sciences humaines et sociales, qui émergent au milieu du XIX^e siècle, sont susceptibles de conférer à l'histoire du progrès une nouvelle légitimité, difficilement contestable dans le monde d'aujourd'hui en tant

44. Voir la thèse de Romain Louvel, *La Provocation expérimentale. Étude consacrée à la provocation expérimentale dans l'art et à son usage dans une pratique artistique*, rédigée sous la direction de L. Brogowski, soutenue à l'université Rennes 2 le 29 octobre 2010.

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

46. Jacques Lacan, « Le Ressort de l'amour. Un commentaire du *Banquet* de Platon », dans *Le Séminaire*, livre VIII : *Le Transfert*, éd. J.-A. Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, p. 27-195.

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

qu'objet de la recherche universitaire... pour peu qu'on les inscrive dans la continuité de cette histoire.

Or, précisément, pour parler de l'application des connaissances scientifiques, y compris en sciences humaines et sociales, le discours des politiques publiques de la recherche emploie aujourd'hui le terme « innovation », notamment pour qu'il ne soit pas considéré à la lumière de l'histoire du progrès qui est indissociable du progrès social. Faut-il rappeler qu'il y a encore un demi-siècle, l'idée qu'il puisse y avoir des applications pratiques des sciences humaines et sociales était, sinon inenvisageable, du moins associée, justement, au processus révolutionnaire ? C'est dans un ouvrage consacré à Marx qu'Henri Lefebvre observe que « personne ne songe à s'étonner qu'une théorie physique, qu'une loi chimique ou biologique trouve des applications dans l'industrie. Rien ne semble plus naturel. Pourquoi, demande-t-il, en serait-il autrement dans le domaine historique et social⁴⁸ ? » Mais en réalité, cette idée, reprise par Bertolt Brecht dans sa conception du théâtre, circule déjà dans les traditions révolutionnaires postérieures à Marx. L'anarchiste Gustav Landauer (1870-1919) écrit par exemple en 1907 :

Nous nous proposons d'examiner le phénomène de la révolution du point de vue de la psychologie sociale. Et nous constatons que la psychologie sociale n'est elle-même rien d'autre que la révolution. Révolution et psychologie sociale ne sont que deux appellations différentes et certainement donc aussi deux aspects différents d'une seule et même chose. La dissolution et la dissection par l'individualisme des formes de la totalité, des structures consacrées : voilà la psychologie, voilà la révolution. La décapitation de Charles I^{er} et la prise de la Bastille étaient de la psychologie sociale appliquée⁴⁹.

Landauer a connu le sort d'un révolutionnaire : arrêté après la chute de la République des conseils de Munich, il a été battu à mort. Mais le croisement qu'il a tenté entre l'épistémologie et les enjeux politiques des connaissances produites par les sciences humaines et sociales reste d'actualité. Une fois posée la prémisse de l'identité du processus révolutionnaire et de la recherche en sciences sociales, Landauer peut conclure son introduction : « Ainsi, [avant] d'avoir entamé notre sujet avec rigueur, nous en somme déjà arrivés à le parcourir et à le dépasser, puisque le but de cette étude n'est pas de faire la Révolution, mais d'écrire à son propos⁵⁰. »

Dans les trois exemples d'événements théâtraux évoqués ci-dessus pour répondre à la question de savoir si le théâtre est capable de percer son cocon pour devenir un événement du processus révolutionnaire lui-même, et non point seulement sa représentation, Zola et Brecht ont choisi la voie de l'articulation étroite entre les connaissances scientifiques et la réalité sociale et politique dans sa dimension révolutionnaire. Après la Seconde Guerre mondiale, Brecht écrit, toujours dans le même esprit :

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

Quant au théâtre contemporain, il a beaucoup emprunté à Brecht, en s'inspirant de son idée de la défamiliarisation, mais dans la plupart des cas – malheureusement – il l'a déta-

48. Henri Lefebvre, *Pour connaître la pensée de Marx*, Paris, Bordas, 1947, p. 20.

49. Gustav Landauer, *La Révolution* [1907], trad. franç., Paris, Éditions Champ libre, 1974, p. 12.

50. *Ibid.*, p. 13.

51. B. Brecht, *Petit organon...*, op. cit., § 24, p. 36 ; *Schriften zum Theater 7. 1948-1956*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1964, p. 22.

chée de la visée révolutionnaire que Brecht lui avait assignée, ce qui l'a fait basculer au mieux dans la tradition de « choquer le bourgeois » pour le sortir ainsi de son confort idéologique, au pire – et c'est la tendance dominante – dans une surenchère médiatique de l'insolite et de la provocation : violence sur scène (effusion de sang, voire supplice des animaux), nudité des comédiens, y compris très âgés, présence de voitures ou de motos sur scène, etc. Ce type de récupération spectaculaire oblitère donc la question de la participation du théâtre au processus révolutionnaire.

Pour résoudre la tension entre la révolution et sa représentation théâtrale, il ne resterait alors que la voie suggérée par le premier exemple évoqué ci-dessus, c'est-à-dire les funérailles de Jean-Paul Marat le 16 juillet 1793, si l'on ne retient pas l'idée du symposium universitaire. Entre la Révolution française et la révolution bolchevick, c'est la pratique du théâtre populaire au XIX^e siècle qu'il faudrait donc explorer pour étoffer l'hypothèse en question, pratique qui conduit, suite à la révolution de 1917, au théâtre amateur, aux fêtes populaires, aux bateaux et trains de propagande, etc. Les écrits d'Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky⁵², génial commissaire à la culture du gouvernement de Lénine, apportent sur ce point un témoignage et une théorisation remarquables. En parallèle, Walter Benjamin tente une première analyse de l'effacement de la différenciation des rôles entre les artistes (et la tendance d'en professionnaliser le statut) et le public, qui accède de plus en plus facilement au statut de créateur dans diverses pratiques populaires⁵³.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

52. Anatoli V. Lounatcharsky, *Théâtre et révolution*, Paris, Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1971.

53. Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur » [1934], dans *Essais sur Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 107-128.