

Bulletin d'histoire politique

Bertolt Brecht : un artiste engagé

Eve Lamoureux



Volume 10, numéro 2, hiver 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1060530ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1060530ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamoureux, E. (2002). Bertolt Brecht : un artiste engagé. *Bulletin d'histoire politique*, 10(2), 135–143. <https://doi.org/10.7202/1060530ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Bertolt Brecht : un artiste engagé

EVE LAMOUREUX
Diplômée en science politique
UQAM

Nous avons depuis quelques années amorcé une réflexion sur le rapport entre l'art et le politique. C'est dans ce cadre que nous nous sommes penchée sur Bertolt Brecht, cet auteur, poète, metteur en scène et théoricien du théâtre. Ce dernier est l'un des dramaturges allemands les plus importants de la première moitié du vingtième siècle et l'un des théoriciens incontournables de l'art engagé. Sa conception du théâtre épique nous semble importante à connaître et à saisir puisqu'elle a eu des répercussions considérables et qu'elle peut constituer un bon point de départ pour une réflexion sur l'engagement des artistes.

Brecht s'inscrit dans l'avant-garde artistique marxiste. Très sommairement, les diverses esthétiques de ce courant se recourent sous cet élément unifiant : la croyance dans l'élaboration d'un art jouant un rôle prépondérant dans la lutte des classes et dans l'avènement d'une révolution socialiste. Défenseur d'une position originale à ce sujet, Brecht élabore une conception artistique fortement imprégnée de sa théorie philosophique. C'est cette conception que nous expliciterons dans cet article, en nous attachant sur les principes philosophiques et théoriques sous-tendant la théorie brechtienne et les incidences de ceux-ci sur son esthétique¹.

LES PRINCIPES PHILOSOPHIQUES ET THÉORIQUES

Brecht attend de son théâtre engagé qu'il collabore à l'avènement de la révolution, mais pas dans un sens de participation directe à celle-ci. Fidèle à ce niveau à la vision orthodoxe marxiste, la lutte révolutionnaire se passera pour lui sur le terrain économique et politique de la lutte des classes. Comment alors le théâtre ou l'art dans son ensemble peuvent-ils contribuer à la révolution ? En devenant un lieu de prise de conscience pour l'artiste et le public, en devenant un lieu d'acquisition de connaissances, où le public se politise et réfléchit sur le monde et sur l'action qu'il peut mener dans le monde.

Souhaitant révolutionner la fonction sociale de l'art, puisque celui-ci fait partie de la superstructure et, dans un régime capitaliste, se trouve sous le

contrôle de la classe dominante bourgeoise, Brecht en appelle à la création d'un théâtre radicalement transformé. Il s'oppose ainsi au théâtre classique pour deux raisons : ce dernier contribue à l'acceptation de l'ordre établi et il ne correspond plus aux réalités et exigences de l'époque. En fait, tout ce qui est objet de réjouissance est *hors-d'œuvre*, pour reprendre ses propres termes. L'élément clé de la représentation, soit la fable, ne suscite plus aucun écho : les reproductions données des événements ne correspondent plus à la réalité vécue. Le nouveau théâtre doit donc être scientifique et faire appel non plus à l'émotivité du public mais à sa rationalité. De plus, il doit remplir la fonction inverse de celle du théâtre classique : démystifier les forces anonymes de la domination et déconditionner le public face aux idéologies largement admises. Il vise, en définitive, à arracher l'homme à son aliénation et à le rendre sujet actif. Ainsi donc, l'artiste, par son œuvre, expose les conditions réelles d'existence, explique les rapports de domination et fait réfléchir sur les possibles transformations.

Les œuvres qui veulent atteindre cet objectif marxiste de démystification du monde doivent, selon Brecht, répondre à deux critères : être réalistes et populaires. Examinons, premièrement, ce qu'entend le dramaturge par populaire. L'art brechtien vise et se nourrit de la classe prolétarienne, qu'il nomme le peuple. Le public cible n'est donc plus la classe bourgeoise, habituelle spectatrice et consommatrice d'art. Au contraire, l'art doit rejoindre le peuple. Pour ce faire, il doit révolutionner sa forme et son contenu de façon à aborder des thèmes chers au prolétariat, et ce dans une forme qui l'interpelle. Examinons la définition brechtienne de l'art populaire :

Populaire veut dire : compréhensible aux larges masses ; adoptant et enrichissant leurs modes d'expression ; adoptant leur point de vue, le consolidant et le corrigeant ; représentant la partie la plus avancée du peuple de telle sorte qu'il puisse accéder au pouvoir, c'est-à-dire dans des formes compréhensibles aux autres fractions du peuple ; renouant avec les traditions et les continuant ; transmettant à la partie du peuple qui aspire à la direction les conquêtes de celle qui assume cette direction actuellement.²

Le peuple, dans la conception brechtienne, est donc envisagé dans sa potentialité révolutionnaire. Le prolétariat est la future classe dominante qui bouleversera le mode de production, qui instaurera le communisme. C'est la classe qui contribuera au développement qualitatif de l'histoire. Brecht s'adresse au peuple militant.

Brecht ne se contente pas, par contre, de s'adresser au peuple, il cherche aussi à l'inclure dans la production. C'est un deuxième changement important, puisque traditionnellement le public théâtral est plutôt passif. Brecht entend faire de son public un producteur dans le processus de création. Ce

public participe activement à la représentation grâce à sa rationalité et à sa distance critique. Il ne va plus au théâtre pour être ému et bouleversé, mais bien plutôt pour analyser de façon critique l'explication du monde qui lui est proposée.

Aussi, l'art engagé marxiste se doit d'être réaliste : c'est la seule forme artistique à même de rendre l'art révolutionnaire. Voici ce qu'entend Brecht par un art réaliste :

Réaliste veut dire qui dévoile la causalité complexe des rapports sociaux ; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante ; qui écrit du point de vue de la classe qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société des hommes ; qui souligne le moment de l'évolution en toute chose ; qui est concret tout en facilitant le travail d'abstraction³.

Brecht juxtapose donc l'exigence du réalisme à l'idée de lutte des classes. L'artiste réaliste se doit, premièrement, de mettre en relief la réalité occultée, de démystifier l'idéologie dominante ; deuxièmement, de rendre cette réalité compréhensible à la masse ; et, troisièmement, de l'imposer d'un *point de vue offensif*, c'est-à-dire de convaincre le peuple et de le pousser à l'action.

L'élément clé du réalisme brechtien, celui qui lui permettra de répondre à ces trois objectifs, est l'élément critique. L'artiste ne doit pas se contenter de calquer la réalité (de toute façon, il n'est pas possible de l'appréhender objectivement), mais il doit absolument la saisir et l'illustrer dans une perspective dialectique critique. L'engagement de l'artiste, toujours selon Brecht, découle de cet effort.

La conscience critique est donc un concept fondamental dans la conception brechtienne. Elle est l'élément central de l'engagement politico-social des deux participants de l'art que sont l'artiste et le public. En fait, cela détermine le rapport de l'art au politique. Le théâtre n'est pas un lieu d'intervention révolutionnaire direct, mais un lieu de prise de conscience, un moment du processus dialectique. Dort (1960) résume très bien cette idée lorsqu'il parle de l'art brechtien comme d'un lieu de médiation entre la connaissance et l'action. Ainsi l'art devient un lieu de compréhension du social préparant les personnes à l'action, à la transformation du monde.

Pour Brecht, la conscience critique d'un individu se forme et croît lorsqu'il s'exerce à penser par lui-même, en remettant en question le connu, le sens commun. Cette conscience est libératrice, puisqu'elle permet à l'individu de s'affranchir des idéologies dominantes et de prendre son destin en main. Pour se libérer, l'homme doit prendre conscience de la place qu'il occupe et de la fonction qu'il exerce au sein de la structure sociale. Il doit prendre conscience des contradictions et des conflits qui agissent au sein de

cette structure. Enfin, il doit prendre conscience de la façon dont il peut modifier cette structure. La connaissance en elle-même est donc un pouvoir et elle entretient un lien avec le politique. Brecht insiste sur le rôle et l'importance du jugement critique autonome dans la transformation de la société.

La conscience critique est envisagée, chez le dramaturge, comme un instrument de déconditionnement et de rejet de la domination idéologique. Mais, plus important encore, la prise de conscience est envisagée comme un acte révolutionnaire en soi, comme une transformation de l'individu en sujet agissant. Par la prise de conscience critique, le public est amené à réfléchir sur le monde qui l'entoure et, par ce simple fait, il devient sujet et acquiert un certain contrôle sur l'orientation de ce qui advient et adviendra. Dans ce sens, Gerhard Höhn explique :

Pour le dialecticien au théâtre, montrer concrètement sur scène (grâce au moyen de la distanciation) que le monde est transformable, cela ne signifie pas seulement une intervention qui déchire le voile idéologique : cela revient déjà à changer la réalité. Montrer les lois qui régissent l'ordre social, c'est déjà le changer. L'unité entre la théorie et la pratique s'achève ainsi dans la pratique théâtrale, comprise comme transformation réelle⁴.

L'ESTHÉTIQUE BRECHTIENNE: LE THÉÂTRE ÉPIQUE

Brecht élabore donc un nouveau théâtre qu'il qualifie de théâtre épique, reprenant ainsi pour la transformer et l'approfondir la conception d'Erwin Piscator. Définissons-le très brièvement. Le théâtre épique substitue à l'action, qui est la forme dramatique traditionnelle du théâtre, la narration. L'objet du drame n'est plus une action résultant des conflits entre les personnages se résolvant à la fin de la pièce à la satisfaction du public, mais plutôt la démonstration des contradictions sociales. Ce n'est plus l'homme par rapport à lui-même, ni l'homme par rapport au destin, ni l'homme par rapport à Dieu, mais l'homme dans la société et influencé par elle. Ce théâtre fait appel à la rationalité, et non à l'émotivité, puisque l'objectif n'est plus de transporter le public dans l'illusion, mais de le faire réfléchir sur une proposition d'explication du social. Se nourrissant de la dialectique, le théâtre épique est un genre narratif qui mise sur la rupture, en opposition à la structure organique de la tragédie. La tension du ressort dramatique ne montera pas en crescendo, soutenue par l'attente du dénouement. L'attention du spectateur devra demeurer constante du début à la fin.

Afin d'inclure l'élément dialectique et d'assurer la prise de conscience, la distance rationnelle critique du spectateur, Brecht s'attaque principalement aux principes constitutifs de la tragédie tels qu'ils ont été définis traditionnellement et, plus particulièrement, au concept de la catharsis. Le théâtre

brechtien est parfois qualifié de théâtre « non aristotélicien », puisque la définition première du concept de catharsis provient d'Aristote. Elle signifie, dans l'acception que lui donne Brecht (cité par Ewen, 1973, p. 163):

L'opération qui consiste à purger le spectateur de la crainte et de la pitié qu'il éprouve en imitant les incidents que provoquent ces émotions. Cette catharsis a pour base un acte psychique particulier, l'empathie, celle du spectateur avec les individus dont les interprètes imitent les actes. Tout genre dramatique qui produit cette empathie, nous le nommons aristotélicien, qu'il soit ou non conforme aux règles préconisées par Aristote⁵.

La catharsis, en fait, consiste dans l'identification du spectateur avec les sentiments et les gestes de l'acteur, au point où il en vient à se confondre avec lui. Cette identification suscite chez le spectateur des sentiments de pitié et de crainte lui permettant d'extérioriser et de purger ses propres malaises.

Brecht remplace la catharsis par le principe d'effet de distanciation. La définition brechtienne de cet effet de distanciation contient deux éléments: l'effet général de cette technique et le contenu de la fable et de la représentation. Examinons le premier élément tel que décrit par Brecht (1970c, p. 57): «Une reproduction distanciée est une reproduction qui permet, certes, de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps de le rendre insolite ». Brecht travaille donc dans un sens totalement opposé à la forme de la tragédie. Au lieu de favoriser l'identification du spectateur avec le comédien et son personnage, l'ensemble des éléments théâtraux est orchestré aux fins de créer un effet d'étrangeté. Le spectateur reste extérieur à la représentation: il ne s'implique pas émotionnellement, c'est la rationalité du public et le décentrement qui sont sollicités. De plus, l'objectif brechtien est l'exploration d'une rationalité critique par tous les acteurs de la représentation (comédiens, techniciens, spectateurs), l'émergence d'une nouvelle façon de saisir la réalité. De là l'insistance du dramaturge à placer un objet familier sous un autre angle, à regarder de loin, sous plusieurs angles quelque chose qu'on ne remettrait pas autrement en question.

Brecht ajoute un deuxième élément à cette définition générale de l'effet de distanciation: le rôle sociopolitique qu'il attribue à l'art progressiste, soit la démystification de l'idéologie bourgeoise et de sa domination. Les effets de distanciation doivent donc «[...] ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège de toutes actions»⁶. Le couplet final de sa pièce *L'Exception à la règle illustre* bien ce qu'entend Brecht à ce sujet:

Sous le familier, découvrez l'insolite sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.

Dans la règle découvrez l'abus.
Et partout où l'abus s'est montré,
Trouvez le remède⁷.

Le public découvre ainsi la singularité de la situation qui modèle son existence. Cette prise de conscience est le point de départ de la critique. La fable doit insister aussi sur le non-déterminisme de l'histoire : le monde est transformable. De plus, la fable montrera la société dans sa complexité, ses paradoxes. L'évolution contradictoire des réalités sociales y sera représentée et analysée.

En définitive, l'esthétique créée par Brecht vise à priver la scène de sa substance sensationnelle, pour reprendre les termes de Benjamin⁸. Ainsi, le théâtre n'est plus porteur de moments émotifs forts où le public est transporté, en vase clos, dans le monde du rêve et de l'illusion. Au contraire, il devient porteur d'une réflexion critique. Le spectateur a la responsabilité de rester éveillé et en état de doute. L'effet de distanciation offre la possibilité de reproduire les comportements humains de façon non naturelle, permettant ainsi d'illustrer les motivations qui les sous-tendent. Les comportements des personnes ou les événements présentés n'apparaissent plus comme allant de soi et, par le fait même, ils deviennent objets d'interrogation. Cette représentation ouvre donc la voie à l'action.

LA FINALITÉ POLITIQUE DE L'ESTHÉTIQUE BRECHTIENNE

Le principe de distanciation est central dans la théorie du théâtre épique de Brecht et, nous l'avons vu, il a pour but de contrecarrer la catharsis aristotélicienne. L'identification du spectateur qui, en dernière instance, provoque l'effet cathartique est en relation directe avec la mimésis, qui est l'art de représenter. Toute production théâtrale projette sur la scène une reproduction du monde à laquelle le spectateur, par le biais du personnage, s'identifie. Or, comme l'explique Marchand, la mimésis n'est pas l'art de représenter le réel en lui-même, mais plutôt la reproduction culturelle de celui-ci :

Celle-ci [la mimésis] se résume essentiellement à l'Acte de représenter, mais encore faut-il ne pas se méprendre sur le sens de la représentation : il ne s'agit certes pas de la plate imitation d'un réel, mais de sa (re)formulation. En un mot, la mimésis consiste à transformer l'ordre du réel en un tout autre ordre qui le réalise pour « rendre possible le retour du refoulé sous sa forme niée ». [...] Ce qui est imité n'est pas le monde, mais le monde représenté selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code⁹.

La catharsis, par ses effets d'identification ou de communion émotive se concluant par la réconciliation du public à la fin de la représentation,

entraîne donc le spectateur d'une façon inconsciente à expulser son émotivité négative (crainte, colère, etc.) pour, en définitive, accepter la mimésis qui lui est présentée. Le spectateur se voit donc enfermé dans une logique culturelle présentée comme la réalité et remplissant une fonction sociale bien précise : celle de l'acceptation de l'ordre social.

Or, nous l'avons vu, le projet brechtien s'oppose à ce procédé puisqu'il le considère comme un viol des consciences ou, à tout le moins, comme une entreprise sournoise de domination idéologique. Le dramaturge s'attaquera donc aux deux éléments théâtraux assurant la catharsis : la passivité du spectateur et la fusion salle-scène. Ces deux éléments provoquent chez le spectateur l'oubli de la scène, l'assujettissant ainsi au discours véhiculé.

Brecht instaure une méthode théâtrale qui vise à assurer la conscience critique du spectateur à l'égard de la société, nous l'avons déjà vu, mais aussi à l'égard de ce qui lui est proposé. Le spectateur, grâce à plusieurs procédés, est même amené à se distancier des explications que Brecht lui donne. Il n'est pas un simple réceptacle de la vision de l'auteur et du metteur en scène. Au contraire, il se distancie de celle-ci afin d'être à même de la discuter et de l'évaluer à l'aune de sa propre expérience et de ses propres systèmes de sens. Trois méthodes sont utilisées à cette fin : le dramaturge revendique et expose sa propre orientation politico-philosophique et en instruit le spectateur¹⁰; la fable ne véhicule pas un message univoque, elle insiste sur les contradictions, engendrant ainsi un questionnement chez tous les acteurs de la production; finalement, plusieurs techniques, dont celle de l'effet de distanciation, sont mises en œuvre afin que le public garde toujours une distance critique. La pièce ne propose donc pas un sens, une vérité unique. Elle engendre de nombreuses questions auxquelles tous les acteurs de la représentation sont amenés à réfléchir.

La distance créée par les méthodes brechtiennes entre la scène et la salle est fondamentale, car elle permet l'émergence d'un dialogue entre la rationalité du public et la rationalité véhiculée par la fable et le jeu. Aucun des protagonistes ne détient le sens absolu, la vérité. Au contraire, le sens n'appartient ni à la scène ni à la salle : il n'est d'ailleurs pas nécessairement présent dans le lieu du théâtre. Les diverses rationalités se rencontrent et dialoguent¹¹.

Cet espace de dialogue entre la scène et la salle permet non seulement une ouverture à une confrontation des divers points de vue, mais aussi la création d'un pont entre le monde de l'illusion et celui du réel. Le refus de l'illusion mimétique de la représentation ramène le spectateur à son propre vécu. Il oppose donc sa réalité à la reproduction donnée de celle-ci. Il y a ainsi un dialogue entre la fiction et le réel. Marchand (1998, p. 125-126) explique :

Il va sans dire, par conséquent, que le théâtre brechtien n'est pas scénocratique, imposant le langage de la scène comme le seul langage du réel, dans la mesure où il renonce volontiers à la sidération du spectateur, et l'oblige à quitter non seulement l'Action, la suite du récit, mais l'univers du théâtre, pour revenir à son monde à lui. Ainsi, la communication envisagée par Brecht ouvre une faille pour avoir lieu quelque part entre la scène et la salle, entre le lieu de production du sens et celui de la réception du sens, dans la rencontre de la fiction (du réel signifié) et du réel (du monde réel) : soit, du point de vue du spectateur, une prise en charge du monde qui marque l'éveil de la conscience politique¹².

Nous pouvons conclure que la rationalité critique du spectateur et la multiplicité du sens dans le discours véhiculé sont assurées dans l'esthétique brechtienne. Cette dernière débouche donc sur un espace réflexif critique, qui n'est ni la propriété de la salle ni celle de la scène. La prise de conscience critique des spectateurs peut alors se réaliser. Et, chez Brecht, il ne fait aucun doute que cette prise de conscience ne peut qu'aller dans le sens de la révolution à accomplir...

L'INTÉRÊT D'UNE CONNAISSANCE DE LA THÉORIE BRECHTIENNE

Nous avons débuté cet article en affirmant qu'une bonne compréhension de la théorie esthétique-politique de Brecht nous semblait un bon point de départ pour une réflexion sur le lien entre l'art et le politique. Cette affirmation peut surprendre vu la perspective non seulement marxiste mais révolutionnaire de l'auteur. Vu l'inadéquation entre la vision sociale et artistique proposée et les multiples changements sociaux, idéologiques et artistiques survenus dans la deuxième moitié du vingtième siècle, Brecht peut sembler largement dépassé, et il l'est dans une certaine mesure : celle qui proposerait de transposer intégralement et de façon schématique son esthétique.

L'intérêt de Brecht est tout autre. Premièrement, cet intérêt réside dans le questionnement d'un homme de théâtre sur l'engagement et la responsabilité des artistes soucieux des répercussions de leur art. Questionnement toujours en devenir, toujours aussi pertinent aujourd'hui et pour lequel Brecht apporte, non pas des réponses fixes et définitives, mais des pistes intéressantes. Deuxièmement, l'influence de certains principes et de certaines techniques du dramaturge sur l'art contemporain se fait encore sentir. Il est donc intéressant de remonter à la source pour bien les comprendre. Finalement, certaines des réponses données par Brecht sont encore pertinentes pour la théorisation et la pratique de l'art engagé. Nous retenons ses techniques permettant de rendre compte de la vision sous-jacente à l'œuvre, l'implication du spectateur dans la production du sens et dans sa propre prise

de conscience critique, l'intervention et l'intégration du sujet en tant que personne rationnelle ayant le droit et le devoir de participer à des discussions sur le monde et, finalement, la responsabilisation de l'individu face au social et face au rôle qu'il peut y jouer.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Le présent article est tiré de notre mémoire de maîtrise, présenté en science politique à l'Université du Québec à Montréal en 2001 : *Bertolt Brecht : un théâtre engagé dans le XXe siècle*.
2. Brecht, Bertolt, *Sur le réalisme. Précédé de : Art et politique : Considérations sur les arts plastiques*, trad. par André Gisselbrecht, tome 2 de *Écrits sur la littérature et l'art*, Paris, l'Arche, p. 116.
3. *Ibid.*, p. 117.
4. Höhn, Gerhard, « Brecht-Korsh, marxisme critique, critique du marxisme », dans Dort, Bernard (1960), *Lecture de Brecht : Augmentée de : Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, p. 187.
5. Ewen, Frederic, *Bertolt Brecht : sa vie, son art et son temps*, trad. de l'américain par Élisabeth Gille, Paris, Seuil, p. 163.
6. Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre : [Suivi de] Additifs au Petit organon*, écrit en 1948, trad. par Jean Tailleur, Paris, l'Arche, p. 58.
7. Brecht, Bertolt, « L'Exception et la règle », écrit en 1929 et 1930, trad. par Bernard Sobel et Jean Dufour, dans *Bertolt Brecht : Théâtre complet*, vol 3, p. 30.
8. Benjamin, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. de l'allemand par Paul Laveau, 1ère éd. 1969, Paris, François Maspero, 157 p.
9. Marchand, Alain Bernard (1998), « Mimésis et catharsis: De la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », *Philosophiques*, vol. 15, no. 1 (printemps), p.108.
10. La mimésis comme reproduction culturelle du monde ne sera donc pas combattue: Brecht en appelle plutôt à l'implication de l'artiste. La différence avec le théâtre classique proviendra donc du caractère explicite du point de vue.
11. Marchand, *op. cit.*, p. 125-126.
12. Marchand, *op. cit.*, p. 125-126.