

« Bertolt Brecht »

Heinz Weinmann

Numéro 14 (1), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28941ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Weinmann, H. (1980). « Bertolt Brecht ». *Jeu*, (14), 177–179.

«bertolt brecht»

L'Herne, n° 35/1, dirigé par Bernard Dort et Jean-François Peyret, Paris, Éditions de l'Herne, 1979, 237 pages.

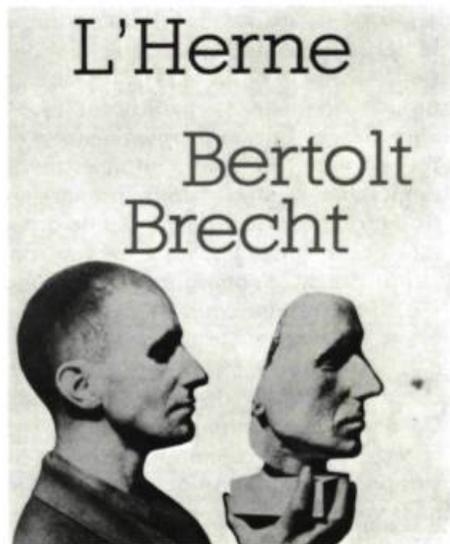
Les grandes doctrines, par une sorte de dérive implacable, se détachent du corps de leurs auteurs pour se constituer en pratiques autonomes. C'est le destin du freudisme, du marxisme. C'est également celui, toute proportion gardée, du brechtisme, dans la mesure justement où Brecht n'a pas cessé de faire se réfléchir son oeuvre dramatique dans un ensemble de doctrines censées l'expliquer. Or, la doctrine, sous la poussée de son effet dénотatif, réduit les zones d'ombre, les ambiguïtés, l'«inquiétante étrangeté» qui font la richesse connotative de l'oeuvre littéraire. C'est là un des dangers qui guettent le théâtre brechtien: qu'il soit aplati sous la masse doctrinaire de son oeuvre théorique. Parfaitement clair, lisse, maîtrisable, le théâtre de la maturité de Brecht a rendu son sens (et donc rendu un peu sa vie) précisément parce qu'il tend à se réduire à la doctrine dont il se veut l'illustration.

Brecht est entré dans l'Histoire, pire, il est devenu un classique. Il est des oeuvres qui survivent difficilement à l'embaumement que l'Histoire leur fait subir. Celle de Brecht en est. Projeté pour être un théâtre «critique», «dialectique», un théâtre «intervenant», comment sa dynamique d'intervention peut-elle lui être restituée? Comment l'oeuvre brechtienne, par une sorte d'«estranement» (*Verfremdung*) au second degré, effet de sa propre distanciation, peut-elle devenir de nouveau insolite? Comment, autrement dit, Brecht peut-il survivre au brechtisme? Telles sont en effet les questions auxquelles tente de répondre ce premier tome (un deuxième est sous presse) des *Cahiers de l'Herne*, consacré à

Bertolt Brecht, préparé sous la direction de deux brechtiens chevronnés: Bernard Dort et Jean-François Peyret.

D'emblée, on peut féliciter les deux responsables du *Cahier* pour l'heureuse initiative de faire précéder les études critiques d'entrevues avec des hommes de théâtre, français et allemands (Collectif de Gennevilliers, Jacques Lassalle, Antoine Vitez, Mathias Langhoff, Peter Stein) qui, à un moment ou l'autre de leur vie théâtrale, ont eu affaire à l'oeuvre de Brecht. Loin d'être, comme c'est souvent le cas, des escarmouches inoffensives qui préparent le terrain à l'artillerie lourde des théoriciens, ces entrevues constituent, au contraire, le centre de gravité de ce *Cahier*, parce qu'elles décapent l'oeuvre de Brecht de l'épais vernis du brechtisme. D'une entrevue à l'autre, un thème se dégage qui devient celui du *Cahier* dans son ensemble: Brecht au-delà du brechtisme, ou Brecht avant Brecht.

«Par rapport à cette confiance relativement naïve à l'égard des vertus de Brecht, il y a une mise en cause du



«brechtisme», du «style» Brecht» (p. 27). Jacques Lassalle fait écho à cette «mise en cause» par le Collectif de Gennevilliers. «Le brechtisme est à réinventer, à réactiver. L'équivoque, c'est d'enfermer Brecht dans la posture d'un maître à penser dont on a choisi une fois pour toutes de mettre en oeuvre moins les tensions que les acquis». (p. 40). Peter Stein et Mathias Langhoff modulent les témoignages de leurs collègues français en nous rappelant que la dramaturgie allemande, plus encore que la française, parce que plus longtemps sous son emprise, doit secouer le joug d'un brechtisme doctrinaire afin de ne pas laisser étouffer sous sa chape de plomb toute la pratique théâtrale. «Dans l'état actuel, Brecht a un effet plutôt répressif pour notre art dramatique. Il est tellement immuable dans ses exigences et il est tellement considéré sous l'angle de sa valeur marchande qu'il apparaît comme un produit en exclusivité. Par là il est coupé de toute nouvelle évolution de la littérature et du théâtre ici» (Mathias Langhoff, p. 63). Mais c'est sans conteste Antoine Vitez qui fait la critique la plus radicale de cette emprise du brechtisme sur Brecht en éclairant les sources troubles de la fameuse «distanciation brechtienne». Cette «archéologie» de la «distanciation» à laquelle se livre Vitez révèle chez Brecht un esprit mystificateur, là précisément où tout l'énoncé de sa démarche théâtrale nous préparait à trouver un esprit critique. Que la paternité de la «distanciation» ne revienne pas à Brecht, l'envergure de son oeuvre, fût-ce après coup, n'en est nullement amoindrie. Ce qui est en cause, c'est que Brecht ait systématiquement occulté l'origine de la distanciation. Dans l'espoir d'une «originalité» mal comprise qui jure complètement avec sa conception même du théâtre? Quoi qu'il en soit, le *Verfremdungseffekt* (littéralement l'«effet d'étrangement»),

c'est la traduction allemande de l'*ostraniénié* russe, rendue souvent par «désautomatisation», dont les Formalistes russes, Chklovski pour le récit et Meyerhold pour le théâtre, ont fait grand usage. Brecht a donc rencontré la «distanciation» lors de son voyage à Moscou...

Le théâtre brechtien visant à agir sur la réalité, il doit être en prise directe sur une certaine actualité sociale et idéologique, ne serait-ce que pour la dépasser dialectiquement. Bernard Dort montre bien les risques de ce théâtre «intervenant» qui perd de son efficace lorsque changent les codes de référence socio-politiques du public. Ce qui a fait l'«éblouissement» dont a parlé Barthes lors de la première parisienne de la *Mutter Courage* par le Berliner Ensemble (29 juin 1954), c'est que la grande guerre était encore proche et que celle de l'Indochine faisait rage. C'est toute cette toile historique qui se déployait derrière le spectacle, et le spectacle, au fur et à mesure de son déroulement, pouvait la trouer, la modifier. Il est permis de penser que, si *Mutter Courage* avait été présentée à un autre moment historique, moins stratégique, le sort de Brecht en France n'aurait pas été le même: les Barthes et les Dort auraient réagi différemment... ou pas du tout.

La question qui se pose dès lors est la suivante: le paysage politique et idéologique depuis les années soixante ayant changé radicalement (mai 68, démythification du socialisme de type soviétique à cause des Goulags dont Brecht déjà n'ignorait pas l'existence, etc.), le théâtre brechtien ne s'en trouve-t-il pas en porte-à-faux? Le théâtre de Brecht peut-il être encore un théâtre «intervenant»? L'oeuvre de Brecht est vaste et variée. Chaque époque doit chercher en elle ce qui peut la rendre *agissante*. Aujourd'hui, l'espoir de

«débrectiser» Brecht ne réside plus dans les grandes machines théâtrales, mais dans les *Lehrstücke*, négligées à tort. En effet, elles pourront donner du «tranchant au brechtisme», comme le remarque bien Jean-François Peyret (p. 147). Parce que nous trouvons là, comme notamment dans *la Décision (Die Massnahme)* un Brecht pas encore en pleine possession de sa théorie, un Brecht hésitant, expérimentant, qui se cherche encore. Et c'est la quête de ce Brecht d'avant Brecht qui rend la lecture de ce *Cahier* si passionnante.

heinz weinmann

«la poupée au petit nez»

Essai d'Ursula Tappolet, Lausanne-Paris-Montréal, Delachaux et Niestlé, 1979, 118 pages, ill.

la marionnette dans l'éducation

À cause de leur rareté, les livres traitant de la marionnette sont les bienvenus. En voici un sorti d'une expérience de dix ans dans un atelier de marionnettes dirigé par Ursula Tappolet, psychopédagogue, au contact d'enfants dont la majorité avait besoin d'aide.

Que ce soit en éducation ou en situation d'aide thérapeutique, le problème majeur consiste souvent à trouver un moyen de communiquer. L'auteur devait aider des enfants souffrant d'insomnies, de peurs incontrôlées, de troubles de langage ou de relations

familiales difficiles. Son outil privilégié: la marionnette.

Son livre nous montre d'abord comment la marionnette fut libératrice et efficace dans sa vie à elle. Puis, elle nous montre le fonctionnement de la marionnette à travers une série de cas vécus à son atelier. Plus qu'objet de spectacle, la marionnette donne forme au monde intérieur, le rend visible, apprivoisable. Elle devient porteuse de joie puisqu'elle s'alimente dans la créativité. Pour l'enfant, c'est une image agissante, très près des origines de la marionnette au moment où elle était encore un objet hautement magique. L'enfant, communiquant ainsi par l'image, le symbole, renoue sans détour intellectuel avec la magie de la marionnette. Ainsi, un enfant lui souffle:

«On peut tout faire en marionnette, même ce qui n'existe pas.» (p. 82)

En somme, l'auteur nous fait vivre à travers son expérience intime et celle des enfants de son atelier comment la marionnette peut agir comme double et particulièrement comme double libérateur.

Un petit bijou de photographie couleur sur la page couverture nous montre la tête blanche d'une poupée au regard intense et au petit nez. Cependant, les quelques douze photos noir et blanc insérées dans le texte laissent beaucoup à désirer.

Dans sa préface au livre, le docteur Bertrand Cramer écrit:

«Ce livre devrait intéresser ceux qui travaillent avec des enfants, ceux qui emploient les marionnettes et tous ceux qui s'intéressent au problème de la représentation symbolique.» (p. 7).

Il mise juste. Éducateurs, animateurs, marionnettistes ont là un objet de réflexion plein de vécu, d'écoute atten-