

Université de Montréal

La représentation de la réalité chez Bertolt Brecht

Par
Renaud G. Lachapelle

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de maîtrise en philosophie, option Philosophie au collégial

Avril 2019

©Renaud G. Lachapelle, 2019

Résumé

La question de la représentation de la réalité est centrale aux élaborations de Brecht sur le théâtre. Nombre de ses expérimentations artistiques ont pour but de montrer le monde social tel qu'il est réellement — en tant qu'il s'agit de quelque chose d'historique et de transformable — aux masses qui souffrent des illusions du capitalisme moderne. Ce mémoire a pour objectif d'analyser sous divers angles le concept de réalisme tel que l'entend Brecht. Une attention particulière est portée au contexte historique, notamment aux débats dans lesquels s'inscrivent les textes théoriques de Brecht. Le premier chapitre couvre son débat avec Lukács et les textes théoriques sur le réalisme qu'il a écrits afin de se défendre des accusations de formalisme. Comme cette défense met surtout l'accent sur le caractère pragmatique du réalisme artistique, le deuxième chapitre vise plutôt à explorer les conditions préalables au réalisme et comment Brecht a tenté de le déployer de façon effective au travers son théâtre épique. Pour y arriver, nous faisons appel aux notions de vérité, de popularité ainsi qu'à sa critique de la tradition théâtrale basée sur l'identification qu'il développe dans divers courts textes théoriques. Dans le dernier chapitre, la possibilité d'un réalisme selon les termes brechtiens est remise en question, notamment en s'intéressant aux critiques que lui adresse Adorno.

Mots clés : Philosophie — Esthétique — Réalisme — Art Engagé — Brecht — Adorno — Lukács — Théâtre — Identification — Débat sur l'expressionnisme

Abstract

The question of the representation of reality is central to Brecht's work on theatre. Many of his artistic experiments aim to show the social world as it really is - as something historical and transformable - to the masses who suffer from the illusions of modern capitalism. The purpose of this master's thesis is to analyze the concept of realism as understood by Brecht from various angles. Close attention has been paid to the historical context, specifically to the debates in which Brecht's theoretical texts are written. The first chapter covers his debate with Lukacs and the theoretical texts on realism that he wrote to defend himself from accusations of formalism. Since this defence emphasizes above all the pragmatic nature of artistic realism, the second chapter aims rather to explore the prerequisite for realism and how Brecht tried to effectively deploy it through his epic theatre. To achieve this, we use the notions of truth, popularity and his critique of the theatrical tradition based on the identification he develops in various short theoretical texts. In the last chapter, the possibility of realism in the Brechtian terms is questioned, in particular by taking an interest in Adorno's criticism of him.

Keywords: Philosophy — Aesthetics — Realism — Committed Art — Brecht— Adorno—
Lukacs — Identification — Expressionist Debate — Theatre

Table des matières

| | |
|---|----|
| Résumé..... | i |
| Abstract..... | ii |
| Remerciements..... | iv |
| PREMIER CHAPITRE..... | 4 |
| La création et les outils de la création..... | 6 |
| Lukács et les fondements de la critique marxiste du dramaturge marxiste | 11 |
| L'esthétique du marxisme orthodoxe..... | 11 |
| Lukács et le formalisme | 15 |
| Ne serait-ce pas Lukács le <i>formaliste</i> ?..... | 21 |
| DEUXIÈME CHAPITRE | 30 |
| Vérité..... | 31 |
| Cinq difficultés pour écrire la vérité | 31 |
| Sociologie et positivisme logique | 35 |
| Popularité | 40 |
| Identification | 47 |
| Historicisation..... | 54 |
| TROISIÈME CHAPITRE..... | 62 |
| Critiques de Brecht | 62 |
| Adorno et Brecht : 7 minutes au paradis..... | 69 |
| La relation Brecht-Adorno | 69 |
| <i>Realism after Modernism</i> : l'argument de Steve Giles | 73 |
| Pragmatisme, vérité et industrie culturelle..... | 76 |
| La logique totalisante du capitalisme..... | 76 |
| Kulturindustrie | 81 |
| Forme et contenu : Le potentiel utopique de l'art..... | 86 |
| Conclusion | 96 |
| BIBLIOGRAPHIE | 99 |

Remerciements

Merci à mes parents pour le support.

Merci à Jean-Philippe pour avoir encouragé le jeune cégépien que j'étais à poursuivre dans la bonne voie.

Merci à Alexandre et Jean-Sébastien pour avoir ri de moi jusqu'à tant que je dépose.

Merci à Laura pour tout.

INTRODUCTION

« [La culture] abhorre la puanteur parce qu'elle pue ;
parce que, comme le dit Brecht dans un extraordinaire
passage, son palais est construit en merde de chien »¹

Cette citation d'Adorno, tirée de *Dialectique Négative*, rend bien un sentiment que partagent les intellectuels allemands marxistes qui se sont intéressés à la question de l'art dans la première moitié du 20^e siècle. C'est que, sous le capitalisme avancé, « la forme économique la plus générale et la plus simple qui s'attache aux produits du travail, la forme marchandise »², est de moins en moins le propre de ce qui est produit en usine. L'illusion qui pousse les producteurs à organiser le travail selon un rapport entre choses s'infiltré lentement dans l'ensemble des relations humaines afin de les régir sous ce même rapport. Face à ce phénomène, la culture reste alors pour bon nombre de bourgeois une des dernières sphères qui est à l'abri de ce monde de plus en plus opaque et inintelligible. Une sphère dans laquelle l'artiste peut résister par les moyens de sa subjectivité.

Mais, pour un auteur comme Bertolt Brecht, l'idée que ce mode de résistance dans l'art hérité de luttes désormais révolues puisse avoir une quelconque utilité relève de la duperie. Il en va de même pour l'idée selon laquelle la culture est une sphère qui soit libre du sceau des lois de l'échange. En voulant maintenir son indult, la culture est réduite plus que jamais les œuvres à l'état de marchandise. On retire aux œuvres toute capacité à dire quelque chose sur le monde. C'est alors qu'elles se plient à l'appétit d'un public en quête de sensations fortes. Plutôt que de nier les transformations de son époque, Brecht se propose de les prendre à bras-le-corps : À l'époque moderne doit correspondre un art moderne qui soit en mesure de représenter la réalité qui n'est plus facilement représentable.

¹ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, Petite Biblio Payot (Paris: Éditions Payot, 2016). p. 444.

² Karl Marx, *Le Capital : Critique de l'économie politique*, Les Classiques des Sciences Sociales (Chicoutimi: UQAC, 2004). p. 93.

« Un homme avec une théorie est perdu. Il lui en faut plusieurs, quatre, beaucoup !³ » Cette affirmation de Brecht rend bien le fait que c'est par sa pratique artistique et par une approche résolument pragmatique qu'il entend relever les problèmes qui tourmentent son époque. Aussi, elle rend bien la forme fragmentaire que prend le corpus de ses écrits théoriques. Le but de ce mémoire n'est pas de reconstituer le tout et d'y mettre de la cohérence là où il n'y en a pas. Il ne s'agit pas non plus de présenter une défense de Brecht ou d'affirmer que son approche est dépassée. Plutôt, il s'agit d'analyser sous divers angles la manière dont il s'y prend pour résoudre le problème de la représentation de la réalité. Une attention particulière est portée au contexte historique, notamment aux débats dans lesquels s'inscrivent les textes théoriques de Brecht puisque plusieurs sont des réactions à des accusations ou à des théories rivales.

Le premier chapitre introduit la question du réalisme chez Brecht au travers du débat sur l'expressionnisme qui sévit à la fin des années 1930. Dans cette section sont abordés les rares textes non publiés de Brecht où il traite le réalisme de manière théorique. Mais, pour bien comprendre ces textes, il est nécessaire de saisir le contexte dans lequel ils s'inscrivent. C'est pourquoi la première section du chapitre examine la pensée de Brecht au moment où il commence ses lectures de Marx et commence à expérimenter avec son théâtre épique. Il est notamment question de sa première pièce *Baal* et de ses premières difficultés liées à la représentation du monde sous le capitalisme avancé. La deuxième partie du chapitre s'intéresse dans ses grandes lignes à la critique que Lukács adresse à toute la modernité artistique et de laquelle Brecht sera victime. Enfin, c'est dans la troisième partie du chapitre qu'est exposée la réponse de Brecht, qui se défend alors d'être un formaliste. Une attention particulière est portée au caractère pragmatique de la réponse.

Le deuxième chapitre vise à étendre les conclusions qui sont celles de Brecht dans ses textes sur le réalisme. Si Brecht réussit à réfuter Lukács de façon efficace, sa conception du réalisme reste pratiquement négative. En premier lieu, il s'agit donc d'aborder les deux

³ « A man with one theory is lost. He needs several of them, four, lots! ». Brecht, cité dans Stephen Parker, *Bertolt Brecht : a literary life* (London: Bloomsbury, 2014). p. 46.

principales tâches qui attendent l'artiste réaliste selon Brecht. La première tâche vise la question de la vérité, qualité nécessaire à la représentation de la réalité. Il sera alors question des difficultés auxquelles se heurte le réaliste dans sa recherche et les moyens qu'il doit prendre pour surmonter ces difficultés. La deuxième section porte sur la popularité en ce qu'elle est nécessaire à l'artiste réaliste pour qu'il soit en mesure de rejoindre le public qui a intérêt à voir le monde tel qu'il est réellement. Les deux dernières sections du chapitre quant à elles portent sur le théâtre de Brecht plus précisément. La troisième section se penche sur le concept d'identification — et à sa critique — et montre ce qu'elle a de central dans le théâtre de Brecht et dans ses efforts réalistes. La dernière section du chapitre vise une synthèse de son approche réaliste qui trouve son aboutissement dans la catégorie d'éducation du regard.

Dans le troisième chapitre, les prétentions réalistes de Brecht sont remises en doute. La première section du chapitre se questionne sur la possibilité effective d'une harmonie entre plaisir et réalisme telle qu'elle existe dans la pensée de Brecht. Le reste du chapitre se concentre sur la critique qu'Adorno adresse à Brecht. Il s'agit d'abord de mitiger la réception selon laquelle leur relation serait purement antagonique et ensuite de présenter l'argument de Steve Giles qui tente de rapprocher les deux auteurs sur la question du réalisme. La troisième section du chapitre reprend les concepts de vérité et de popularité tels que développés précédemment et les examine à l'aune des développements de *Dialectique de la Raison* dans le but de cerner les désaccords fondamentaux entre Brecht et Adorno. Dans la dernière section est exposée l'alternative adornienne telle qu'exprimée dans *Théorie Esthétique* et les *Réflexions sur Kafka*.

PREMIER CHAPITRE

LES AUTRES : [...] Allons chercher le schnaps !

BAAL : C'est une honte.

LES AUTRES : Oho! — Et pourquoi, grand éléphant ?

BAAL : C'est la propriété de Teddy. On n'a pas le droit de mettre le tonnelet en perce. Teddy a une femme et cinq pauvres orphelins.

LES AUTRES : Quatre. Il n'en a que quatre.

UN AUTRE : Voilà que ça se précise

BAAL : Vous voulez pomper aux cinq pauvres orphelins de Teddy le Schnaps de leur pauvre père ? C'est de la religion ça ?

Cette scène de la pièce *Baal* débute en mettant le spectateur devant un fait accompli : Teddy est mort au travail. Il est mort prisonnier sous un chêne, le sort n'ayant même pas eu l'indulgence de le laisser partir sur le coup. Outre les circonstances horribles entourant son décès, on sait bien peu de choses à propos de Teddy. C'est un bûcheron. Il laisse quatre enfants dans le deuil. Il n'est pas très riche, mais il a une baraque dans le nord et un tonneau de schnaps. Autour de son corps, ses collègues discutent. Du nombre, « L'homme à l'idée » propose aux autres de boire un coup à la santé du défunt. « Le schnaps de Teddy pour les funérailles de Teddy ! C'est digne et pas cher ! »

« C'est immoral », « c'est une honte », rétorque Baal. S'en prendre à la propriété d'un individu, même mort, « c'est de la religion ça ? »¹. Il fait appel à leur sens moral : s'ils ont du respect pour leur collègue Teddy, la bonne chose à faire est de laisser le tonneau là où il est. Pour le spectateur, voir ce personnage préférer la vertu à la bouteille est étonnant. Dans les scènes précédentes, il l'a observé en train de boire, d'humilier et de violer. Se serait-il finalement découvert une conscience de classe, refusant ainsi de déposséder celui qui n'avait pas grand-chose de plus que sa force de travail ? Non, pas du tout. C'est que pendant que les bûcherons tentaient de dégager Teddy du chêne, Baal s'était déjà éclipsé pour aller boire le schnaps, coiffant ainsi ceux qu'il semonce.

¹ Bertolt Brecht, « Baal, » dans *Théâtre Complet I* (Paris: L'Arche, 1974). p. 42.

Baal, c'est le (anti-) héros de la pièce. C'est un poète qui erre de taverne en taverne. C'est un être immoral, qui écrit des vers tout aussi immoraux. C'est un monstre d'appétit. C'est un vitaliste, un matérialiste, qui s'enivre, qui baise et qui se gave de tous les plaisirs charnels qui s'offrent à lui. « C'est le pécheur le plus endurci qui rôde entre les mains de Dieu »². C'est aussi un personnage qui deviendra, en quelque sorte, un problème pour son créateur.

C'est que cette fascination pour l'outsider amoral qui détruit les conventions sociales de la bourgeoisie bien-pensante à coup d'actes immoraux, il aura beaucoup de difficultés à la concilier avec les préceptes révolutionnaires de la cause politique qui l'anima pour le reste de sa vie. Bertolt Brecht est encore jeune lorsqu'il complète sa première pièce. Il est encore en train de se développer en tant qu'artiste et intellectuel. Au moment de la publication en 1918, il n'a pas donné son appui au parti communiste allemand (KPD). Il n'a même pas lu Marx et il ne le fera pas avant 1926, soit environ 8 ans plus tard³. Il réécrira la pièce plusieurs fois au courant de sa vie⁴, notamment dans le but d'atténuer ces incongruences. Mais, malgré ses efforts, Brecht ne pourra jamais transformer le matérialisme du vicieux Baal en matérialisme dialectique. Il reste que cet écart présent dans le « problème de *Baal* » permet de mettre en lumière quelque chose de fondamental dans la façon dont Brecht articule les notions d'art et de révolution. Avant même sa *conversion* au communisme, ses pièces étaient déjà politiques.

Ce n'est qu'en 1930 qu'il déclare ouvertement son support pour la cause révolutionnaire du communisme⁵. À ce moment, sa carrière a déjà le vent dans les voiles. Il est bien connu à la fois en tant que dramaturge et en tant que poète. Son plus grand succès commercial, *L'Opéra de Quat' sous*, a déjà été présenté des milliers de fois en Allemagne, ainsi qu'à Prague, Budapest et Vienne⁶. De même, son projet de transformer toute l'institution du

² *Ibid.*, p. 44.

³ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 262.

⁶ *Ibid.*, p. 248.

théâtre — via son *théâtre épique* — est en gestation depuis au moins quatre ans. Il est impossible de rendre compte de la richesse de son esthétique en se limitant à la seule grille de lecture marxiste. Son désir de transformer profondément le théâtre n'est pas calqué sur le reflet d'une future révolution prolétarienne. Il n'y a pas de lien causal direct qui a comme point de départ Karl Marx ou le *Manifeste du Parti Communiste* et qui a pour aboutissement l'objectif de révolutionner le théâtre afin qu'il puisse éduquer les masses dans l'art de saisir les moyens de production. De la même façon, s'il existe certaines ressemblances entre le théâtre brechtien et la doctrine artistique officielle du parti communiste soviétique cela ne veut pas dire que ses pièces se limitent à cette doctrine.

C'est d'ailleurs l'objectif de ce chapitre que d'explorer ces dissensions avec les instances officielles. La première partie du chapitre continue d'explorer le « problème de Baal » ainsi que la pensée de Brecht à un moment où ses expérimentations artistiques deviennent plus intenses et le mènent vers ses premières lectures de Marx. L'objectif de la section étant de montrer la relation pragmatique qu'il entretient avec le marxisme, un outil qui l'aide à comprendre le monde qu'il cherche à décrire dans ses pièces. Dans la deuxième partie du chapitre, il est question des fondements esthétiques de la critique marxiste que Lukács adresse à Brecht. Sans faire une analyse exhaustive de l'esthétique du philosophe hongrois, il est surtout question de mettre la table pour la troisième section qui a pour objet la réponse du dramaturge. C'est dans le contexte de ce débat que Brecht écrit des textes théoriques qui lui permettent de réfuter efficacement Lukács, mais aussi de préciser ce qu'il entend lorsqu'il parle de réalisme.

La création et les outils de la création

Dans la biographie que consacre Stephen Parker à Brecht, un des thèmes récurrents vise à montrer que le marxisme n'est pas le point de départ de sa démarche artistique. Plutôt, le moment fondateur sur lequel repose la charge révolutionnaire de son théâtre se trouverait dans un programme pour œuvres futures qu'il dresse en 1925⁷. Ce programme est d'abord

⁷ *Ibid.*, p. 223.

une façon pour Brecht de poser des jalons pour être en mesure de réguler ses appétits ; ce qui veut dire, dans le langage brechtien, qu'il cherche à réguler ses désirs. Il n'a jamais manqué d'ambition et tout au long de sa vie, il s'est comparé aux plus grands. Mais, si *Baal* était son modèle de résistance à l'adolescence, ce ne peut plus être le cas. À la veille de la trentaine, il réalise que s'il veut vivre à la hauteur de ses ambitions, il doit se discipliner. Aux prises avec des problèmes cardiaques et rénaux depuis son enfance, l'émotion produite par la simple écoute d'une pièce de Bach ou de Beethoven pouvait lui donner un accès de fièvre et de palpitation qui le poussait à rester au lit⁸. Bien qu'il ne soit plus aussi sensible, ses problèmes de santé le rendent sensible aux excès émotifs. C'est donc pourquoi il se donne la tâche de maîtriser ces pulsions, de prendre le contrôle sur celles-ci par la raison ; de « cultivate the intellect, not the wild and dangerous instinct »⁹.

En bon biographe, Parker affirme que le programme de 1925 est « born of a search for normality which was never remotely attainable for the singularly gifted and afflicted Brecht »¹⁰. D'une certaine façon, il y voit une cause du détachement émotionnel visé par le théâtre brechtien. L'idée ici n'est pas de faire de ses tourments la cause de son génie. Toutefois, dans ce programme, Brecht fait un lien entre sa maladie idiopathique et toutes les maladies d'origines sociales qui troublent l'époque moderne. Il ne considère pas celle-ci comme une fatalité. Par son programme, il cherche à se guérir lui-même en même temps qu'il guérit la société, en même temps qu'il éduque les masses « in the massive struggle of the age »¹¹. Avant même d'avoir lu Marx, il croyait fermement en la possibilité d'une transformation profonde de la société, de même qu'il pensait pouvoir jouer un rôle dans cette transformation avec son art.

La transformation profonde de la société n'est pas le propre d'un futur utopique. Les avancées dans le monde de la technique et de la finance, par exemple, transforment déjà le monde de l'entre-deux-guerres rapidement et profondément. L'étendue de cette

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹¹ *Ibid.*, p. 225.

transformation dépasse largement le cadre industriel ou économique. L'individu change, son comportement change en même temps que le monde autour de lui. Ses problèmes ne sont pas les mêmes. S'il veut protester et tenter de dompter ce progrès pour qu'en résulte un monde qui lui est adéquat, il ne peut plus le faire de la même façon qu'au siècle dernier. Brecht pense que le théâtre doit être en mesure de refléter ces changements. Au monde moderne doit correspondre un théâtre moderne, des nouvelles formes et des nouvelles techniques artistiques.

Ce théâtre moderne, il lui donne le nom de *théâtre épique*. C'est dans une entrevue qu'il donne lors de l'été 1926, qu'il mentionne ce terme pour la première fois¹². Il distingue alors sa poésie, qui a un caractère plutôt privé, de son théâtre, qui lui vise une perspective objective. Contrairement au théâtre dramatique, la perspective qu'il adopte est sans fioritures. Elle ne vise pas le beau, le sublime. Elle ne vise pas le cœur du spectateur, mais bien sa tête. Le théâtre épique se donne pour but de présenter des faits de façon à ce que le public soit en mesure de comprendre. Pour ce faire, il doit aller à l'encontre de la tradition qui vise l'identification du public aux personnages sur la scène.

C'est dans *The Story of the man Baal* que Brecht intègre à une de ses pièces des éléments de théâtre épique pour la première fois¹³. Ironiquement, son *nouveau théâtre* débute avec la réécriture de sa plus vieille œuvre. Présentée en février 1926, cette pièce qui présentait jadis une critique nihiliste — ou bourgeoise — de la société bourgeoise est remaniée afin de mieux correspondre aux nouvelles idées de son créateur. Dans son analyse de la pièce originale, W. A. J. Steer¹⁴ fait remarquer que, même à l'époque où son communisme était le moins affirmé, Brecht critique bel et bien la société bourgeoise. Selon lui, Baal est en réaction. S'il adopte des comportements antisociaux, c'est parce qu'il vit dans un monde qui est antisocial. Certes, dans la scène sur la mort de Teddy dont il est question au début du chapitre, Baal vole un mort et accuse les bûcherons — *les autres* — de violer un code

¹² *Ibid.*, p. 230.

¹³ *Ibid.*, p. 229.

¹⁴ Steer W. A. J., « Baal : A Key to Brecht's Communism », *German Life and Letters* 19, no. 1 (1965).

moral qu'il a lui-même déjà violé. Mais, selon sa logique, ce n'est pas un acte immoral pour autant. Il n'a que rencontré la société sur son propre terrain. « Baal's aggression is at bottom an attempt to meet, and to outdo, society on its own destructive terms—an attempt to render himself invulnerable to the evil of society by his own anticipatory evil »¹⁵. Il se défend parce qu'il n'a pas le choix. S'il ne bat pas *les autres* à leur propre jeu, c'est lui qui sera perdant.

Le mode de défense de Baal est individuel et égoïste. Il réussit à égaler la puissance destructrice de la société pour se protéger, mais ce faisant il agit comme si la société n'existait pas. Là se trouve le problème qui ne se laisse pas corriger *a posteriori*. « The play does not portray the reality of the social world which is its implicit theme »¹⁶. Ce n'est pas un hasard si Brecht tente de corriger sa pièce en lui injectant une dose de réalité sous forme de contexte historique. Dans sa nouvelle version, le contexte devient explicitement celui de l'Augsbourg du 20^e siècle et il prétend maintenant que l'histoire est basée sur la vie d'un homme qui a réellement existé. On peut douter du succès de ces stratégies. Mais, l'objectif de ces changements est, d'une certaine façon, en accord avec la perspective objective qu'il cherche à donner à son théâtre épique alors qu'il cherche à présenter sa pièce comme s'il s'agissait de faits.

Lorsque Steer affirme que la représentation de la réalité du monde social est le thème implicite de *Baal*, ce n'est pas faux. Mais ce thème n'est pas l'apanage de la première pièce de Brecht. Toutes ses pièces visent, par divers moyens, à montrer cette réalité dans le but que le public soit en mesure de la remettre en cause. Pour avoir une certaine charge révolutionnaire, elles doivent être en mesure de montrer ce qui est révolu. En soi, ce type de représentation est un défi qui demande à l'artiste beaucoup d'ingénuité. C'est pourquoi, par exemple, dans la pièce *Homme pour Homme*¹⁷ qu'il présente aussi en 1926, Brecht renverse complètement le rapport entre son protagoniste et la société. Le débardeur Galy

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷ Bertolt Brecht, « Homme pour Homme, » dans *Théâtre complet* (Paris: L'Arche, 1974).

Gay est incapable de dire non et cette hétéronomie extrême le transforme, au fil du récit, en machine de guerre. Alors que dans *Baal*, la réalité sociale à dépasser est sensée apparaître lorsque le sujet de la pièce la confronte, *Homme pour Homme* fait en sorte que la réalité sociale apparaisse au travers de son sujet.

C'est en expérimentant de la sorte que l'artiste est en mesure de surmonter les différents défis qui sont inhérents à thématique implicite de la représentation de la réalité sociale. Du nombre de ces difficultés, qui touchent autant la compréhension du monde que le travail de percolation artistique, la plus importante est survenue chez Brecht lors de l'été de 1925. Dans le programme pour les œuvres à venir, il s'était donné comme tâche d'écrire une série de pièces sur l'histoire des États-Unis. La première pièce devait avoir pour nom *Jae Fleischhacker in Chicago*. Lors de l'élaboration de celle-ci, dont l'action se situe à la bourse de Chicago, Brecht cherche à être le plus réaliste possible. Pour ce faire, il entame des recherches sur l'échange des céréales. Ses recherches s'étendirent sur plusieurs mois, mais il ne fut jamais en mesure de les mener à terme, n'arrivant pas à une compréhension satisfaisante du processus. Dix ans plus tard, en 1935, Brecht revint sur cet épisode dans son journal en écrivant :

Je pensais me procurer les informations nécessaires en interrogeant des spécialistes et des habitués de la Bourse. Je fus loin du compte : personne, pas même quelques économistes de grand renom, pas même des hommes d'affaires — je persécutai de Berlin à Vienne un courtier qui avait passé sa vie à la bourse de Chicago — personne ne put me donner des phénomènes boursiers une explication acceptable. J'eus l'impression que ces phénomènes étaient tout bonnement inexplicables, insaisissables par la raison, par conséquent irrationnels. Le système mondial de distribution du blé était purement et simplement incompréhensible. À quelque point de vue qu'on se plaçât (hors celui d'une poignée de spéculateurs), ce marché ne pouvait apparaître que comme un gigantesque bourbier.¹⁸

C'est, pour Brecht, une impasse : avant d'éduquer les masses, avant de transformer le monde, il doit comprendre ce monde. Sans fondations sur laquelle ériger la pièce, *Jae Fleischhacker in Chicago* est mort dans l'œuf. Le drame projeté ne fut pas écrit. Mais, cette difficulté ouvrit les yeux de Brecht et il se mit à lire et à étudier sérieusement les écrits de Karl Marx. Il le fit d'abord sous la tutelle du sociologue marxiste hérétique Fritz Sternberg

¹⁸ *Écrits sur la politique et la société*, Travaux (Paris: L'Arche, 1970). p. 42.

au début de l'an 1926 et ensuite avec Karl Korsch, auteur de *Marxisme et philosophie* qui fut expulsé du KPD en raison de sa lecture originale de Marx, à l'automne 1927.

C'est d'abord en tant que « tool of inquiry applicable in historical and contemporary settings »¹⁹ que Brecht commence à s'intéresser au matérialisme dialectique. C'est un outil heuristique qui lui permet de comprendre ce qu'il voit depuis toujours, qui lui permet de « vivre les observations et les impressions [qu'il avait] amassées çà et là »²⁰, qui lui permet de comprendre la dynamique violente entre les différents intérêts de classes, les maux sociaux qui l'affligent lui et son époque. Le marxisme lui permet avant tout de comprendre le monde sur lequel il veut éduquer son public.

Armé de cette nouvelle conception du monde, Brecht entre dans une période de création artistique intense qui donne un nouveau souffle et une nouvelle direction à son projet déjà entamé. Il commencera à intégrer des thèmes marxistes autant à ses écrits théoriques qu'à ses œuvres artistiques du début des années 1930, comme les pièces expérimentales qui ont pour nom *Lehrstücke* ou les pièces grand public telles que *Sainte Jeanne des Abattoirs*. Mais cette effervescence créatrice, ainsi que l'approche pragmatique de Brecht vis-à-vis le marxisme, fit monter les soupçons dans les instances officielles communistes.

Lukács et les fondements de la critique marxiste du dramaturge marxiste

L'esthétique du marxisme orthodoxe

Comme plusieurs Allemands, Brecht se vit contraint à l'exil lors de l'hiver 1933 lorsque le Parti nazi prit le pouvoir. Alors que plusieurs communistes allemands choisissent d'aller rejoindre leurs camarades soviétiques, le dramaturge choisit plutôt de s'exiler vers l'Ouest. À partir de ce moment, et jusqu'à son retour en Allemagne de l'Est en 1949, il se retrouva pratiquement sans scène. En occident, c'est surtout de l'indifférence qui l'attendait. En Amérique, par exemple, on reçut ses pièces à l'aune des préceptes du théâtre qu'il tentait de dépasser. Ne jouissant pas de la notoriété qu'il avait en Allemagne, on fut moins enclin

¹⁹ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 254.

²⁰ Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. p. 42.

à prendre le temps de comprendre ce qu'il essayait de faire. À l'est, malgré son support pour le parti communiste soviétique, il ne réussit pas non plus à se trouver un public. C'est plutôt par des critiques que ses pièces furent reçues. Ce n'est d'ailleurs pas des défenseurs du capitalisme qu'il reçut ses critiques les plus sévères, mais plutôt des communistes orthodoxes qui considéraient que les pièces de Brecht étaient nuisibles à la guerre des classes dont ils se faisaient les gardiens.

Dans la première moitié des années 1930, alors que l'Allemagne choisit Hitler et que le reste de l'occident subit les contrecoups de la crise économique, la Russie tire son épingle du jeu. Leur plan d'industrialisation commence à porter ses fruits. Le pays prospère et, soudainement, le communisme apparaît comme une alternative viable au capitalisme. Comme l'affirme David Pike: «socialism had come out on top in the Soviet Union, and the stark contrast between the two worlds of yesterday and tomorrow was attracting 'new passionate supporters' »²¹. Comme Brecht, plusieurs intellectuels furent attirés par cette nouvelle crédibilité, par la promesse d'un monde nouveau et se mirent à soutenir l'Union soviétique.

Au triomphe du communisme en Union soviétique correspond le triomphe du secrétaire général du Comité central du parti communiste, Joseph Staline. Cette victoire, il la célèbre en 1934, lors du 17^e congrès du parti, sous les applaudissements des mille quelques délégués présents. Cette victoire, c'est aussi sa victoire. Il a vaincu la majorité des ennemis — réels ou imaginaires — qui pouvaient s'attaquer à son pouvoir. Mais, à ce moment il met aussi en garde ses camarades de luttes : face aux avancées du communisme, l'ennemi de classe n'a pas le choix de se réorganiser et de changer de tactique. Il est rusé et il n'a aucun avantage à s'antagoniser directement le parti. « Comrade Stalin had warned, 'with the precision of a genius' that the class enemy no longer showed up with a weapon in hand ». Plutôt, il continue d'agir subtilement, se trouvant maintenant « somewhere right alongside of us »²².

²¹ David Pike, *Lukács and Brecht* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985). p. 120.

²² *Ibid.*, p. 123.

Suite à sa défaite, le trotskyste ne s'affiche plus comme tel. Il se présente comme un *camarade*, mais sournoisement il tentera de fragiliser le front commun qui soutient Staline en déguisant des idées hérétiques dans son discours. Pour défendre les avancées du communisme, il faut cesser de chercher l'ennemi à l'extérieur. Il faut plutôt se tourner vers l'intérieur. Ce changement de perspective mit beaucoup de pression sur ce qui ne s'accordait pas parfaitement avec l'orthodoxie stalinienne. Entre autres, la critique littéraire se mit à passer au peigne fin les écrits communistes et les écrivains qui ont nouvellement épousé la cause communiste devinrent des suspects de choix. Ce n'est pas parce que publiquement ils disaient soutenir l'Union soviétique que leurs écrits étaient exemptés de critiques, bien au contraire.

Ce n'est pas directement dans les écrits de Marx — ni dans ceux de son comparse Engels — que l'on trouve le modèle esthétique à l'aune duquel sont jugés ces écrivains. Ils n'ont jamais développé une théorie esthétique systématique. Mais, ils se sont tous les deux intéressés au sujet dans divers écrits, notamment dans des correspondances. Notamment, il y a eu celle avec Ferdinand Lasalle et à laquelle on a donné le nom du débat sur « Sickingen »²³. Mais, c'est dans des correspondances avec deux romancières socialistes — Minna Kautsky et Margaret Harkness — qu'Engels expose la notion de réalisme qui a pour but de distinguer « a Marxist approach from its rivals »²⁴. Il affirme alors qu'une littérature adéquate d'un point de marxiste n'a pas à être tendancieuse.

Par exemple, dans la lettre d'avril 1888 qu'il adresse à Margaret Harkness²⁵, Engels fait entrer Honoré de Balzac au panthéon des grands réalistes alors qu'il recommande à son interlocutrice de s'inspirer du romancier français. Ces propos peuvent sembler étonnants lorsqu'on sait qu'il n'avait aucune sympathie révolutionnaire. Au contraire, Balzac était un

²³ Georg Lukács, *Marx et Engels historiens de la littérature*, trad. Gilbert Badia (Paris: L'Arche, 1975). p. 25.

²⁴ Tom Rockmore, *Art and truth after Plato* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013). p. 214.

²⁵ Jean-Marc Lachaud, *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*, 2e éd. (Paris: Anthropos, 1989). p. 31.

royaliste réactionnaire. Mais, ce qui importe pour Engels, c'est que malgré ses sympathies de classe, il a « connu l'inéluctabilité du déclin de ses aristocrates bien-aimés »²⁶. S'il a été en mesure de reconnaître ce déclin, ce n'est pas en raison d'une sensibilité cachée pour la cause des ouvriers, mais parce qu'il a été en mesure de reproduire fidèlement la réalité ; parce qu'il était un réaliste.

Engels ne recommande pas à son interlocutrice un engagement politique plus explicite dans ses œuvres. Au contraire, une littérature engagée – *Tendenzliteratur* – aura plutôt comme conséquence de mener à de la prose discutable. Il exclut donc de l'équation les positions politiques conscientes de l'auteur pour mettre de l'avant sa capacité à montrer le monde tel qu'il est. L'enjeu devient alors la « véracité réaliste »²⁷ qui demande une approche neutre et par laquelle on peut, en principe, fournir « an accurate description of the real social surroundings »²⁸.

Tom Rockmore fait remarquer que ce réalisme doit beaucoup à la conception *naïve* qu'a Engels de la division entre l'infrastructure et la superstructure²⁹. C'est tout de même autour de cette notion, et autour de la consécration du grand réalisme, que se forment les bases du réalisme socialiste, qui sera la doctrine esthétique officielle du parti communiste soviétique à partir de 1932. En principe, plutôt que d'être un porte-voix qui répète les directives du parti, on demande à l'artiste de décrire de façon précise et adéquate le monde social et les processus réels qui le déterminent. On lui demande d'être neutre parce que nos « false conception about our surroundings can be revealed by careful description »³⁰.

²⁶ Engels, cité dans Lukács, *Marx et Engels historiens de la littérature*. p. 101.

²⁷ Lachaud, *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*. p. 32.

²⁸ Rockmore, *Art and truth after Plato*. p. 215.

²⁹ *Ibid.* p. 213.

³⁰ *Ibid.*, p. 215.

Lukács et le formalisme

Une des figures de proue de ce mouvement est le philosophe hongrois Georg Lukács. Auteur d'un important corpus littéraire parfois contradictoire, sa pensée ne se limite pas aux directives officielles des Soviétiques en matière d'esthétique. Toutefois, alors que les purges staliniennes battaient leur plein en 1936, Lukács « asserted intellectual leadership under the orthodoxy of Socialist Realism »³¹ dans tout ce qui avait trait aux purges doctrinales qui visaient les intellectuels allemands en exil. Pour cette raison, le rapprochement entre les deux apparaît plausible sans que se fasse ressentir le besoin d'examiner toutes les subtilités de ses théories sur l'art³². Qui plus est, les attaques les plus frontales qu'essuiera Brecht ne viendront pas de Lukács lui-même, mais plutôt des collaborateurs du philosophe hongrois qui reprendront grossièrement son argument.

Si Lukács n'attaque jamais directement Brecht lui-même, cela ne l'empêche pas d'entretenir plusieurs polémiques ouvertes avec des émigrés allemands. Les plus célèbres étant celles avec Ernst Bloch et Hans Eisler. Il n'hésite pas à critiquer la qualité de l'engagement des artistes qui s'affichent communistes, mais dont les choix esthétiques sont trop avant-gardistes à son goût³³. Il est nostalgique d'une époque où les auteurs, comme Balzac, étaient en mesure de travailler la matière de leur vécu « afin de parvenir aux lois d'ensemble de la réalité objective, aux rapports plus profonds, cachés, médiatisés, non immédiatement perceptibles, de la réalité sociale »³⁴. Il s'en prend aux *formalistes* qui préfèrent l'expérimentation artistique aux méthodes éprouvées des grands réalistes. Lukács croit qu'en s'éloignant de ces méthodes, l'art moderne s'éloigne aussi de sa capacité à décrire le monde tel qu'il est réellement.

³¹ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 359.

³² Ce qui relève d'un défi en soi, si l'on considère toutes les fois où Lukács a retourné sa chemise pour ne pas sortir des bonnes grâces des pouvoirs en place.

³³ Pike, *Lukács and Brecht*. p. 133.

³⁴ Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Le Sens de la Marche (Paris: L'Arche, 1975). p. 254.

C'est pourquoi il croit que le réalisme est en crise. La littérature bourgeoise, tout comme la philosophie bourgeoise, est en décadence. Il donne une cause historique à celle-ci : bien que des auteurs comme Balzac, Tolstoï et Goethe aient été des réactionnaires en leur temps, ils ont vécu à une époque où la société bourgeoise était en pleine construction. Ils ont pu prendre part activement à la vie sociale et politique. Ce sont des hommes « qui ont participé de mille manières et activement aux grands combats sociaux de leur temps et qui sont devenus écrivains à partir de l'expérience tirée d'une vie riche et sans œillères »³⁵. Lukács place l'avènement de l'art moderne en 1848. Il considère qu'à partir de la contre-révolution bourgeoise qui se produisit en France, la place que l'auteur bourgeois occupe dans la société change. La société devient de plus en plus hostile à l'art et l'auteur bourgeois se voit contraint à se retirer en marge des processus politiques auxquels il avait autrefois accès. « As a result of this they became mere observers instead of participants, and so became less and less capable of understanding the nature of social reality »³⁶.

Pour illustrer son point de vue selon lequel l'artiste moderne est relégué au rang d'observateur, Lukács utilise dans « Raconter ou Décrire » une citation d'Émile Zola. Dans celle-ci, l'auteur français explique comment il aborde un sujet lorsqu'il prépare un roman :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde du théâtre. Il part de cette idée générale, *sans avoir encore un fait ou un personnage*. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène... Puis il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionne les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra *quelques jours* dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprénera le plus possible de l'air ambiant. Et une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura plus qu'à distribuer logiquement les faits.³⁷

À l'instar de Balzac, Zola est friand de détails et il n'hésite pas à décrire dans ses romans précisément ce qu'il observe. Il est en mesure de décrire avec beaucoup d'exactitude le monde dans lequel évoluent ses personnages. De la même façon, il peut dépeindre presque

³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁶ G. H. R. Parkinson, *Georg Lukács* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977). p. 101.

³⁷ Zola, cité dans Lukács, *Problèmes du réalisme*. p. 139.

parfaitement les *habitus* des nombreux personnages qui sont présents dans ses romans. Comme s'il était lui-même un initié, il utilise le vocabulaire technique propre à l'occupation de ses personnages. Ces détails permettent à Zola de décrire la pauvreté et la misère dans laquelle vivent les ouvriers français. Mais, pour Lukács, la seule chose qu'il peut décrire, en tant qu'observateur, ce sont les phénomènes de surface. L'observateur se borne à montrer les choses telles qu'elles sont, mais, ce faisant, il oublie que les choses pourraient être autrement. Cette position ne lui permet pas une compréhension totale de ce qui est en jeu dans ce qu'il décrit.

Par exemple, dans *Nana*, Zola consacre trois chapitres à la description d'un théâtre. Tout y passe, de la description physique des lieux à la façon dont se font les changements de costumes entre les scènes, jusqu'aux rencontres entre aristocrates et jeunes actrices qui se produisent en coulisse. Zola donne le ton dès les premières pages et le vernis artistique qui accompagne traditionnellement l'institution se voit dissout alors que Bordenave, le directeur du théâtre, reprend son interlocuteur : « Dites mon bordel »³⁸. Dans *Illusions Perdues*, le théâtre est aussi un lieu qui passe sous la loupe. Tout comme Zola, Balzac ne s'y fait pas avare de détails. Mais contrairement à son successeur, il ne se limite à un portrait de l'institution. C'est plutôt la destinée des personnages qui se jouent dans les développements sur le théâtre. « Le drame des personnages principaux est en même temps le drame de l'institution à laquelle ils collaborent »³⁹. Le vernis artistique aussi y passe, mais Balzac ne se contente pas de la simple analogie avec le bordel. Il réussit à montrer comment c'est le théâtre lui-même qui est réduit à la prostitution par les forces du capitalisme.

Le naturaliste, parce qu'il se borne à décrire ce à quoi il ne participe pas, est incapable de montrer ces grandes destinées médiatisées par les institutions sociales de façon aussi claire. Contrairement au réaliste qui met en scène des types — c'est-à-dire des personnages aux traits sociaux bien définis, voire extrêmes — dans des situations extraordinaires, le

³⁸ Émile Zola, *Nana*, Folio Classique (Paris: Gallimard, 2002). p. 24.

³⁹ *Ibid.*, p. 134.

naturaliste décrit la destinée de personnages moyens dans des situations quotidiennes. À l'instar de l'écrivain qui le met en scène, le personnage du roman naturaliste n'est pas en mesure de participer au monde. Il l'observe et il le subit, inconscient de l'engrenage qui le met en action. Certes, l'œuvre de Zola ne fait pas l'apologie du capitalisme, bien au contraire. La « mise en relief de l'animalité est chez Zola une protestation contre la bestialité du capitalisme »⁴⁰. C'est une attaque contre l'optimisme éclairé du monde bourgeois. Mais, selon Lukács, cette protestation est aveugle parce qu'il ne comprend pas les causes réelles de cette bestialité. Même si son approche se veut scientifique, sociologique, il ne réussit pas à dépasser l'expérience immédiate. L'animalité devient le symbole d'un capitalisme barbare, le lien contingent qui unit deux faits dans un chaos que ne peut surpasser l'auteur. « Si l'écrivain vise à une appréhension et une représentation de la réalité telle qu'elle est effectivement, c'est-à-dire s'il est vraiment un réaliste, le problème de la totalité objective du réel jouera un rôle décisif »⁴¹.

En raison de sa cécité causée par un trop grand attachement à ce qui est immédiatement observable, Zola n'est pas en mesure de solutionner ce problème qui relève d'une compréhension de la totalité objective. Le problème de son naturalisme est sa tendance à ne pas pouvoir « rendre l'interaction entre la vie intérieure richement épanouie des figures typiques de [son] époque et la pratique ». Il force alors le lecteur à se réfugier « dans des succédanés abstraits et schématiques »⁴². Mais, le naturaliste n'est pas le seul à accepter à tort la réalité telle qu'elle apparaît réellement. Pour Lukács, il n'est que le premier d'une lignée d'artiste moderne pour qui la totalité du monde est insaisissable. Le cadre de la critique lukacsienne s'applique à toute forme d'avant-garde esthétique et d'art moderne. La pensée bourgeoise est en décadence et l'auteur n'est plus en mesure de saisir la totalité du monde sous le capitalisme de la période impérialiste. Cette incapacité les pousse à fétichiser l'art et l'expérimentation artistique. À défaut d'être en mesure de montrer le monde tel qu'il est, ils se réfugient dans des effets de forme. Les attaques que Lukács lance

⁴⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁴¹ *Ibid.*, p. 259.

⁴² Lukács, *Problèmes du réalisme*. p. 144.

sur plusieurs fronts — et dont Brecht sera une cible — sont des variations sur ce même thème.

Dès 1931, le philosophe hongrois s'en prend à la littérature prolétarienne. Il cible Willi Bredel, un ex-ouvrier devenu écrivain et membre du KPD, dans un texte qui se nomme « Les romans de W. Bredel ». Ce qu'il lui reproche n'est pas un manque de talent, mais de mauvais choix esthétiques. Il dira que si « le contenu proposé par Bredel est intéressant par sa nouveauté, il devient pauvre par le regard mécanique que jette l'écrivain sur la réalité »⁴³. Ce contenu nouveau, ce sont les grèves ouvrières, les luttes entre travailleurs et patrons. Des sujets sur lesquels aucun marxiste ne cracherait *de facto*. Le problème est que pour mettre en scène ces conflits, Bredel utilise comme technique de figuration artistique le reportage. Là où la prose révolutionnaire devrait dissiper l'illusion, l'auteur se limite à rapporter les faits immédiatement visibles. Les « personnages de Bredel sont plaqués sur une réalité qui n'agit pas sur eux, pas plus qu'ils n'agissent sur elles »⁴⁴. En se limitant à la description détaillée de luttes ouvrières isolées, l'écrivain prolétarien n'est pas en mesure de rendre compte de la totalité des choses et de la place que ces luttes occupent dans l'ensemble du système capitaliste. Il n'est pas en mesure de mettre au jour les rapports dialectiques réels, ce qui fait en sorte qu'ultimement il ne peut pas être réaliste.

C'est en relevant le même genre d'insuffisance que le philosophe hongrois s'en prend à d'autres écrivains modernes qui jouissent d'un certain succès dans les cercles intellectuels socialistes. Par exemple, il dira en pensant à James Joyce et aux dialogues intérieurs de ses personnages que la « pensée moderne bourgeoise moderne dissout la réalité objective en un complexe de perception immédiate. En même temps, elle dissout le caractère en faisant du moi un simple lieu de rassemblement de ces perceptions »⁴⁵. John Dos Passos, qui lui utilise le montage dans ses romans, goûtera à la même médecine alors que Lukács l'accuse de réduire l'homme « à ses fonctions abstraites dans la lutte des classes ». C'est que l'auteur

⁴³ Lachaud, *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*. p. 48.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵ Lukács, *Problèmes du réalisme*. p. 107.

américain ne peut que figurer l'inhumanité « comme un *a priori* fataliste de notre temps » et il ne fait que capituler « par le détour de l'anarchisme devant le monde capitaliste »⁴⁶.

Aussi, s'ils veulent lutter contre les horreurs du capitalisme et montrer le monde tel qu'il est, ils ne doivent pas mettre en scène des personnages ordinaires, moyens, qui, par exemple, transiterait d'un lieu quelconque à un autre dans Manhattan. Ce dont ils ont besoin, ce sont des personnages vivants qui naviguent à travers les extrêmes opposés d'un monde total ; ce sont d'un Lucien de Rubempré qui hésite « entre le monde des arrivistes de la noblesse et du journalisme et les pures aspirations du cénacle de d'Arthez à un art véritable »⁴⁷. Ils ont besoin d'un « personnage central dans la destinée duquel se croiseront les extrêmes essentiels du monde représenté, autour duquel par conséquent pourra s'édifier un monde total avec ses contradictions vivantes »⁴⁸.

Que ce soit en tentant de représenter un « rythme de vie » avec le montage, en tentant de rendre compte des expériences des personnages qui subissent la brutalité du capitalisme par le monologue intérieur ou en tentant de décrire la condition des ouvriers et leurs luttes le plus précisément possible par le reportage, l'écrivain moderne passe à côté du bateau. Par celles-ci, ils s'éloignent de la réalité. « C'est ici que réside la faiblesse idéologique et littéraire décisive des écrivains de la méthode descriptive. Ils capitulent sans combat devant les résultats achevés, devant les formes phénoménales achevées de la réalité capitaliste. Ils y voient seulement le résultat, mais non la lutte des formes antagonistes »⁴⁹.

Le théâtre expérimental de Brecht n'échappe pas à ces critiques. Les premières attaques contre le dramaturge se font dans la revue *Die Linkskurve* en 1931-1932 et se poursuivront jusqu'en 1939. Cependant, ces attaques sont faites de façon indirecte. Lukács laisse le soin à certains de ses sous-fifres d'attaquer Brecht directement. Après tout, s'en prendre au dramaturge et poète allemand que plusieurs considèrent comme le plus important de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

l'après-guerre peut être dommageable pour la crédibilité publique de celui qui s'attelle à la tâche. C'est un peu plus risqué que de s'en prendre à un auteur mort ou à un auteur américain qui ne lit probablement pas ce qu'on écrit sur lui.

C'est pourquoi le ton des critiques est rarement vitriolique. On commence souvent par encenser son talent, la force de son ironie et de sa satire ainsi que la charge critique de ses œuvres. Mais on souhaiterait bien que d'un point de vue théorique, il se range dans le droit chemin et qu'il cesse ses expérimentations. Après tout, « all artistic creation mired in formal experimentation ended in art that distorted reality »⁵⁰. Mais si le ton n'est pas violent, ce n'est pas nécessairement le cas du traitement de plus en plus sévère qui est réservé à son œuvre. Jusqu'en 1936, il jouit d'un cercle d'amis et de sympathisants dans le monde artistique moscovite. Il visite même l'Union soviétique en 1935 et il est en discussion constante pour faire traduire et publier ses œuvres en russe. Toutefois, les attaques contre Brecht et son théâtre prennent de plus en plus d'ampleur. Elles atteignent un sommet en 1937-1938 lors du débat sur l'expressionnisme dans une revue dont il est lui-même l'éditeur.

Ne serait-ce pas Lukács le *formaliste* ?

C'est à partir de Svendborg, où il réside en mars 1936, que Brecht accepte un rôle d'éditeur dans *Das Wort*, la revue moscovite des écrivains allemands en exil. Dès sa parution, elle est considérée comme une publication clé du Front populaire antifasciste de l'Internationale Communiste. Cette charge de travail, le dramaturge la partage avec deux autres écrivains : un de ses amis, Lion Feuchtwanger, qui est établi en France, et Willi Bredel l'écrivain prolétarien qui a été la cible de Lukács. En acceptant ce rôle, Stephen Parker affirme que Brecht se place sous une épée de Damoclès⁵¹. C'est que, en raison de sa situation géographique, Brecht doit faire son travail à distance et son autorité est facilement contournable. Le changement progressif du personnel gravitant autour de la revue fait en sorte que son influence décline au fil des mois. Elle deviendra pratiquement

⁵⁰ Peter Merin, cité dans Pike, *Lukács and Brecht*. p. 206.

⁵¹ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 358.

inexistante au début de 1937, alors que Willi Bredel, le seul des trois éditeurs à se trouver à Moscou, quitte pour l'Espagne.

Ce sont alors Fritz Erpenbeck et Alfred Kurella, deux acolytes de Lukács qui prirent sa place *de facto*⁵². C'est alors que la ligne éditoriale de la revue commença à s'éloigner des visées conciliantes du Front populaire antifasciste pour s'aligner sur les politiques artistiques officielles du Parti communiste soviétique. Concrètement, les premières conséquences se firent sentir, entre autres, dans le traitement que la revue accorda à Walter Benjamin, un bon ami de Brecht. Sans trop de raisons — outre la longueur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* —, on refusa quatre de ses textes⁵³. Ce changement de garde se fit dans la même foulée que les purges idéologiques de Staline, qui commencent à battre leur plein au même moment. Ces purges culminent dans les Procès de Moscou où de nombreux intellectuels allemands en exil — certains qui collaborent à la revue — sont emprisonnés. Le cercle de support et d'amis de Brecht se voit réduit progressivement en raison de ces arrestations et des exécutions. Sergei Tretiakov, un écrivain soviétique et son traducteur russe, Carola Neher, actrice pour qui il a écrit le rôle et de Polly Peachum dans *L'Opéra de Quat' sous* et qui était pressentie pour jouer la *Sainte-Jeanne des Abattoirs* dans des représentations russes qui ne se sont jamais matérialisées, ainsi que Mikhail Kolstov, à qui Brecht doit sa candidature en tant qu'éditeur dans *Das Wort*⁵⁴, disparaissent.

C'est dans ce contexte politique que, en juin 1937, les attaques à l'endroit de Brecht reprennent. C'est V. Aleksandrov, un ami de Lukács qui relance le bal, avec une critique de l'adaptation d'un roman du roman réaliste russe de Maxim Gorky, *La Mère*. Dans cette critique, il affirme :

Brecht failed to grasp and embrace Gorky's humanism and realism, and yet precisely such humanism and realism must be learned. For they are the true instrument required in the struggle against, among other things, the bourgeois decadence that Brecht oppose even as

⁵² Pike, *Lukács and Brecht*. p. 212.

⁵³ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 209.

he bases himself upon the “achievement” of this selfsame decadence. Decadence, however, is not an achievement at all but a sickness, one that must be overcome forthwith.⁵⁵

Trois mois plus tard, en septembre 1937, Alfred Kurella⁵⁶ met en branle le débat sur l’expressionnisme avec un texte virulent qui reprend grossièrement certaines idées de Lukács⁵⁷. Il tente alors de tracer un lien direct entre ce courant littéraire allemand — dont les beaux jours sont affaire du passé — et le fascisme. Au centre de cet argument se trouve Gottfried Benn, un écrivain que l’on considérait comme une figure importante de l’expressionnisme et qui devint un supporter du parti nazi. Ce débat s’étendit sur 12 articles publiés dans l’espace de 9 mois. La nouvelle garde du *Das Wort* — que Brecht nomme la camarilla de Moscou — désigne un des leurs, Lukács, pour clore le débat. Chose qu’il fera avec un texte qui se nomme « Il en va du réalisme », rien de moins. Comme il en a été question dans la section précédente, les attaques débordent du cadre de l’expressionnisme pour englober l’art moderne et formaliste. En plus de voir ses appuis politiques fondre sous l’effet des grandes purges, Brecht se voit pris au milieu d’un débat dans lequel ses adversaires jouent à la fois le rôle d’accusateurs et de modérateurs.

Brecht connaît Lukács depuis quelques années déjà et il ne le porte pas dans son cœur, comme le rapporte Hans Eisler :

Il y eut des discussions entre Brecht et Lukács, à l’époque de la République de Weimar, qui n’étaient pas piquées des vers. Parfois j’étais moi-même gêné par Brecht, parce qu’il était d’une telle grossièreté. Il déteste de toute son âme ce petit bonhomme intelligent, nerveux et si important.⁵⁸

Mais, malgré ses sentiments à l’endroit du philosophe hongrois, il ne veut pas s’empêtrer dans ce qu’il qualifie de chamaillage⁵⁹. Pour des raisons politiques, Brecht croit qu’il aurait beaucoup plus à perdre qu’à gagner dans ce débat, n’étant pas dans la même situation de force que Lukács à Moscou. Il pensait avoir plus de chance de répondre et clore le débat

⁵⁵ V. Aleksandrov, cité dans Pike, *Lukács and Brecht*. p. 214.

⁵⁶ Sous le nom de plume Bernhard Ziegler.

⁵⁷ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 369.

⁵⁸ Hans Eisler, cité dans Lachaud, *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*. p. 99.

⁵⁹ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 372.

de façon indirecte, par son travail artistique⁶⁰. Aussi, Brecht, toujours soucieux de ses positions publiques, croit que de tels débats peuvent nuire à la cause du Front Antifasciste de l'Internationale Communiste. Cependant, il n'est pas insensible au débat. Il ventilera beaucoup de ses frustrations en privé, dans ses journaux⁶¹. Mais, il écrivit aussi une série de réponses acerbes en ayant l'intention de prendre part au débat⁶². Il promet même à Kurella une réponse à l'essai de Lukács qui clôt le débat. Mais, finalement, il préféra les garder pour lui. Ces textes⁶³ ne furent pas publiés de son vivant.

Au niveau des présupposés sur lesquels repose la querelle, il n'est pas question pour Brecht de réfuter l'affirmation de Lukács selon laquelle le réalisme est en crise. Déjà en 1932, alors que Brecht s'essaie à une étude sociologique qui a pour fondement la bataille juridique qu'il a menée contre la compagnie de film Nero-Film⁶⁴, il affirme la chose suivante : « Moins que jamais, la simple “reproduction de la réalité” ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photographie des usines Krupp ou de l'A. E. G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions »⁶⁵. Cette remarque n'est pas sans rappeler ce que Lukács reproche à Zola : simplement reproduire ce qui est immédiatement perceptible ne permet pas de montrer le monde tel qu'il est. En d'autres termes, ce que Brecht affirme c'est que sous le capitalisme avancé, le réalisme dit *photographique* n'est plus possible. Il y a une façade que le réaliste se doit de dépasser.

⁶⁰ À ce moment, Brecht travaille sur ses *Poèmes de Svendborg*, sur *Grand-Peur et misère du IIIe Reich* ainsi que sur son roman — qui ne fût publié qu'après sa mort — *Les affaires de Monsieur Jules César*. Mais après ce débat suivront plusieurs de ses grandes pièces comme *Mère Courage et ses enfants*, *La Vie de Galilée* et *La Bonne Âme du Se-Tchouan*.

⁶¹ Theodor W. Adorno et al., *Aesthetics and Politics*, Radical Thinkers (London: Verso, 2007). p. 62

⁶² Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 371.

⁶³ Je réfère ici à « Au dossier du débat sur l'expressionnisme : réflexions pratiques », « [Les essais de Georg Lukács] », « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme », « [Remarques sur le formalisme] », « Popularité et réalisme », « Ampleur et variété du registre de l'écriture réaliste », « Notes sur l'écriture réaliste » et « [Sur le réalisme socialiste] » tous publiés dans le recueil suivant : Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*.

⁶⁴ *Le Procès de l'Opéra de Quat' sous* dans *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

Où le bât blesse, c'est lorsqu'il vient le temps de trouver une façon de dépasser la façade, de trouver une solution à cette crise du réalisme. Pour Brecht, on ne peut pas demander aux artistes de simplement faire comme Balzac, ou de faire comme Tolstoï. Le monde que les grands réalistes du siècle précédent décrivent n'est plus le monde dans lequel Brecht vit. Le capitalisme a évolué et, en retour, l'homme aussi a évolué. Brecht poursuit la citation précédente en affirmant :

La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement « construire quelque chose », « quelque chose d'artificiel », « de posé ».⁶⁶

Ce que doit faire l'artiste réaliste, c'est créer quelque chose de nouveau pour percer l'illusion. Brecht n'a pas la prétention d'avoir la *recette* et de savoir comment les artistes doivent créer. Lui-même, tout au long de sa carrière, tentera de créer de nouvelles formes dans le but de montrer la réalité telle qu'elle est. « La réalité se transforme ; pour la représenter, il faut changer de mode de représentation »⁶⁷.

C'est par exemple avec ce souci en tête que Brecht fera ses *Lehrstücke*, c'est-à-dire ses pièces expérimentales écrites entre 1929 et 1933. Ce sont des pièces courtes et minimalistes qui n'ont, en aucun cas, la fonction de montrer la totalité du monde, tel que l'entend Lukács. Dans l'exécution, ces pièces ressemblent plutôt à des répétitions sans fin dans lesquelles les acteurs sont appelés à changer de rôle et lors desquelles il demande la participation de l'audience. Par exemple, le duo de pièces composé de *Celui qui dit oui* et *Celui qui dit non* proposent un dilemme au public qui porte sur le sacrifice au nom d'un bien plus grand que soi. Par ce choix de mise en scène Brecht tente de briser l'illusion selon laquelle l'assentiment au sacrifice est nécessairement imposé du haut vers le bas, dans le but d'en faire ressortir la dialectique entre l'individu et le collectif⁶⁸.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 118.

⁶⁸ David Pan, « Sacrifice as Political Representation in Bertolt Brecht's *Lehrstücke* », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 84, no. 3 (2009).

S'il abandonne ce modèle à la suite de son exil, ce n'est pas nécessairement un aveu d'échec. C'est qu'il reconnaît qu'à la suite de la prise de pouvoir du parti nazi, il doit modifier sa façon de faire. Il doit s'y prendre différemment pour montrer la réalité parce que les circonstances ont changé. Il s'agit plutôt pour l'artiste de trouver de nouvelles façons de plus en plus efficaces de représenter la réalité, des façons qui sont adaptées aux différents contextes politiques. Contrairement à Lukács qui défend un modèle bien précis, Brecht approche le réalisme de façon pragmatique. « Pour argumenter sur du concret »⁶⁹, c'est en tant qu'artiste qu'il prend part au débat. Et c'est à partir de sa propre expérience de création qu'il fera ressortir les insuffisances de la critique de Lukács et des tenants du réalisme socialisme.

Le débat semble peut-être d'une importance capitale pour les critiques, mais il n'aide pas Brecht du tout. Il ne trouve rien qui puisse l'aider pour la pièce et les romans qu'il est en train d'écrire au moment du débat, rien qui ne puisse l'aider à être un meilleur artiste réaliste. Il dit trouver plus d'inspiration auprès des tableaux de Breughel que dans les dissertations théoriques sur le réalisme. Ce que la camarilla de Moscou ne comprend pas, c'est qu'en demandant aux artistes de se passer des formes et de s'en tenir à Balzac, ils demandent à l'artiste de se passer de quelque chose qui est fondamental à son travail de création. Selon Brecht, l'artiste ne peut pas se passer de formes. Contrairement à ce qu'en pense la critique, la forme n'est pas quelque chose que l'artiste ajoute au contenu. Plutôt, « elle appartient si bien au contenu qu'elle se présente souvent à l'artiste comme le contenu lui-même »⁷⁰. Lui-même, lorsqu'il travaille une pièce, les éléments formels surgissent en même temps que la matière qu'il travaille. Par exemple, s'il fait des recherches historiques en préparation d'une pièce, il a « des impressions de couleurs vagues à l'arrière du crâne, des impressions de saisons, [il] entend des sons et des paroles, [il] voit des gestes sans significations, [il] pense à des groupements souhaitables de personnages qui n'ont pas encore de nom, etc. »⁷¹.

⁶⁹ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 89.

⁷⁰ *Ibid.* p. 149.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

Dans *Grand-Peur et misère du IIIe Reich*, par exemple, il a monté 27 scènes. « Pour quelques-unes d'entre elles, le schéma "réaliste" x peut à la rigueur coller, à condition qu'on ferme les yeux »⁷². Mais pour la plupart des scènes, il a préféré varier les formes. « Ma propre activité, à ce qu'il me semble, est plus vaste et plus diverse que ne le croient nos théoriciens du réalisme. Je ne me sens que très insuffisamment servi par eux »⁷³. Plutôt que de limiter ce que les artistes peuvent faire, la critique littéraire devrait plutôt trouver une définition scientifique de ce qu'ils entendent par réalisme. Les critères qu'ils utilisent sont à la fois trop et vagues et trop restrictifs. La définition du réalisme est plurivoque : « on énumère quelques romans illustres du siècle précédent, on leur adresse des louanges parfaitement méritées, et on en tire *le réalisme* »⁷⁴.

Qui plus est, est-ce que la lecture de Balzac peut nous renseigner sur ce qu'est *le réalisme* ? Son œuvre, la camarilla se l'est appropriée en tant que critère d'excellence du réalisme. Brecht ne remet pas en question son excellence et ses mérites réalistes. Mais, conseiller « de s'en tenir à Balzac, c'est comme si l'on conseillait de s'en tenir à la mer »⁷⁵. Ses romans ne sont pas égaux et son écriture change constamment. « *Le Père Goriot* a une intrigue grandiose, au contraire de *L'Éducation sentimentale*, mais dans d'autres romans de Balzac la fable est moins fable, plus faible et elle vous reste moins en mémoire. *La Peau de chagrin* est un roman symbolique »⁷⁶.

La tâche de déterminer ce qu'est le réalisme devient encore plus compliquée du moment où l'on inclut d'autres réalistes. On peut disserter sur le réalisme et faire entrer dans la discussion Grimmelshausen, Dickens, Balzac, Tolstoï, Voltaire et Hašek sans problèmes. Ce sont tous de grands réalistes. Mais on ne peut pas dire qu'ils ont une méthode similaire, ou qu'ils utilisent les mêmes formes. Si tous ces auteurs peuvent décrire la réalité, il est absurde d'en choisir un seul comme modèle esthétique du réalisme. « Lorsque nous voyons

⁷² *Ibid.*, p. 90.

⁷³ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

avec quelle multiplicité de formes la réalité être décrite, nous voyons du même coup que le réalisme n'est pas une question de forme »⁷⁷.

Et ce ne sont pas seulement les auteurs du XIXe siècle qui ont le monopole de l'écriture réaliste. Le réalisme n'est pas un style littéraire historiquement situé. Il s'agit plutôt d'une façon adéquate de représenter la réalité. Brecht donne en exemple le poème politique *The Masque of Anarchy* de l'écrivain anglais Percy Bysshe Shelley :

VIII

Last came Anarchy: he rode
On a white horse, splashed with blood;
He was pale even to the lips,
Like Death in the Apocalypse

IX

He wore a kingly crown;
And in his grasp a sceptre shone;
On his brow this mark I saw —
“I AM GOD, AND KING, AND LAW!”

X

With a pace stately and fast
Over English land he passed.
Trampling to a mire of blood
The adoring multitude.⁷⁸

Ce n'est pas parce que Shelley parle d'un cavalier d'outre-tombe qui piétine une foule qu'il est incapable d'être extrêmement concret dans sa dénonciation du massacre de Peterloo, qui eut lieu à Manchester en 1819. Il réussit très bien à montrer que la répression sanglante que la classe politique justifia sous le couvert de l'« ordre » et de la « paix publique » est démasquée pour ce qu'elle est réellement, l'« anarchie » et le crime. « On peut voir chez Shelley que l'écriture réaliste n'est pas synonyme de renoncement à l'imaginaire, encore moins à l'affabulation esthétique ». De la même façon, rien « n'empêche non plus les réalistes Cervantès et Swift de voir des chevaliers se battre contre des moulins à vent et des chevaux fonder des États »⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 134-5.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 139.

L'expérimentation formelle n'a pas nui aux réalistes d'antan, au contraire. Leur ingéniosité leur a permis de décrire réellement leur époque. Ces réussites peuvent servir de modèles à leur successeur, mais il ne faut pas perdre de vue que le monde qui est à décrire a changé. Ce changement fait en sorte que les formes artistiques anciennes ne sont plus adéquates. Elles doivent être revues, retravaillées, renouvelées. C'est le travail de l'artiste que de trouver des formes qui soient à même de permettre le réalisme. Il reste que le « qualificatif qui convient au réalisme n'est pas l'étroitesse, mais l'ampleur »⁸⁰. Certes, on peut accuser de formalisme un artiste dont l'expérimentation ne vise que l'art en lui-même — l'art pour l'art. Mais, si la critique soviétique, les réalistes socialistes et les Lukács de ce monde montent aux barricades dès qu'il est question d'expérimentation artistique, c'est qu'il y a quelque chose qu'ils n'ont pas encore saisi : « face aux exigences toujours nouvelles d'un environnement social en constante transformation, s'en tenir aux formes anciennes et conventionnelles, cela aussi c'est du formalisme »⁸¹.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

DEUXIÈME CHAPITRE

Le réalisme de Brecht est tributaire de son pragmatisme et d'une certaine souplesse au niveau de l'expérimentation artistique. C'est qu'en raison de la portée sociale de son théâtre, il doit s'adapter constamment. On ne représente pas la bourse du blé comme on représente la guerre. De la même façon, on ne peut s'adresser au public de la République démocratique allemande comme on s'adressait au public de la république de Weimar. La réussite d'une œuvre dépend de l'efficacité avec laquelle sont liés le moyen de représentation et l'objet de représentation. Comme il n'y a pas de recette miracle, et qu'il n'y en aura jamais, Marielle Silhouette fait remarquer que le réalisme de Brecht n'est pas un « style », mais plutôt une « attitude »¹. Brecht dira lui-même dans son *Journal de travail* : « réaliste est l'artiste qui, dans les œuvres d'art adopte une attitude productive à l'égard de la réalité (la réalité de l'artiste inclut également son public) »².

Il s'agit donc, dans ce chapitre, de décortiquer ce qu'exige cette attitude productive à l'égard de la réalité. C'est dans cette attitude qui inclut un double-mouvement qui lie la réalité de l'artiste et son public que se trouve la dimension politique du théâtre brechtien. Il s'agit, avant tout, de mettre de côté l'idée selon laquelle l'art politique doit inféoder l'art à la politique. Ce n'est ni nécessaire ni souhaitable. Malgré l'animosité du débat entre Lukács et Brecht, les deux s'entendent au moins sur ce point. Pour qu'une œuvre d'art ait une quelconque valeur sur le plan social, il n'est pas nécessaire que s'y trouvent de *bonnes* opinions. Le rôle de l'artiste engagé n'est pas de mettre sous forme plaisante des slogans politiques. Il ne s'agit pas non plus de faire la morale à son public.

¹ Marielle Silhouette, « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus », *Études Germaniques* 250, no. 2 (2008). p. 358.

² Brecht, cité dans *ibid.*, p. 369.

Le militantisme qui vaut dans l'art, c'est celui de l'artiste réaliste qui « donne la parole à la réalité, qu'on n'a pas l'occasion d'entendre autrement »³. C'est celui qui montre que l'état actuel des choses est le résultat d'une organisation socio-économique particulière. Encore plus, c'est de montrer que cette contingence peut être transformée. C'est de cette façon que l'artiste peut avoir une attitude productive vis-à-vis la réalité. Dans sa dimension la plus intéressante, la portée didactique du théâtre brechtien vise la transmission de cette attitude; de l'attitude réaliste de l'artiste qui structure ses représentations de façon à faire voir au public le monde tel qu'il est et dans un état tel qu'il pourrait être transformé.

Mais, avant d'en arriver à cette conclusion dans la quatrième et dernière section du chapitre, est de mise l'exploration de deux tâches préalables à la transmission de l'attitude réaliste, telles qu'identifiées par Brecht. La première tâche porte sur la question de la vérité et sur l'étude nécessaire pour comprendre adéquatement le monde à représenter. La deuxième tâche, elle, porte sur la question de la popularité et sur les efforts qui doivent être déployés dans le but de s'assurer que les masses soient en mesure de recevoir l'œuvre. Ensuite, il s'agit de voir comment le réalisme s'est déployé de façon effective dans le théâtre épique. Il est alors question de la notion d'identification — en tant que mode de réception dominant dans toute la dramaturgie occidentale — et sa critique subséquente. La dernière critique porte sur la distanciation en tant qu'effort stratégique qui vise à remplacer le mode de réception passif basé sur l'identification par un mode productif.

Vérité

Cinq difficultés pour écrire la vérité

Une des forces de l'argument déployé par Brecht dans le débat sur l'expressionnisme provient de son réusinage de la notion de « formalisme ». Il affirme, contre Lukács, que ce qui est réellement du formalisme, c'est de se cantonner aux seules formes anciennes. Ce faisant, il remet en question le rapport entre forme artistique et réalisme. Si l'on considère qu'une œuvre est formaliste, c'est surtout parce qu'elle n'est pas en mesure de représenter

³ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 160.

le monde tel qu'il est. « Si l'on veut appeler formalisme tout ce qui fait que des œuvres d'art ne sont pas réalistes, il faut, pour qu'on se comprenne, ne pas donner à cette notion de *formalisme* une acception purement esthétique »⁴. Chercher à savoir si une forme fragmente la réalité, si une forme est moderne ou non, ne permet pas de régler l'enjeu central : celui de savoir si ce qui est dit est vrai.

Brecht croit que pour donner à la notion de formalisme un sens « plus fécond et plus pratique »⁵, il faut « s'abaisser vers la vie "ordinaire" »⁶. Dans la « vie ordinaire », si l'on dit que quelqu'un a raison dans la forme, c'est qu'il n'a pas tout à fait raison, ou bien alors, il n'a pas raison du tout. Par exemple, il est inscrit dans la constitution de Weimar que chacun peut acquérir un terrain. Cette affirmation n'est vraie que dans la forme. Seul celui qui a les moyens de se payer ledit terrain peut, dans les faits, devenir propriétaire. Peu importe la forme que prend une telle affirmation, c'est seulement en comparant le contenu de l'affirmation avec la réalité qu'il est possible de juger sa prétention à la vérité.

D'ailleurs, Brecht considère que cette distinction entre forme et contenu ne tient pas la route. En 1932, dans *Le Procès de l'Opéra de Quat'sous*, il affirme qu'il « n'existe en effet aucune différence entre la forme et le contenu »⁷. Cette déclaration, il dit qu'elle repose sur ce que dit Marx de la forme, c'est-à-dire que celle-ci « n'a de valeur qu'en tant qu'elle est la forme de son contenu »⁸. En d'autres termes, il faut que le contenu soit vrai dans la réalité pour que la forme ait une quelconque valeur. Le seul moment où la forme peut être un obstacle au réalisme, c'est lorsqu'on préfère son harmonie à ce qui est réellement. Que ce soit fait de manière involontaire ou non, un mensonge qui rime reste un mensonge. Ainsi est mise à l'avant-plan une composante primordiale de la fameuse « attitude » réaliste brechtienne : la vérité. Affirmer ceci à ce stade de la démonstration relève presque du truisme. Mais, pour Brecht, montrer le monde tel qu'il est correspond à dire la vérité.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*, p. 183.

⁸ *Ibid.*, p. 183.

Cela dit, il n'est pas question ici d'opposer la candeur au mensonge. Brecht affirme que sous le capitalisme avancé, on « vit apparaître des choses qui n'étaient en fait que des rapports, et des relations entre hommes et choses prirent le caractère de choses »⁹. Des illusions de surfaces étouffent et dissimulent la vérité. Pour percer le voile et arriver à la vérité, il faut beaucoup de courage et de ruse, mais aussi de l'intelligence et du discernement. C'est, du moins, ce que Brecht soutient en 1935 dans « Cinq difficultés pour écrire la vérité ».

Évidemment, du nombre de ces difficultés, la plus évidente relève de la contrainte directe. Certains écrivent sous la censure, sous des régimes fascistes où l'autorité politique contrôle les différentes institutions qui permettent la diffusion des idées. On n'a qu'à penser aux nazis qui considéraient l'art moderne comme dégénéré et qui bannirent certaines pièces de Brecht. Toutefois, la répression de la vérité n'est pas l'apanage du fascisme. Même dans les démocraties, la vérité ne trouve pas toujours son chemin. Toutes les vérités ne se valent pas et certaines sont plus faciles à dire que d'autres. Il n'y a rien d'intéressant dans le fait de dire « que les chaises ont une partie faite pour qu'on s'assoie dessus, et que la pluie tombe de haut en bas »¹⁰. De la même façon, le fait de rappeler que César fait de la calvitie ne fait pas en sorte qu'une œuvre est plus réaliste. C'est que le réalisme demande plus qu'un catalogue de tautologies. L'auteur se doit de produire quelque chose, il doit faire « de son œuvre une contre-information, une pensée inouïe, une *nouvelle connaissance* que les moyens officiels d'information passent sous silence, que ce soit par censure ou par ignorance, par intérêt politique ou par vulgarité tout court »¹¹. La vérité que Brecht a en tête, c'est « la vérité en lutte contre le mensonge »¹².

⁹ Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. p. 109.

¹⁰ *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 15.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2009). p. 123.

¹² Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 13.

Cette lutte demande de contredire la classe possédante en montrant, par exemple, que la guerre n'est pas une nécessité. « Naturellement, il est très difficile de ne pas plier devant les puissants, et très avantageux de tromper les faibles »¹³. Lutter contre ceux qui possèdent, c'est renoncer à un salaire pour un travail. C'est aussi renoncer à la gloire que peuvent rendre les possédants et, aussi bien dire, toute forme de gloire. C'est pourquoi celui qui écrit la vérité doit faire preuve de courage. « Dans un monde où l'on aime les gens inoffensifs »¹⁴, on préfère l'artiste qui évite de parler « de choses aussi basses et mesquines que la nourriture et le logement des travailleurs »¹⁵. On préfère celui qui transcende la condition humaine, celui qui s'exprime en termes vagues, sublimes et généraux. On préférera l'auteur qui se plaint de « la méchanceté du monde et [du] triomphe de la bassesse »¹⁶, celui qui discourt « sur “les” Allemands, se lamente sur “le” mal »¹⁷.

Brecht s'en prend ainsi à plusieurs de ses contemporains — Thomas Mann, en particulier, n'est jamais bien loin dans l'esprit dans son esprit lorsqu'il déverse son fiel de la sorte — qu'il qualifie de « gens stupides, impuissants et nuisibles »¹⁸. C'est qu'ils « font les braves comme si des canons étaient braqués sur eux, alors que ce sont des jumelles de théâtre »¹⁹. Ils ne disent pas la vérité, au contraire. Les généralités avec lesquels ils s'expriment sont exactement le propre du mensonge. Par exemple, le fascisme « n'est pas une calamité naturelle qui pourrait se comprendre à partir d'une autre “nature”, la “nature” humaine »²⁰. Contrairement à la vérité, ces affirmations ne sont d'aucune utilité, elles n'éclairent pas la situation dans laquelle se trouvent les hommes. « Un peu de lumière, et on verra apparaître des hommes comme cause des catastrophes ! »²¹.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 18-19.

Brecht n'est pas en train d'affirmer que tous ses contemporains collaborent directement avec les puissants afin de maintenir les masses dans la pauvreté. C'est surtout que, à elles seules, la bravoure et les bonnes intentions ne garantissent pas la vérité. Le malheur avec ses contemporains, « c'est qu'ils ne savent pas la vérité »²². Un artiste avec une « attitude » réaliste doit aussi faire preuve de discernement. S'il veut dire la vérité, il doit d'abord chercher cette vérité. Il doit cesser de penser simplement en termes de beau, de sublime ou d'exaltation. Le vrai consiste régulièrement « en faits, en chiffres, en données sèches et nues »²³. Connaître le réel demande de la peine et de l'étude dont la nature dépasse le cadre des catégories esthétiques.

Sociologie et positivisme logique

Déjà en 1929, Brecht se posait la question suivante : « Ne devrions-nous pas liquider l'esthétique ? » Selon lui, le point de vue esthétique « ne rend pas justice à la nouvelle production »²⁴. Pour juger une œuvre, l'échelle qui va de « bon » à « mauvais » n'est plus adéquate. Il faudrait plutôt aborder les nouvelles œuvres d'art d'un point de vue sociologique, avec une nouvelle échelle qui va, cette fois, de « juste » à « faux ». C'est que, contrairement à l'esthète, le sociologue « sait ce qui est faux, il n'est pas relativiste, il s'en tient aux intérêts vitaux, il n'a aucun plaisir à pouvoir tout prouver, il veut seulement trouver ce qui vaut la peine d'être prouvé »²⁵. Ce changement de point de vue, Brecht considère qu'il est nécessaire en raison des conditions sociohistoriques de son époque. Il ne porte pas de jugement définitif sur l'échelle classique qui va de « bon » à « mauvais », celle-ci ayant probablement déjà eu son utilité. Il n'est donc pas question de dire que tous ses prédécesseurs qui l'ont utilisé étaient dans le tort. Le problème se situe plutôt du côté de ses contemporains qui s'accrochent à une échelle qui a clairement dépassé sa durée de vie utile.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*

²⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2000). p. 110.

²⁵ *Ibid.*

Le capitalisme et la nouvelle production ont transformé le monde. Il n'est même plus possible d'appréhender celui-ci comme les philosophes d'antan, seulement par la pensée. Si quelqu'un comme Descartes était en mesure de le faire, c'est parce qu'il appartenait à une époque particulière. C'est parce qu'il était un bourgeois à l'avènement de la bourgeoisie. « Descartes, en écrivant ses principes, ne manquait pas de noter en manière d'introduction qu'il avait attendu pour cela la maturité de l'âge et la possession de biens suffisants pour que son esprit soit exempt de tout souci »²⁶. Ce luxe, les masses du 20^e ne l'ont pas. Même Brecht — l'auteur d'une pièce dont le succès monumental lui permit de s'ouvrir un compte de banque en Suisse — affirme ne plus être en mesure de penser de cette façon, n'ayant pas le luxe d'avoir toutes ses affaires en ordre. Pour cette raison, ses pensées sont orientées différemment : « leur objet n'est pas ce qui reste quand la vie est aménagée, mais l'aménagement même de la vie »²⁷.

L'art n'a pas été épargné par les transformations dues au capitalisme avancé. Pendant la période de Weimar, une opinion courante veut que les transformations n'aient touché que les moyens artistiques qui sont nés avec les avancées technologiques du capitalisme, comme la radio ou le cinéma. Brecht rejette cette division et son idée corollaire, qui voudraient qu'il y ait quelque chose comme une « haute » littérature ou des « beaux » arts qui sont à l'abris du changement. « C'est l'art tout entier, sans exception, qui est plongé dans la situation nouvelle, c'est en tant que totalité et non comme s'il était coupé en mille morceaux, qu'il y est confronté »²⁸. Cette situation nouvelle, c'est, entre autres, celle de ne plus être en mesure d'appréhender de façon photographique la réalité.

La nouvelle échelle que propose Brecht — celle qui va de « juste » à « faux » — permet de juger l'art selon des critères qui sont en mesure de s'attaquer aux difficultés causées par la nouvelle situation. Elle remet en question la conception selon laquelle le propre de l'art serait « d'engendrer des sentiments généraux, de rassembler des impressions ou des choses

²⁶ Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. p. 107.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*. p. 168.

de ce genre »²⁹. Elle retire à l'art ses préoccupations abstraites et subjectives héritées d'un autre siècle. « La vieille notion d'art, celle qui part de l'expérience est devenue caduque. Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité »³⁰. Il faut un nouvel art pour montrer la nouvelle réalité, un art qui soit avant tout utile. L'artiste ne peut plus se fier à ce qu'il ressent, il ne peut plus se servir de sa sensibilité comme d'une arme contre le mensonge. C'est maintenant le point de vue sociologique qui est le mieux adapté à l'époque.

Ce point de vue sociologique est matérialiste et dialectique. Ce sont les dialecticiens qui sont en mesure de dire la vérité. Les autres « doivent étudier la dialectique jusqu'à ce qu'ils la trouvent »³¹. En bon pragmatique — et c'est un point qui lui attirera les foudres de plusieurs marxistes orthodoxes — Brecht considère que la dialectique n'est pas une propriété de la nature. Il affirme plutôt qu'il s'agit d'une « méthode de pensée ou plutôt une suite cohérente de méthodes intelligibles »³². Ces méthodes, elles trouvent leur utilité lorsqu'elles sont en mesure de « dissoudre certaines conceptions rigides »³³. Conformément à la 11^e thèse sur Feuerbach³⁴, le sociologue est en mesure de transformer le monde parce qu'il est en mesure « d'opposer la pratique aux idéologies dominantes »³⁵.

Ces méthodes peuvent être tirées de « la science, la médecine, la biologie, la statistique, etc. »³⁶. Leur provenance compte moins que leur effectivité à dissoudre les conceptions rigides. En bon matérialiste, Brecht porte une attention particulière à tous les moyens qui lui serviront à étudier les comportements observables typiques des acteurs sociaux. C'est en observant l'homme en action, et en abandonnant les concepts métaphysiques, qu'il

²⁹ *Ibid.*, p. 170.

³⁰ *Ibid.*, p. 171.

³¹ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 436.

³² *Écrits sur la politique et la société*. p. 119.

³³ *Ibid.*

³⁴ « Les philosophes n'ont fait qu'*interpréter* le monde de diverses manières ; ce qui importe, c'est de le *transformer* ». Karl Marx, *Oeuvres III - Philosophie*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1982). p. 1033.

³⁵ Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. p. 119.

³⁶ *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*. p. 170.

entend étudier la réalité. Ces considérations rapprochent Brecht du béhaviorisme et du positivisme logique, qui sont des écoles de pensées qui ne sont plus nécessairement associées au marxisme. Mais, comme Steve Giles fait remarquer, dans les années 1930, « the logical empiricist variant of positivism represented the radical and progressive cutting edge of scientific philosophy »³⁷.

Ce n'est donc pas surprenant de savoir que Brecht, qui ne s'est jamais gêné pour qualifier son théâtre de « théâtre de l'ère scientifique », a eu un intérêt marqué pour le positivisme logique et le béhaviorisme. Il était un lecteur de *Erkenntnis*, le journal du Cercle de Vienne. Giles, dans son livre *Bertolt Brecht and Critical Theory* analyse d'ailleurs une copie du premier numéro de la revue qui a appartenu à Brecht. Dans celle-ci, le dramaturge a annoté l'article « Ways of the scientific world-conception » d'Otto Neurath, un philosophe autrichien avec qui Brecht a correspondu en 1933. Par l'analyse des notes, Giles entend ainsi montrer que le physicalisme de ce membre du Cercle de Vienne a eu une influence marquée sur la pensée du dramaturge. Principalement, Brecht partage avec Neurath l'idée selon laquelle il faut « eschew the 'ghost in the machine' approach to social action »³⁸. L'étude des comportements et des actions humaines doit être libre de composantes métaphysiques. Elle doit se baser seulement sur ce qui est observable. À ce propos, Neurath affirme : « All sociology resting on 'empathy', 'interpretation', etc. is full of metaphysical components »³⁹.

L'influence de Neurath se fait bien sentir dans *Le Procès de l'Opéra de Quat'sous*, alors que Brecht n'hésite pas à reprendre la distinction entre métaphysicien et physicaliste du philosophe autrichien. Brecht s'en prend à ses contemporains qui placent « l'homme » au centre de leurs préoccupations en les qualifiant de métaphysiciens. C'est qu'ils utilisent le concept comme s'il s'agissait de quelque chose de profond et d'éternel, alors qu'au

³⁷ Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory : Marxism, modernity and the Threepenny lawsuit* (Bern: Peter Lang, 1998). p. 63.

³⁸ Ibid. p. 69.

³⁹ Otto Neurath, *Philosophical Papers 1913-1946*, trad. Robert Cohen et Marie Neurath (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1983). p. 44.

contraire, c'est un concept vague et superficiel. Conformément aux recommandations de Neurath, pour connaître réellement ce qu'est « l'homme », c'est vers son étude physique qu'il faut se tourner. Il faut en acquérir « une vision des mécanismes proprement dits, du pourquoi et du comment »⁴⁰. Le problème avec ces métaphysiciens, c'est qu'ils tentent de percevoir le monde comme s'ils étaient encore au XVIIIe siècle, en utilisant leur sensibilité et leurs sentiments. Ce faisant, ils oublient de « s'interroger sur l'utilité sociale de la sentimentalité ; et quand bien même ils le voudraient, il leur manquerait les connaissances nécessaires et les méthodes de pensées »⁴¹.

C'est le pragmatisme de Brecht qui le pousse à adopter le point de vue physicaliste au début des années 1930, mais c'est aussi ce pragmatisme qui fait en sorte qu'il n'y a pas d'adéquation parfaite entre sa pensée et celle de Neurath. Tout comme la dialectique, il considère que le physicalisme est un excellent outil théorique. Il permet de comprendre la nouvelle réalité de la masse qui est issue de l'expérience de la guerre, la nouvelle réalité qui fait disparaître les anciennes valeurs « héritées de la Renaissance et des Lumières, valeurs d'affirmation, de réalisation et d'émancipation du Moi »⁴². Mais il n'en reste pas moins que la réalité de la masse à l'époque de Weimar n'est pas la nouvelle condition éternelle de l'homme. Contrairement à ce que pourrait penser le Cercle de Vienne, Brecht croit que cette méthode trouve des solutions à des problèmes et non *la* vérité. Il n'est pas prêt à admettre que la science, quelle qu'elle soit, puisse être neutre du point de vue axiologique. La vérité est vraiment la vérité tant qu'elle est en lutte contre le mensonge.

Pour Brecht, la vérité est une question de praxis; « he observed that truth must be discovered because it is generated by the changeability of persons or situation »⁴³. Il reste qu'il se refuse à toute connaissance de quelque chose comme un en-soi. Il refuse de séparer la connaissance de l'action. Par exemple, dans un texte écrit aux alentours de 1932 et qui se nomme « À propos des Méditations de Descartes », il affirme qu'il est très difficile

⁴⁰ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*. p. 172.

⁴¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴² Silhouette, M. dans Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 1115.

⁴³ Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory : Marxism, modernity and the Threepenny lawsuit*. p. 72.

d'apprendre « sans manipulation quelque chose quant à l'essence du papier »⁴⁴. C'est en écrivant sur le papier que la « certitude augmente à l'égard du papier. Il écrit, et cela aussi n'est relativement pas facile à mettre en doute »⁴⁵. Le papier est là pour être manipulé. C'est « en quoi réside toute son évidence. Il serait déraisonnable de douter qu'on puisse écrire sur du papier »⁴⁶. On connaît le papier par l'action qu'il permet et par la fonction sociale qu'il remplit.

C'est sur ce mode de connaissance que Brecht aborde le réel : « on peut connaître les choses dans la mesure où on les modifie »⁴⁷. La connaissance même de la vérité demande de l'action de la part de celui qui l'aborde. Il ne peut plus saisir le réel de façon passive. Plutôt, « la vérité doit être produite »⁴⁸. Il doit étudier minutieusement les processus économiques et politiques, « so as to expose the contradictions that emerge when those forces come into conflict with pre-existing patterns of belief and modes of action »⁴⁹. Si les approches dialectique et physicaliste constituent, selon Brecht, les méthodes de choix pour reconstruire rationnellement les relations sociales, elles ne constituent pas des fins en soi. Ce que doivent permettre ces méthodes, c'est la connaissance du monde en tant qu'il est historiquement donné et transformable.

Popularité

Un artiste doit avoir du courage pour dire la vérité, au risque de plomber sa carrière. Il doit aussi faire preuve de discernement. S'il ne veut pas dire de mensonge, il doit étudier le réel en utilisant les méthodes qui sont appropriées à son époque. Mais, un artiste à l'attitude réaliste ne se contente pas de la seule étude de la société. Après tout, il s'agit d'un artiste. Il doit s'assurer de mettre en forme cette vérité et surtout, il doit s'assurer l'œuvre d'art qui

⁴⁴ Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. p. 104.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁹ Steve Giles, « Realism after Modernism: Representation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno, » dans *Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School*, ed. Jerome Carroll, Steve Giles, et Maïke Oergel (Oxford: Peter Lang, 2012). p. 288.

résulte de cette mise en forme trouve un public. Brecht croit que cela ne relève pas de l'évidence pour ses contemporains. C'est que les « usages séculaires du commerce de la chose écrite sur le marché des idées et des représentations descriptives »⁵⁰ ont retiré à plusieurs le souci de ce qu'il advient de son œuvre. Ils laissent le marché se charger de la distribution : si les gens sont intéressés à ce qu'ils disent, ils paieront. Une telle approche ne permet pas de diffuser la vérité. Non pas parce que le marché serait intrinsèquement incapable de propager la vérité, mais parce que les masses ne savent pas toujours ce qui est dans leur intérêt. Il « ne faut pas s'adresser seulement à des gens d'une certaine opinion, mais aussi à des gens auxquels il conviendrait qu'ils aient cette opinion en raison de leur situation »⁵¹.

Dans un texte écrit en 1938 qui se nomme « Popularité et réalisme », Brecht affirme qu'il est « de l'intérêt du peuple, des masses travailleuses, de recevoir de la littérature des images véridiques, et les images véridiques de la vie ne servent effectivement que le peuple »⁵². Après tout, ce sont ceux qui ont faim, qui vivent dans la misère et qui meurent sur des champs de bataille qui doivent voir au-delà des illusions qui les poussent à croire que ces conditions éprouvantes, « c'est la vie ». C'est bien beau montrer le monde tel qu'il est, encore faut-il que les gens concernés soient en mesure de regarder ce qu'on veut leur montrer. Donc, la responsabilité qui incombe à l'artiste réaliste lorsque vient le temps de dire la vérité est double : il doit s'assurer de chercher la vérité là où il le faut, mais il doit aussi s'assurer que cette vérité puisse être communiquée aux masses.

Dans le cas du théâtre allemand de la république de Weimar, popularité et réalisme ne vont pas main dans la main. Plusieurs critiques et auteurs dramatiques s'entendent pour dire « que le théâtre allemand traverse une période de difficultés sans précédent née du décalage entre l'art et la société »⁵³. Les gens qui fréquentent le théâtre ne sont pas représentatifs de la société. Le public est « pour l'essentiel composé de bourgeois, minoritaires au regard de

⁵⁰ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 19.

⁵¹ *Ibid.* p. 20.

⁵² *Ibid.* p. 114.

⁵³ Silhouette, M. dans Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 1115.

la masse des grandes villes »⁵⁴. Qui plus est, ce public se « rend au théâtre comme il irait dans un musée, pour y admirer les vestiges d'un passé glorieux »⁵⁵. Il a une idée bien précise de ce qu'est le théâtre — et de ce qu'il devrait montrer — qui laisse peu de place aux enjeux propres à l'époque. Même à Berlin, considéré comme le centre culturel de l'Allemagne en raison de ses nombreux théâtres, on reste sensiblement fermé aux pièces contemporaines. Les artistes, tout comme les directeurs de théâtres doivent se plier « avec plus ou moins de bonheur et de soumission »⁵⁶ aux idées poussiéreuses de ce public bourgeois.

Dès ses premiers textes sur le théâtre, en 1920, Brecht s'en prend à ce public qui va au théâtre en se donnant « le plus grand mal, le soir, pour applaudir au bon endroit et avoir la même opinion que leurs journaux — opinion qui, pour n'être pas toujours judicieuse, est plus souvent conçue de très haut, avec la conscience du devoir accompli »⁵⁷. Ils consomment le théâtre comme ils consommeraient un bon repas. Au théâtre comme à la table, une certaine étiquette est de mise. Mais, au-delà des bonnes manières, le public réfléchit aussi fort devant une pièce de théâtre que lorsqu'il amène une fourchette à sa bouche. Il pleure lorsqu'on lui dit de pleurer, il rit lorsqu'on lui dit de rire. Aussi bien dire qu'il se fait gaver. Pour Brecht, le théâtre destiné à ce public « merely pandered to a degenerate bourgeois taste by satiating the audience's appetite »⁵⁸. Pour désigner cette situation, il utilise le terme de théâtre « culinaire ». Cette façon de fonctionner sclérose l'institution dans son ensemble. En répondant au besoin d'un petit groupe de gens pour qui le prestige social du théâtre est plus que grand que la réflexion qu'il peut permettre, le théâtre s'éloigne du reste de son public potentiel. Sa désuétude l'empêche de remplir sa fonction la plus simple et la plus fondamentale. Elle fait en sorte que le théâtre est ennuyant : « dans toutes ces grandes salles de spectacle imposantes, faciles à chauffer,

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 188.

agréablement éclairées, où des sommes considérables disparaissent, et dans tout ce fourbi qu'on y met sur pied, on ne trouve plus pour deux sous de *plaisir* »⁵⁹.

Avant même sa lecture de Marx, c'est en réponse à cette crise que Brecht développe ses premières idées révolutionnaires sur le théâtre, tel que mis de l'avant notamment dans le programme de 1925, mentionné par Stephen Parker. Il aborde le problème dans un sens bien précis : c'est l'institution du théâtre qui doit être transformée. La crise du théâtre n'est pas le résultat d'un public ignare. Ce n'est pas par manque d'éducation esthétique que le public délaisse le théâtre. C'est ce dernier qui n'a pas été en mesure de s'adapter aux nouveaux besoins de la société. C'est au théâtre de retrouver son public, et non le contraire. Plutôt que d'aller au théâtre comme ils vont à l'église, au tribunal ou à l'école, le public devrait s'y rendre « comme à une rencontre sportive »⁶⁰. Les espoirs d'une sortie de crise, « c'est le public sportif qui les porte »⁶¹. Au premier regard, cette affirmation paraît surprenante. Surtout pour quelqu'un qui cherche à dépasser le théâtre culinaire. Aujourd'hui, nul besoin de faire trop de contorsions intellectuelles pour prendre comme point de départ le public sportif et en arriver à l'image caricaturale du *fan* : assis devant sa télévision, trop occupé à tenir ses ailes de poulet et sa bière pour faire la révolution.

Mais, pour Brecht, l'ivrogne fait autant partie des masses qu'il fait partie du public sportif. C'est que contrairement aux théâtres, les événements sportifs sont en mesure d'attirer toutes les couches de la société. Dans les palais des sports se côtoient les ouvriers, les chauffeurs et la haute société berlinoise. Mais, l'exploit du théâtre ne se limite pas seulement au fait de remplir des bancs. Son public ne s'ennuie pas, il est actif. C'est surtout en ce sens que le sport est un remède au théâtre culinaire. Le public est au bout de son banc, il analyse le spectacle auquel il assiste. Il est actif et non passif. S'il s'agit de boxe, par exemple, le public sportif ne prendra pas le résultat comme un simple fait. On passera les forces et les faiblesses du boxeur défait au peigne fin : il aurait pu mettre plus d'efforts à

⁵⁹ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 66.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

l'entraînement, il aurait pu améliorer son jeu de pieds, il aurait pu tenter de tirer avantage de telle ou telle faiblesse chez son adversaire. On peut identifier des moments tournants, se demander ce qui se serait passé si tel boxeur avait été en mesure d'éviter tel crochet. Le plaisir ne se limite pas au fait de voir deux athlètes se taper sur la poire jusqu'à ce qu'il y en ait un qui tombe au tapis et qui ne soit plus capable de se relever. C'est l'analyse critique à laquelle le public soumet les événements qui rend le spectacle d'autant plus agréable.

Brecht croit que le théâtre a la capacité d'être aussi excitant qu'un événement sportif. C'est de cette façon que le théâtre pourra retrouver un public. Du moins, c'est ce qu'il tente de faire avec ses pièces destinées à un large public. Il affirme d'ailleurs que les confrontations ne sont pas le propre du *ring*. On en retrouve aussi sur la scène. Dans un texte de 1920 qui se nomme « Du théâtre considéré comme un sport », il écrit qu'il y a « toujours au moins deux personnes sur la scène ; la plupart du temps, on les voit lutter l'une contre l'autre »⁶².

Il donne ensuite en exemple la situation suivante :

On a un pasteur et une veuve. Dans une pièce sombre au décor suranné et encombré de plante. Le pasteur s'écrit « Vous n'auriez pas dû envoyer votre fils à Paris. Cette ville l'a perdu. C'est votre faute, votre très grande faute ! » La femme ne dit rien. Le pasteur a l'avantage, il en profite pour lui faire un sermon. Il lui dit qu'elle a également négligé le père de l'enfant, son défunt mari, et qu'il est trop tard pour faire pénitence et ériger un monument à sa mémoire. Voilà ce que lui dit le pasteur qui a l'avantage. La femme prend la parole à son tour. Elle dit : « Cet homme était un débauché. Il poursuivait les servantes dans le salon au papier peint à fleurs. C'est pour cette raison que j'ai éloigné mon fils, pour qu'il ne soit pas corrompu par son père. Mais aujourd'hui, monsieur le pasteur, je fais construire ce monument afin qu'il rende mémoire à son père qui était un ivrogne ». Ah ! bon. C'était cela l'histoire ? La femme a gagné. C'était un combat intéressant. On ne savait pas au départ qui allait gagner⁶³.

Cette perspective de lutte entre les personnages est analogue à la lutte entre des sportifs. Elle pousse le public à être actif, à observer avec attention dans le but de percer à jour les personnages, dans le but de découvrir ses « bottes secrètes »⁶⁴.

⁶² *Ibid.*, p. 47.

⁶³ *Ibid.*, p. 47-48.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

Il y a, dans cette réflexion du jeune Brecht, un élément essentiel de sa pensée qui est en gestation. Dans le concept de « dimension sportive »⁶⁵ du théâtre se trouve le lien embryonnaire entre activité intellectuelle et plaisir. Dans ses écrits théoriques, la terminologie sportive sera remplacée par une terminologie d'inspiration marxiste au tournant des années 1930, mais ce lien qui unit examen critique et plaisir restera un élément central dans ses écrits sur le théâtre. Pour certains de ses opposants qui considèrent le théâtre comme une source d'élévation morale ou de simple divertissement, le lien entre activité intellectuelle et plaisir n'est pas nécessairement évident. Si bien que Brecht devra plusieurs fois défendre l'idée selon laquelle ces deux états ne sont pas mutuellement exclusifs.

C'est notamment ce qu'il tentera d'expliquer en 1938 alors qu'il se porte à la défense d'un genre littéraire populaire et mineur dans son texte « Sur la popularité du roman policier ». Si le roman policier est rabaissé au rang d'art mineur — par opposition à ce qui serait de la « haute littérature » — c'est parce qu'il ne serait pas assez original. Les romans policiers sont pleins de clichés : y sont mis en scène des personnages semblables aux motifs banals qui commettent des meurtres dans des lieux communs. Brecht ne conçoit pas l'usage de tels types comme étant un manque d'originalité. Plutôt, le roman policier anglais — qui se distingue du roman policier américain dans lequel les meurtres se succèdent et où le *thrill* s'adresse aux nerfs — par ses répétitions, propose au lecteur un cadre strict dans lequel il peut examiner l'action alors qu'elle se développe.

Le lecteur sait que les personnages agissent selon des motifs qui lui sont pour l'instant secrets. Il peut voir ces motifs se développer à partir de l'action et des circonstances dans lesquels les personnages sont plongés. Il reste au lecteur à faire des observations, des déductions logiques et à tirer des conclusions. Brecht considère que ce travail de recherche n'est pas si différent de celui qu'effectuent les scientifiques :

On est surpris de voir à quel point le schéma de base du bon roman policier rappelle la façon de travailler de nos physiciens. Pour commencer, on note certains faits. [...] De nouveaux faits interviennent, ou bien des faits déjà notés se révélant sans intérêt, on est

⁶⁵ *Ibid.*

forcé de chercher une nouvelle hypothèse de travail. Enfin vient le test qui vérifie l'hypothèse de travail : l'expérience. Si la thèse est juste, le meurtrier à la suite d'une certaine mesure que l'on a prise, doit se manifester à tel ou tel moment, à tel et tel endroit.⁶⁶

Bien que le genre soit quelque peu grossier, Brecht considère que le roman policier « répond encore mieux aux besoins des hommes d'un siècle scientifique que le font les œuvres d'avant-garde »⁶⁷. Ce qu'il est en train de dire, ce n'est pas que le roman policier est le genre révolutionnaire par excellence. Mais, pour lui, il s'agit d'une preuve que le travail intellectuel ne limite pas le plaisir des lecteurs, au contraire. Ici, il est la source du plaisir. Cette démonstration renvoie à une idée qu'il développe en 1935 dans « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? » Selon celle-ci, il « n'est pas indispensable de faire de la contradiction entre le fait d'apprendre et le fait de s'amuser une nécessité naturelle, qui aurait toujours existé et devrait toujours exister »⁶⁸. Le travail du scientifique ne se limite pas à l'apprentissage d'un savoir ésotérique et éternel. Ce n'est pas nécessairement un ensemble de tâches complexes réservées aux habitués de la *tour d'ivoire*. Tout comme sa conception de la vérité, la conception de la *Wissenschaft* de Brecht est non réifiée, dé-épistémologisée. Elle intègre la dimension pratique et dynamique de la science. C'est un savoir qui inclut « the manual amusement of combining ingredients and learning to use new and unusual tools »⁶⁹.

Il y a certaines couches de la société qui sont plus concernées par cette façon de faire et ce sont elles qui risquent de trouver l'apprentissage le plus intéressant : les couches de la masse dont le tour n'est pas encore venu ; « que les rapports existants ne satisfont pas ; qui, en vue de leur pratique, ont tout intérêt à étudier ; qui veulent absolument faire le point de leur situation ; qui savent que, si elles n'apprennent pas, elles sont perdues »⁷⁰. C'est une fois intégré à ce processus dynamique de connaissance que naîtra le plaisir, lorsqu'ils seront capables de se représenter le monde alors qu'il change et qu'ils comprendront qu'ils

⁶⁶ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art III. Les arts et la Révolution*. p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁸ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 217.

⁶⁹ Fredric Jameson, *Brecht and method, Radical Thinker* (London; New York: Verso, 2011). p. 4.

⁷⁰ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 218.

sont capables de participer activement à ce changement. En fait, ce que Brecht cherche à faire, c'est livrer à ces couches « la clef des évènements »⁷¹.

Ce n'est donc pas seulement parce qu'il est en mesure d'attirer de larges foules que Brecht considère que son art est populaire. C'est aussi parce que le plaisir visé provient à la fois de la compréhension des processus causaux et de la possibilité d'action qui résulte de cette connaissance. En fournissant aux masses des images de la réalité, il entend gratter le vernis capitaliste qui réduit le « populaire » à une notion statique, privé d'histoire et d'évolution. Sa conception du terme est dynamique et militante. Elle renvoie « à un peuple qui fait l'Histoire, qui transforme le monde et lui-même avec le monde »⁷². En ce sens l'art ne peut être réellement populaire que dans la mesure il est pensé « pour les larges masses, pour le nombre, qui est opprimé par une minorité, pour “les peuples eux-mêmes”, la masse des producteurs, qui furent si longtemps objet de la politique et doivent en devenir les sujets »⁷³.

Identification

Dans un cours texte, Brecht se pose la question suivante : « Qu'est-ce qui est beau ? » Alors que plusieurs philosophes se sont employés à la rédaction d'imposants traités dans le but de résoudre le problème, Brecht n'y consacre pas plus d'une demi-page. « Le beau, c'est de résoudre les difficultés. La beauté consiste donc à faire quelque chose »⁷⁴. En bon pragmatique, il nie toute valeur intrinsèque à ce concept métaphysique. Le « beau » ne peut se contenter d'être le propre de la contemplation. Il doit, comme toutes choses, être le propre de « l'utile ». Le « beau », comme le « bon », le « vrai » et le « théâtre », en tant qu'institution, ne trouve sa valeur qu'en tant qu'il est en mesure de résoudre des difficultés. Encore faut-il ne pas être dupe sur les difficultés qui affligent l'époque. Mais, il est certain que les difficultés d'aujourd'hui ne sont pas les difficultés d'hier et les difficultés de demain ne seront pas les difficultés d'aujourd'hui.

⁷¹ *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme.* p. 118.

⁷² *Ibid.*, p. 116.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art III. Les arts et la Révolution.* p. 120.

Sous cette banalité se trouve le moteur du pragmatisme brechtien : être en mesure de répondre aux maux modernes par des remèdes modernes. Plus spécifiquement, si son théâtre veut prendre à bras le corps les problèmes modernes, il doit lui-même être résolument moderne. C'est avec ça en tête qu'il affirmera, dans les notes qu'il consacre à son (anti-) opéra *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* en 1930, que le *Modern theatre is Epic theatre*.

Cette notion d'épique — et son opposition au dramatique — n'a pas été inventé par Brecht. Elle tient depuis Aristote qui, dans sa *Poétique*, esquisse les grandes lignes de ces deux modes de narrations, en même temps qu'il jette les bases théoriques de la dramaturgie occidentale. Le terme de théâtre épique fait partie du vocabulaire brechtien depuis l'entrevue de 1926 dont il a été question dans le premier chapitre et dans laquelle il met de l'avant la perspective objective de son théâtre. Mais ce sont les notes au grand *Mahagonny* qui constituent « Brecht's principal early statement on epic theatre »⁷⁵.

Dans ces notes se trouve un tableau dans lequel il sépare les techniques et les effets qu'utilisent les deux genres. Ce tableau sert à avancer le point de vue objectif de son nouveau théâtre épique et à le distinguer par les effets produits de ce qui est recherché dans le théâtre dramatique. Traditionnellement, on met l'accent sur les émotions. On organise l'action autour d'une intrigue et des actions posées par un personnage. Le spectateur « is in the thick of it, shares the experience »⁷⁶, c'est-à-dire qu'il partage les émotions du protagoniste. Il pleure avec le personnage qui pleure, il rit avec le personnage qui rit. Il se dit « La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il n'y a pas d'issue pour lui »⁷⁷.

⁷⁵ Peter Brooker, « Key words in Brecht's theory and practice of theatre, » dans *The Cambridge Companion to Brecht*, ed. Peter Thomson et Glendyr Sacks (Cambridge: Cambridge University Press, 2007). p. 211.

⁷⁶ Bertolt Brecht, *Brecht on theatre. The Development of an aesthetic*, trad. John Willett, Willett, John éd. (New York: Hill and Wang, 1964). p. 37.

⁷⁷ *Écrits sur le théâtre*. p. 216.

De son côté, le théâtre épique met l'action sur la raison. L'action y est narrée. Le spectateur « stands outside of it »⁷⁸, il est un observateur. Selon la situation, il peut rire quand le protagoniste pleure, ou bien pleurer quand il rit. Il peut se dire : « La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait tout de même une issue pour lui »⁷⁹. À cette division — qui pourrait bien être à la source des conceptions selon lesquelles le théâtre brechtien est intellectuel et « froid », qu'il ne laisse pas de place aux émotions et au plaisir —, Brecht joint une note en bas de page qui indique que ces divisions ne sont pas des « absolute antitheses but mere shifts of accent »⁸⁰.

Il reste que ce changement de perspective ne laisse aucun doute que ce qui est visé, c'est un changement de posture dans la façon dont le public observe et reçoit une pièce. Brecht veut pousser le spectateur à avoir un regard critique sur ce qui se produit devant lui. Il précisera son objectif un peu plus tard alors qu'il affirmera que ce qu'il cherche à faire, c'est de réduire la capacité du spectateur à s'identifier à l'action sur la scène. Il ne s'agit pas d'un changement de cap dans sa théorie. Dans les faits, c'est déjà ce qu'il visait lorsqu'il affirme que le spectateur doit se tenir hors de l'action.

Seulement, avec cette notion d'identification — et sa critique, en tant qu'il considère que c'est un effet qui n'appartient pas à un théâtre moderne — il précise les moyens par lesquels il entend développer son théâtre épique afin qu'il soit réaliste. La notion d'identification se développe en synergie avec l'idée que son théâtre rompt avec toute la tradition théâtrale occidentale. Brecht commence alors à désigner son théâtre comme étant non aristotélicien à partir de 1933, alors qu'il affirme la chose suivante dans ses notes sur *La Mère* : « *Die Mutter* is a piece of anti-metaphysical, materialistic, non-aristotelian theatre »⁸¹.

⁷⁸ *Brecht on theatre. The Development of an aesthetic.* p. 37.

⁷⁹ *Écrits sur le théâtre.* p. 216.

⁸⁰ *Brecht on theatre. The Development of an aesthetic.* p. 37.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

Par la suite, ces termes seront utilisés de façon analogue alors que Brecht définit sa prise de position contre Aristote par son refus de l'identification : « La dramaturgie non-aristotélécienne (qui ne repose pas sur l'identification) »⁸². Il explique dans un texte de 1935, auquel on a donné le titre de « Critique de la *Poétique* d'Aristote » de façon posthume, que le théâtre aristotélécien est « toute dramaturgie à laquelle s'applique la définition qu'Aristote donne de la tragédie dans sa *Poétique* »⁸³. Brecht est d'avis que cette définition de la tragédie est le point central de l'ouvrage. Plus spécifiquement encore, ce qui lui apparaît « du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie : la *catharsis* »⁸⁴.

Par la *catharsis*, la tragédie vise à imiter des actions qui suscitent de la crainte et de la pitié afin que s'accomplisse la « purgation des émotions de ce genre »⁸⁵. En tant que telle, l'interprétation de cette notion qui date de l'antiquité comporte son lot de difficultés, mais Brecht ne s'encombre pas de toutes les subtilités théoriques qui peuvent accompagner la critique d'un tel concept. Alors que cela ne relève pas nécessairement de l'évidence, il considère que la purgation de la crainte et de la pitié a lieu chez le spectateur. Il fait reposer la purgation « sur un acte psychologique très particulier : l'*identification* du spectateur aux personnages agissant que les comédiens imitent »⁸⁶. Ayant ainsi défini la *catharsis*, Brecht reprend sa définition du théâtre aristotélécien en affirmant qu'il appelle « aristotélécienne toute dramaturgie qui provoque cette identification »⁸⁷.

C'est donc bien assez rapidement que le terme aristotélécien en vient plutôt à représenter une tendance dans les écrits théoriques de Brecht. Est visé tout ce qui provoque l'identification « sans qu'il importe de savoir si elle l'obtient en faisant ou non appel aux

⁸² Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 830.

⁸³ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Les Classiques de Poche (Paris: Livre de Poche, 2014). p. 93 – 1449b.

⁸⁶ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 259.

⁸⁷ *Ibid.*

règles énoncées par Aristote »⁸⁸. Les règles de la *Poétique* ont été écrites en fonction d'une autre époque qui nous est aujourd'hui impénétrable. Le théâtre a évolué depuis et la purgation de la crainte et de la pitié qui vise « l'homme individuel de l'époque du capitalisme avancé »⁸⁹ fonctionne différemment de celle qui visait le citoyen athénien.

Même si les conditions sous lesquelles se réalisait la *catharsis* il y a deux millénaires nous sont maintenant étrangères, Brecht considère quand même qu'il « nous faut supposer qu'elle reposait sur une sorte d'identification »⁹⁰. Si le spectateur est totalement détaché de ce qui se passe sur la scène, il ne sera pas en mesure de recevoir la pièce de façon à ce qu'ait lieu la purgation. Il doit nécessairement être lié au personnage pour ressentir lui aussi la crainte et la pitié représentée. Il est donc impossible qu'un tel mode de réception ait pour fondement « une attitude de parfaite liberté, une attitude critique visant à trouver aux difficultés des solutions purement critiques »⁹¹.

L'argument de Brecht s'approche dangereusement de la circularité, au sens où il faut nécessairement supposer l'identification chez Aristote pour prouver que l'identification est le mode de réception qui domine la tradition théâtrale occidentale depuis l'antiquité. Mais, dans les faits, le théâtre non aristotélicien a moins à voir avec la critique de la *Poétique* qu'avec la critique d'un mode de réception qu'il cherche à dépasser. Brecht considère que l'identification fait « de plus en plus obstacle à un nouveau développement de la fonction sociale des arts du spectacle »⁹². Il affirme en 1935 dans « Thèses sur le rôle de l'identification dans les arts de la scène » que le point de vue individuel nécessaire à l'identification — le spectateur qui s'identifie aux personnages en tant qu'ils sont des individus avec des émotions — « ne permet plus de comprendre les processus décisifs de notre temps » parce que « les individus ne peuvent influencer sur ceux-ci »⁹³. Pour sauver l'identification, un artiste pourrait être tenté de déplacer le point d'ancrage auquel doit se

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 260.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 263.

⁹³ *Ibid.*, p. 264.

lier le spectateur des personnages individuels vers les masses. Mais, Brecht croit que cette approche n'est pas efficace, menant plutôt à des « représentations non réalistes, grossières et abstraites »⁹⁴ aussi bien des individus que des masses.

Un des contemporains de Brecht qui fera les frais de la critique liée à la sauvegarde de l'identification est le comédien et metteur en scène russe Constantin Stanislavski, dont l'approche suscita beaucoup d'intérêt chez les Soviétiques et dont l'influence commençait à se faire sentir du côté américain. Ce que Brecht constate lorsqu'il étudie l'approche de Stanislavski en 1937, c'est les difficultés non négligeables qui ont surgi dès qu'il a voulu « forcer l'identification : cet acte psychique était de plus en plus difficile à provoquer »⁹⁵. L'homme de théâtre russe dut développer une « pédagogie ingénieuse » pour faire en sorte que ne soit pas perturbée la réception qui se fait sur le mode de l'identification. L'existence d'une telle pédagogie ne contredit pas le diagnostic qui a été posé sur cet acte psychologique à l'époque du capitalisme moderne, bien au contraire. Plutôt, Brecht croit que Stanislavski a été naïf en traitant ces perturbations comme des « faiblesses provisoires, purement négatives, qui devaient être surmontées à tout prix »⁹⁶.

D'une certaine façon, le système de Stanislavski est en mesure d'aplanir ces perturbations. C'est d'ailleurs pour cette raison que sa méthode jouit d'un succès considérable. Il réussit à sauvegarder l'acte psychologique par lequel le spectateur s'identifie au comédien sur scène. Mais, Brecht considère que cette survie est accompagnée d'un coût que son théâtre épique n'est pas prêt à payer. Stanislavski a dû baser son système sur un vocabulaire mystique et liturgique où l'âme humaine « n'y figurait guère autrement que dans n'importe quel système de religion »⁹⁷. L'aversion de Brecht à l'endroit d'un tel vocabulaire se comprend bien à l'aune de sa conception antimétaphysique du théâtre. Mais, plus encore, ce que Brecht lui reproche est l'utilisation de techniques qui se rapprochent de l'hypnose. Dans un autre fragment de texte écrit lors de la même période, il affirme que s'il est

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 845.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 846.

incertain que la méthode théâtrale de Stanislavski soit en mesure de dire la vérité, « il est apparu de plus en plus clairement que cette technique suggestive est en tous cas excellente pour dire des mensonges »⁹⁸. Cela lui rappelle les écoles de commerces dans lesquels on montre aux employés à utiliser des méthodes qui ont pour but de convaincre un acheteur de manière frauduleuse : « “Mettez-vous à ma place” ; “Vous non plus, vous n’auriez pas agi autrement” ; “Si j’étais vous, je...” ; “Je ne le dirais pas, si je ne le croyais pas” »⁹⁹.

Lorsqu’il est question de convaincre ainsi le public de s’identifier à l’action sur scène, Brecht utilise souvent le champ lexical de l’hypnose. Il note que, par la suggestion, il est possible de faire à croire à un homme qu’il mange une pomme. Par le même mécanisme, il est aussi possible de déployer une pléthore de moyens hypnotiques qui suggèrent au public un ensemble d’émotions, afin que du fond de son chaise il ressente l’émotion qu’on attend de lui. Ce n’est pas qu’une telle méthode est incapable d’avoir des effets immédiats. Brecht donne en exemple une pièce de construction aristotélicienne¹⁰⁰ qui « a prouvé que dans les villes surpeuplées, avec leurs possibilités limitées en matière de revenus, l’interdiction à l’avortement était une mesure antisociale »¹⁰¹. Cette pièce eue un grand succès, mobilisa les femmes de prolétaires et cette mobilisation mena à certains gains sociaux. Sa réussite est indéniable. Mais, une telle réussite est possible seulement si « une situation sociale précise est très mûre »¹⁰². Dans le meilleur des cas, l’identification peut stimuler les foules, être l’étincelle qui met le feu aux poudres. Mais encore faut-il que tout ce qu’il manque ne soit qu’une étincelle.

Le problème est que, sous le capitalisme avancé, l’identification ne permet plus la compréhension globale d’enjeux qui dépasse le cadre individuel. Étant ainsi en transe, l’œil critique du public est fermé. Si certaines pièces ont un succès politique dans des contextes bien précis, c’est loin d’être le cas de toutes les œuvres qui ont un message révolutionnaire.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 848.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Cyankali* de Friedrich Wolf.

¹⁰¹ *Brecht, Écrits sur le théâtre*. p. 290.

¹⁰² *Ibid.*, p. 290-1.

Brecht considère que « la technique de suggestion utilisée par nos auteurs de gauche échoue lamentablement face aux systèmes moraux qu'ils espèrent ébranler »¹⁰³. Il est plus facile « d'amener un homme à trouver un goût sucré à un citron » que d'ébranler les suggestions inculquées par le capitalisme et ses classes dominantes – « l'instinct de propriété, le respect des maîtres »¹⁰⁴ — qui se situent à un niveau beaucoup plus profond.

Plutôt que de faire comme Stanislavski et chercher à sauver ce qui ne fonctionne plus, Brecht se donne comme tâche de revoir le mode par lequel les spectateurs font la réception d'une œuvre d'art. Son alternative, le théâtre épique et non aristotélicien (qui n'est pas basé sur l'identification), doit renoncer à son « monopole de guides des spectateurs, monopole exercé sans tolérer contradiction ni critique »¹⁰⁵. L'identification ne permet pas une représentation réaliste du monde social. Il ne permet pas à un public de voir que ce qu'il identifie comme la réalité n'est en fait qu'une phase provisoire de l'histoire et que ce qu'il prend pour un état de fait est dépassable. En s'opposant à l'identification, le théâtre épique veut aller contre la conclusion logique de celle-ci, à l'époque moderne du moins, qui se trouve exprimée par la maxime « Il en sera toujours ainsi »¹⁰⁶.

Historicisation

Le théâtre est en crise parce qu'il n'a pas reconnu ce changement sociohistorique. Il s'est sclérosé autour de la sauvegarde d'effets dépassés et a perdu de vue sa véritable sa fonction sociale. Il a décidé de se plier aux caprices d'un public culinaire pour qui les questions de bon goût sont plus intéressantes que les questions d'utilités. On demande à l'artiste de déployer tous les moyens pour que l'œuvre soit bien lisse, que tout s'imbrique parfaitement pour que le spectateur soit en mesure de se dire : « C'est là du grand art : tout se comprend tout seul »¹⁰⁷. Un tel théâtre n'a qu'une fonction : « that of providing an evening's

¹⁰³ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁷ *Ibid.*

entertainment »¹⁰⁸. Le public bourgeois demande à être sidéré, à être gardé prisonnier de l'illusion qui le lie au comédien et son personnage. Tous les coups sont permis pour atteindre cet objectif, pour garder le public en transe, quitte à aplanir les contradictions inhérentes au capitalisme. Et c'est là que se situe le mensonge dans l'art ; ce n'est pas lorsqu'on représente des chevaux bleus comme Franz Marc, mais lorsqu'on fait apparaître comme harmonieux ce qui ne l'est pas.

Les masses du XXe siècle ne sont pas les citoyens d'Athènes. Ce ne sont pas d'un trop-plein de crainte ou de pitié dont elles souffrent. C'est d'un trop peu de nourriture et d'un trop peu de conscience des conditions sociale et historique qui déterminent leurs conditions d'existences. L'illusion qui maintient le public dans un état de passivité doit être brisée. « L'attitude du spectateur devant les actes ou les propos des personnages, son adhésion ou son refus ne devaient plus relever du domaine du subconscient, mais du domaine de la conscience claire »¹⁰⁹. C'est par cette même activité qu'ils seront en mesure de reconnaître, collectivement, leurs intérêts réels. Le public doit penser, critiquer, être actif. Cette activité permettra au théâtre de rejoindre tous les pans de la masse qui ont tout intérêt à « *exiger un art politique pour des raisons politiques et non pour des raisons artistiques* »¹¹⁰.

Pour présenter le monde ainsi, le théâtre de Brecht prend comme objet de représentation « le pétrole, l'inflation, la guerre, les luttes sociales, la famille, la religion, le blé, le commerce des bêtes de la boucherie »¹¹¹. Il ne vise pas seulement, comme les pièces d'actualités qui portent « à la scène des désordres de la société »¹¹², à représenter le dégoût que peut inspirer les institutions sociales. Son but n'est pas de faire concorder l'opinion des masses à celles des thèses exprimées dans son théâtre. Plutôt, comme il affirme en 1938 dans un texte qui se nomme « La causalité dans la dramaturgie aristotélicienne », il cherche à aider son public afin qu'il considère ces institutions de façon critique. Il le force à diriger

¹⁰⁸ Brecht, *Brecht on theatre. The Development of an aesthetic*. p.216.

¹⁰⁹ *Écrits sur le théâtre*. p. 818.

¹¹⁰ *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 188.

¹¹¹ *Écrits sur le théâtre*. p. 216.

¹¹² *Ibid.*, p. 258.

son attention et son intérêt à la causalité; « vers la loi qui gouverne les mouvements des masses d'individus »¹¹³. Il ne s'agit pas de trouver *la* cause, mais bien de considérer « les individus comme des particules qui manifestent dans une réaction, dans une manière d'agir, un développement de la masse »¹¹⁴.

La même année, dans un texte auquel on a donné le nom « Emploi des sciences pour les œuvres d'art » de façon posthume, il affirme que pour en arriver à cet objectif, le point de vue adopté par le théâtre épique sera bien différent de celui utilisé par le théâtre dramatique. Il se questionne alors sur la façon de combiner les différentes caractéristiques d'un personnage, comme « *L'homme aviateur* » et « *L'homme jaloux* » ou « *L'homme constructeur de ponts* » et « *L'homme ambitieux* ». Selon le mode de représentation choisi, ces caractéristiques seront combinées différemment. Le théâtre dramatique donnera préséance aux traits qui relèvent du tempérament, alors que le théâtre épique considérera de façon plus fondamentale la caractéristique qui relève de la place du personnage dans la société.

Selon Brecht, l'approche épique demande plus d'efforts de la part de l'artiste. « L'aviateur jaloux est incomparablement plus difficile à représenter que le jaloux aviateur, car on donnera plus aisément une représentation approfondie de la jalousie d'un aviateur qu'une représentation approfondie de l'aviation quand un jaloux se trouve à être aviateur »¹¹⁵. Le théâtre dramatique traite la position sociale de son personnage comme si c'était un hasard. L'intrigue peut demander qu'il soit quelque chose de plus que seulement un jaloux, mais, au final, ce sera sa jalousie qui déterminera ses actions. Au contraire, le théâtre épique prend en considération la tendance historique qui fait que l'homme est de plus en plus déterminé par sa place dans la société. Ce n'est pas que les traits de caractère ont disparu ; « à lui seul un homme en recèle toute une série, hautement contradictoires, changeantes,

¹¹³ *Ibid.*, p. 293.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 293.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 287

intermittentes, etc.»¹¹⁶. C'est plutôt que valeur de ces traits ne s'exprime que dans un certain contexte social.

On peut prendre en exemple Groucha Vachnadzé, l'héroïne de la pièce jouée dans la pièce *Le Cercle de Craie Caucasien*¹¹⁷, et chercher à savoir si son action — sauver un bébé héritier pourchassé par des révolutionnaires qui veulent sa peau alors que l'on est une fille de cuisine — est un acte de courage ou de stupidité. Mais, pour en arriver à un tel jugement, il faut remettre en cause les structures de classes, le droit et tout le contexte dans lequel se déroule l'action. Il faut aborder la pièce et son intrigue de façon critique plutôt que d'aborder la pièce sous l'angle de l'instinct maternel, par exemple. Dans le même ordre d'idée, Brecht résume bien cette position lorsqu'il affirme que c'est « une dramaturgie des plus misérables qui constitue le type Napoléon à partir de la seule catégorie de l'ambition »¹¹⁸.

Ce changement de perspective n'est pas la seule façon par laquelle Brecht vise à stimuler l'esprit critique du public. En tant que dramaturge, il étend sa pensée à l'ensemble des éléments du spectacle comme le chœur, la musique, le jeu des comédiens et l'architecture de scène. Tous les moyens sont bons pour rompre le lien hypnotique qui unit le public à la scène et ainsi produire l'effet suivant : « a knowledge of the 'causal laws of development', to divide rather than unify its audience, to intervene in and so transform ideas and attitudes »¹¹⁹. Déjà, au milieu des années 1920, Brecht tente de proposer un spectacle quelque peu différent au public de ses pièces comme *Dans la jungle des villes* et *La Vie d'Édouard II d'Angleterre*. « Brecht had the titles spoken to announce the coming scene, indicating the setting [...] These titles framed events on stage »¹²⁰. Il utilise aussi un demi-rideau et il met l'orchestre sur la scène, pour rappeler au spectateur qu'il regarde une pièce de théâtre.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Bertolt Brecht, « Le Cercle de craie caucasien, » dans *Théâtre Complet* (Paris: L'Arche, 1978).

¹¹⁸ *Écrits sur le théâtre*. p. 287.

¹¹⁹ Brooker, « Key words in Brecht's theory and practice of theatre, », p. 213.

¹²⁰ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 211.

Ces techniques seront plus tard assimilées au célèbre terme de distanciation (*Verfremdungseffekt*). Dans les faits, ce terme parapluie – qui renvoie aux principales techniques artistiques utilisées afin de briser le lien hypnotique entre le public et la scène – n’entre pas dans le vocabulaire brechtien avant 1936. C’est lors d’une discussion que son ami moscovite Tretiakov « attire l’attention de Brecht sur la notion de *distanciation* »¹²¹, notion développée par Viktor Chkolovski et les formalistes russes¹²². Comme Brecht l’expliquera dans « Théâtre Épique, Éloignement » la même année, la distanciation est moins une technique artistique définie qu’un effet visé : celui de créer une distance entre l’observateur et l’objet observé.

« Supposons que le processus à représenter soit le suivant : une famille de petits-bourgeois place leur fille. Ce qui se passe dans ce cas est familier aux hommes d’aujourd’hui, c’est un processus on ne peut plus naturel et quotidien, il arrive sans cesse et ne surprend personne. Si l’on veut qu’il apparaisse comme le fait social important et problématique qu’il est en réalité, sa représentation devra l’éloigner du public. Alors on verra qu’un être jeune est lancé sur le marché, avec un seau de lait et une pièce de lin, tel un produit de confection. Les soins dont on l’a entouré apparaissent sous un jour nouveau. Il a été préparé en fonction du marché, bien ou mal, la suite nous le montrera. Hier encore, cette jeune fille n’avait pas le droit de traverser la rue toute seule ; aujourd’hui on l’envoie chez des étrangers, dans une chambre sans verrou. Et l’on attend qu’elle envoie de l’argent à la maison ».¹²³

En soi, l’idée est assez simple. Il s’agit de *rendre étrange* les processus représentés afin qu’ils perdent « simplement cet air familier qui nous empêchait de les voir d’un esprit frais et naïf »¹²⁴. C’est libéré de l’acte psychologique d’identification que le public peut adopter cette posture d’esprit « fraîche et naïve ».

La distanciation n’est pas le propre du théâtre épique. Brecht lui-même dit s’inspirer de différents médiums et de différents artistes qui n’ont jamais utilisé le terme de distanciation. Du nombre, on retrouve par exemple Charlie Chaplin et le peintre Brueghel l’Ancien. À l’origine de la discussion entre Brecht et Tretiakov se trouve l’acteur chinois Mei Lan-Fang, qu’ils ont vu en 1935 lors d’une représentation à Moscou. Sa façon de jouer

¹²¹ Jean-Louis Besson dans Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 1350.

¹²² *Ostraninie* en russe et qui, dans ce contexte, est traduit par le terme défamiliarisation.

¹²³ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 829.

¹²⁴ *Ibid.*

aura une influence profonde sur la façon dont Brecht utilisera ses comédiens pour créer l'effet de distanciation. Lorsqu'il joue, Mei Lan-Fang renonce à la « *métamorphose intégrale* ». Il ne tente pas d'incarner complètement un personnage. « *A priori*, son jeu se réduit à citer le personnage — mais avec quel art ! »¹²⁵. Les gestes sont calculés de façon que leur caractère arbitraire se reflète sur eux-mêmes et sur l'action qui se produit sur scène. L'acteur n'est pas en train de reproduire la nature profonde du personnage, mais bien ses actions.

Brecht s'inspire de ce style de jeu et il considère que dans son théâtre le comédien ne doit « rien montrer de métaphysique, rien de “caché”, “d'entre les lignes”, de “supérieur” »¹²⁶, ce qui n'est pas sans rappeler la recommandation de Neurath qui vise l'élimination du *fantôme dans la machine*. L'action ainsi présentée permet au spectateur d'analyser les comportements et de mettre de côté tout ce qui relèverait de la « grandeur d'âme » ou de la « condition humaine ». Pour le spectateur les gestes sont à la fois anciens, parce qu'il les reconnaît, mais ils revêtent un caractère nouveau parce qu'il ne les a jamais vus de cette façon, dans ce contexte.

La distanciation peut se manifester par l'écart entre l'action et l'interprétation de l'action. Par exemple, lorsque Helene Weigel joue Mère Courage, elle ne fait que jouer un rôle. Son but n'est pas de se glisser dans la peau du personnage. Elle ne cherche pas à opérer une *transsubstantiation*, pour reprendre le vocabulaire de Stanislavski¹²⁷. Elle est encore une comédienne et elle se présente sur scène en tant qu'actrice qui reproduira les gestes d'un personnage. De la même façon, pour reprendre l'exemple de la petite fille qui est placée, il est aussi possible de créer l'effet de distanciation en demandant aux acteurs de dire « leur texte comme s'ils n'en croyaient pas leurs oreilles »¹²⁸.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 821.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 830.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 844.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 829.

Si Brecht présente l'action ainsi au public, c'est qu'il veut le pousser à utiliser la méthode scientifique « qui consiste à prélever un échantillon de la réalité et à le préparer de telle sorte qu'il puisse être observé »¹²⁹. Prenons l'échantillon suivant : est présenté au public une protagoniste dont la bonté la condamne à la ruine, comme dans *La Bonne Âme de Se-tchouan*. Les contradictions sont bien apparentes et il n'y a pas de dénouement satisfaisant, autant du point de vue moral — où une « bonne âme » ne peut se permettre d'être bonne en raison du monde qui l'entoure — que du point de vue esthétique — alors qu'on termine la pièce sur un *deus ex machina*, le plus classique des faux pas dramatiques. Ainsi préparé, on pousse le public à analyser l'échantillon de réalité auquel il vient d'assister :

Cela s'est vu. Où la solution ?
Même pour de l'argent, nous n'avons rien trouvé.
Faudrait-il d'autres hommes ? Un monde changé ?
Pour être seulement d'autres dieux ! Ou aucun ?
Notre accablement n'est pas feint.
La seule issue à ce problème qui irrite
Serait que vous réfléchissiez et tout de suite
À la manière d'aider la bonne personne
À trouver la fin qui soit bonne.
Très cher public, cherche la fin qui fait défaut :
Il faut que cette fin existe, il le faut, il le faut !¹³⁰

On le pousse à jeter un regard critique sur l'engrenage duquel est prisonnière la protagoniste. Du même coup, il pourra se dire que cet engrenage qui agit sur la protagoniste n'est ni souhaitable ni nécessaire. C'est le genre de réflexion qui est visé par la distanciation. Plus encore qu'une remise en contexte, Brecht parle de la distanciation comme de « l'*historicisation* des processus représentés »¹³¹. Historicisation par laquelle il s'agit de représenter un objet, un comportement, une pratique sociale de façon à la faire apparaître comme historiquement donné, comme étant le résultat d'une organisation contingente des choses. Elle permet de dissiper l'illusion selon laquelle l'état des choses actuel serait éternel. Brecht fait de l'Histoire « une exigence générale de la pensée »¹³². S'il y a quelque chose comme une conception positive du réalisme chez Brecht — d'une

¹²⁹ Francine Maier-Schaeffer, « « Glotzen ist nicht sehen ». « La faculté de voir » ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne », *Études Germaniques* 250, no. 2 (2008). p. 288.

¹³⁰ Bertolt Brecht, « La Bonne Âme du Se-Tchouan, » dans *Théâtre Complet* (Paris: L'Arche, 1975). p. 330

¹³¹ *Écrits sur le théâtre*. p. 826.

¹³² Roland Barthes cité dans Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. p. 107.

conception qui n'est pas seulement en réaction aux critiques de Lukács et sa bande — c'est là qu'elle se trouve.

À la toute fin de son *Petit Organon pour le théâtre*, Brecht affirme que le théâtre qu'il envisage laisse « son spectateur être productif »¹³³, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas de le faire regarder. Il ne se contente pas non plus de le laisser jouir de la perfection des images, préférant lui montrer le plaisir de traiter « comme provisoires et imparfaites les règles mises en lumière dans cette vie en société »¹³⁴. Brecht n'a pas la prétention de prendre la main des masses pour les guider sur le chemin de la révolution. Ce n'est pas dans un théâtre qu'ils seront en mesure de prendre le pouvoir et de consciemment déterminer leurs conditions d'existence. Mais, ce que le théâtre peut faire, c'est aiguïser leur « faculté de voir ». C'est éduquer le regard, « condition préalable à toute possibilité d'action »¹³⁵. Il peut leur montrer qu'il n'y a pas de « mal éternel, mais seulement des maux remédiables »¹³⁶.

C'est avec justesse que le théâtre brechtien s'est vu qualifié de didactique. Il reste que sa leçon la plus importante n'est pas l'enseignement de la doctrine marxiste. Il s'agit plutôt de mettre en évidence la possibilité même d'une transformation du monde ; possibilité qui ne va pas de soi à l'époque moderne. La « réception productive » qu'il vise est productive au sens où elle produit quelque chose d'externe à la pièce. Le plaisir grandit à mesure où la représentation du réel laisse place au réel lui-même et où l'activité du spectateur devient l'activité du citoyen. L'attitude passive qu'il cherche à dépasser est le pendant de la « passivité manifestée par l'énorme majorité du peuple dans la vie »¹³⁷. C'est pourquoi l'artiste réaliste se doit de sortir le spectateur de cet état et lui « présenter le monde comme un monde qui s'offrait à lui et à son action »¹³⁸.

¹³³ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 383.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Maier-Schaeffer, « « Glotzen ist nicht sehen ». « La faculté de voir » ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne, », p. 286.

¹³⁶ Roland Barthes cité dans Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. p. 107.

¹³⁷ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 837.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 837.

TROISIÈME CHAPITRE

Critiques de Brecht

Le théâtre brechtien requiert un certain équilibre entre la pratique théâtrale et sa théorie. Les écrits théoriques de Brecht offrent, d'abord et avant tout, une justification à ses choix artistiques et techniques. Ils servent à expliquer et informer. Par exemple, avec un programme de soirée, Brecht peut offrir des points de repère à un public qui sera exposé à un spectacle bien différent de ce à quoi il est habitué. Ainsi préparé, le public devrait, par exemple, être en mesure de savoir que non, il ne s'agit pas d'un mauvais acteur, mais bien d'un style de jeu délibérément choisi qui a pour but de stimuler sa réflexion.

Mais, les écrits théoriques n'ont pas seulement informé un public. Ils ont aussi informé, peaufiné et, ultimement, fixé les principes selon lesquels s'organise sa pratique théâtrale. Ces principes prirent leur forme la plus définie dans le *Petit Organon pour le Théâtre*. Cette réunion d'idées sur le théâtre parut en 1948, alors que Brecht a 50 ans. À ce moment, il est déjà bien avancé dans sa carrière. Son premier grand succès, *L'Opéra de Quat'sous*, remonte à 20 ans. L'écriture de ses grandes pièces — *Mère Courage et ses enfants*, *La Vie de Galilée* et *La bonne âme de Se-Tchouan* — remonte à une dizaine d'années, tout comme son débat avec Lukács. Malgré tout, il ressent le besoin de rédiger sous forme de texte théorique succinct les réflexions qu'il a développé au fil des ans dans l'imposant *L'Achat du cuivre*. Même si Brecht a atteint des sommets qu'il ne sera plus en mesure d'atteindre, il cherche toujours à savoir « à quoi ressemblerait une esthétique procédant d'une certaine façon de faire du théâtre, telle qu'elle est pratiquée et développée depuis quelques dizaines d'années »¹.

¹ *Ibid.*, p. 354.

Cette certaine façon de faire du théâtre, Brecht considère qu'elle n'est toujours pas au point ; il cherche encore à mettre en ordre et à développer des principes qui puissent servir de programme à un théâtre qui est condamné à se renouveler au gré des conjonctures sociohistoriques et qui, par le fait même, sera toujours à venir. La première prémisse du *Petit Organon* est que le théâtre doit être une source d'amusement. Les 76 considérations suivantes ont pour but de montrer un chemin dont le point de départ est le plaisir et dont la finalité est un théâtre qui « laisse son spectateur être productif »².

D'un point de vue théorique, la démonstration est efficace. Brecht sait se montrer convaincant lorsqu'il est question de montrer que le plaisir et la connaissance peuvent se constituer mutuellement et harmonieusement. C'est ici l'avantage d'aborder la pensée esthétique de Brecht par ses écrits théoriques. On a une idée claire du but à atteindre et on peut laisser Brecht nous fournir des exemples qui sont censés mener vers ce but. Ainsi, la démonstration progresse sans trop de heurts et le lien entre esthétique et révolution apparaît clairement ; le plaisir d'apprendre et de produire consciemment est le fer de lance de l'activité révolutionnaire. Le théâtre est en mesure d'offrir un environnement où peut s'aiguiser cette capacité, en même temps que se développe une attitude critique face au monde dans son état actuel. Le regard étant ainsi éduqué, le monde social « no longer suffers from the blemish of being unsensual, negative, inartistic, as the ruling aesthetic would have it »³.

Mais, ce n'est pas parce qu'on exhorte un public à considérer les « travaux terribles et interminables qui sont censés être la source de sa subsistance, ainsi que de la terreur que lui inspire sa constante métamorphose »⁴ en tant que source d'amusement que ce public va se ranger derrière la cause révolutionnaire. Ce n'est pas parce que le lien entre activité intellectuelle et plaisir va de soi dans les écrits théoriques qu'il ira de soi dans la réception que fera le public de la pièce. Ou, encore, ce n'est pas parce qu'une pièce de théâtre réussit

² *Ibid.*, p. 383.

³ Brecht cité dans Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 516.

⁴ Brecht, *Écrits sur le théâtre*. p. 383.

à faire comprendre ce lien à un public dans une pièce particulière qu'on détient la recette du succès. Cette réussite particulière n'est pas garante d'un succès *ad vitam aeternam*. En ce sens, les prétentions esthétiques et la réception visée par Brecht restent toujours hypothétiques tant que l'on n'a pas fait l'effort de mesurer leurs effets réels sur le public.

Déjà, que son théâtre soit en mesure de procurer ce genre de plaisir, beaucoup en ont douté. C'est d'ailleurs dans le but de dissiper ces doutes — en même temps que pour préparer son retour devant le public berlinois — que Brecht a ressenti le besoin de faire paraître le *Petit Organon*. Après 15 ans d'exil, où son théâtre s'est surtout vu réduire à l'état de texte, il a l'occasion de renouer avec les planches des théâtres. Mais, un public n'est pas la seule chose qui l'attend. Il retrouvera aussi ses détracteurs moscovites qui, comme lui, retournent vers Allemagne de l'Est. Il entend donc se justifier d'un point de vue théorique, mais aussi prouver à ses opposants qu'ils n'ont rien à craindre de son théâtre. Par exemple, le bon vieux Fritz Erpenbeck — qui, avec Alfred Kurella, avait repris *de facto* le poste de rédaction de la revue *Das Wort* lorsque Willie Bredel quitta Moscou pour l'Espagne — ne manque pas l'occasion de faire valoir que son théâtre n'est pas en mesure d'amuser les masses. Il doute du fait que «le théâtre épique, “intellectuel” et “froid” pût plaire au prolétariat du nouvel État socialiste»⁵.

Tout comme ce fut le cas lorsque la camarilla de Moscou l'accusa de formalisme, Brecht ne s'est jamais gêné pour écarter les critiques en faisant valoir son succès auprès de la classe ouvrière allemande. Mais qu'en est-il réellement de ce succès ? Jameson fait remarquer que son plus grand succès dans la période de Weimar, *L'Opéra de Quat'sous*, connut un immense succès auprès d'un large public bourgeois. Ses plus grandes pièces furent écrites en exil et il n'eut pas de contact avec le public allemand avant la fin de la guerre. Quand, finalement, ses pièces furent jouées en Allemagne de l'Est, il ne fait pas de doute qu'elles rejoignirent un public prolétaire. Mais, «since alternative entertainments

⁵ J. Valentin dans *ibid.* p. 1214.

[...] were not widely available in the DDR, the spontaneity and reality of the working-class responses to the Berliner Ensemble remain difficult to estimate »⁶.

Même si l'on prend Brecht au mot, un succès populaire n'est pas le gage d'une réception productive. Par exemple, *L'Opéra de Quat'sous* est un succès commercial indéniable. Néanmoins, ce succès est beaucoup moins certain à l'aune des critères de l'esthétique brechtienne. L'identification est une habitude ancrée profondément chez le public et il n'est pas facile pour lui de s'en débarrasser. Même si Brecht a affublé son personnage principal Macheath de manières petites-bourgeoises évidentes, le public s'est plutôt vu fasciné par l'outsider amoral, par le gangster dont le « courage and magnetic attraction outweighed the anti-capitalist message »⁷. Les récompenses reçues par *Mack the Knife* — Mackie-le-Surineur — à la fin de la pièce avaient pour fonction de remettre en cause le système qui récompense le crime. Mais, le public bourgeois a peut-être été plus prompt à retenir qu'une telle attitude individualiste peut être salvatrice.

Les difficultés liées à la réception effective des pièces de Brecht sont bien apparentes lorsqu'on analyse les réactions du public québécois dans les années 1960, face à cet auteur qui lui était alors peu connu. À l'occasion du 10^e anniversaire du Théâtre du Nouveau Monde, on présenta *L'Opéra de Quat'sous*. Cette mise en scène de Jean Gascon fut la première production d'envergure d'une pièce de Brecht au Québec et le public répondit avec enthousiasme : « plus de 30 000 spectateurs en soixante-huit représentations »⁸. Mais, si l'humour de Brecht, « féroce et corrosif, tendre et vengeur qui hérissé l'œuvre [...], qui lui donne son lyrisme et sa force percutante »⁹, fit l'unanimité, ce n'est pas nécessairement le cas des fondements marxistes qui sous-tendent la pièce. Retournant à ses bonnes vieilles habitudes de gloutonnerie, le public fut amusé par son théâtre, mais il s'assura de choisir à la carte seulement ce qui l'intéresse :

⁶ F. Jameson dans Adorno et al., *Aesthetics and Politics*. p. 67.

⁷ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 245.

⁸ Gilbert David, « Brecht au Québec : au-delà des malentendus », *Jeu*, no. 43 (1987). p. 120.

⁹ Jean Bouthillette cité dans David, « Brecht au Québec : au-delà des malentendus ». p. 119.

Que Brecht ait voulu passer par la porte étroite de l'idéologie, il n'y a aucun doute là-dessus, mais que son œuvre se limite à cette idéologie, c'est ce que je me refuse de croire. Brecht est beaucoup plus que le brechtisme, [...] car l'interrogation brechtienne dépasse le cadre politique et rejoint l'angoisse éternelle de l'homme.¹⁰

La capacité de Brecht à amuser, combinée à la vague idée qu'il y a quelque chose d'intelligent et de profond dans son style, a fait en sorte que son œuvre a rapidement été annexée au canon des grandes réussites littéraires du 20^e siècle. Ce fait n'est pas dénué d'une certaine ironie, considérant son dédain envers les classiques dont l'utilité a été réduite au rang d'ornement sur la partie supérieure de l'échelle sociale. À son ascension au rang d'auteur majeur correspond la disparition « de ses retournements subversifs, mis sur le compte d'un égarement idéologique »¹¹. C'est le spectacle qui a pris le dessus par rapport aux considérations sur le réalisme. En réaction à cette classicisation s'en suivit un mouvement inverse qui ne fut guère mieux alors qu'on chercha à défendre la théorie brechtienne, mais souvent « au point d'étouffer un peu beaucoup le plaisir, jusque dans ses dimensions critiques, inhérent à la représentation théâtrale »¹². Ses écrits théoriques, plutôt que de servir de propositions, prirent l'apparence de lois.

L'amusement étant énoncé comme prémisse à toute pratique théâtrale, on ouvre la porte à un ensemble de critiques qui sont plus ou moins difficiles à prouver : on peut toujours douter qu'une pièce de théâtre soit vraiment amusante. Encore, si la pièce vise un effet particulier — la réflexion sur le monde social, par exemple —, on peut aussi douter qu'elle ait réellement eu les effets qu'on attendait d'elle. Il en va ainsi des jugements liés aux contingences et aux obscurités qui sont le propre de la réception effective d'un artéfact culturel qui est faite par des milliers de personnes en même temps.

Les débats de ce genre étaient florissants entre Brecht et ses contemporains, mais ce n'est plus nécessairement le cas. L'ascension au rang d'auteur classique met un peu le dramaturge à l'abri de ce genre de critique. De Fritz Erpenbeck et ses semblables, il ne

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹² *Ibid.*

persiste pas grand-chose, si ce n'est que des notes en bas de page. Mais, cette mise à l'abri vient avec un autre coût : ces pièces qui avaient pour fonction de lutter pour la vérité sont reléguées à une espèce d'hospice de la culture. On ne les laisse pas mourir seules et dans l'oubli, mais, en échange, on leur demande de faire le moins de tapage possible. On prend soin d'elles de façon bienveillante, un petit sourire au coin de la bouche lorsque le bon vieux Brecht nous montre qu'autrefois il avait beaucoup de répartie, *qu'il en avait d'dans !*

Mais, hors de ce lieu beige où tous les classiques, édentés, coexistent paisiblement, persistent des critiques qui prennent à bras le corps les œuvres et refusent de n'y voir *que de l'art*. La virulence de ces critiques réanime ce qui reste de leur vigueur d'antan. Alors, n'apparaît plus seulement le *génie* de l'artiste — dont le bon biographe raffole, encore plus si la proverbiale qualité peut trouver sa source dans une souffrance quelconque — mais, aussi, ses choix esthétiques dans tout ce qu'ils ont de faillible et d'historique. Du nombre de ces critiques qui visent Brecht, il n'y en a probablement aucune de plus célèbre que celle du philosophe, sociologue et musicologue membre de l'*Institut für Sozialforschung* de Francfort, Theodor Wiesengrund Adorno.

Son attitude envers le dramaturge est souvent injuste. Il ne se gêne pas pour tirer à boulets rouges sur Brecht, comme le montre le texte publié en 1962 sous le titre d'« Engagement ». Mais, on ne peut pas reléguer sa critique au rang d'homme de paille comme cela a été le cas dans le premier chapitre avec Lukács. Il ne s'agit pas pour Adorno de prescrire un style artistique, mais bien de faire une critique immanente de la position que soutient Brecht sur la question du lien qui unit l'art et la politique. Sur ce plan, son diagnostic laisse peu de place à l'interprétation : « Si l'on prend Brecht au mot, si l'on prend la politique comme critère de son théâtre engagé, elle en révélera la fausseté »¹³.

¹³ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Champs Essais (Paris: Flammarion, 2009).

La charité n'est pas une qualité pour laquelle Adorno est reconnu. Cela ne l'empêche pas d'affirmer la chose suivante : Brecht a réussi à faire « un théâtre qui fasse penser »¹⁴. Mais, pour Adorno, ce qui relève de la réussite dans le projet brechtien n'est que soumission à la logique qui masque réellement le monde tel qu'il est. L'intention de Brecht, celle d'aligner dans l'art vérité et popularité afin de produire une image réaliste du monde et de stimuler l'activité des masses, mène à un projet dévoyé. Brecht lui-même ne peut pas voir plus loin que le voile qu'il entend lever, la preuve étant que la popularité est une caractéristique intrinsèque de l'illusion dont il est lui aussi victime. La virulence de l'attaque d'Adorno laisse peu de place aux nuances. C'est d'ailleurs principalement sur un mode antagoniste que la relation entre les deux Allemands est traitée dans la littérature secondaire. Mais, cela n'empêche pas certains auteurs de tenter des rapprochements assez surprenants. C'est le cas de Steve Giles qui affirme la chose suivante dans un article où il compare Lukács, Brecht et Adorno sur la question du réalisme : « in a particularly pleasing though unexpected dialectical reversal Adorno finally reveals himself to be a closet Brechtian »¹⁵.

Notre lecture du débat entre Brecht et Adorno va à l'encontre de cette affirmation de Giles. Mais, il n'est pas question pour autant de faire intervenir cette conclusion pour la rejeter immédiatement du revers de la main. C'est à partir de cette idée qui tente de miner leurs différences que nous aborderons le débat. La première partie du présent chapitre a donc pour fonction de voir jusqu'où on peut rapprocher les deux auteurs en portant notre regard sur leur relation historique et en reprenant l'argument Giles développe dans son article « Realism after Modernism : Representation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno ». Dans la section suivante, les catégories fondamentales du réalisme brechtien — vérité et popularité — sont reprises et analysées à l'aune des développements d'Adorno sur la raison et les industries culturelles dans *Dialectique de la Raison*. Dans la dernière section du chapitre est examiné l'alternative d'Adorno telle qu'il l'expose dans *Théorie Esthétique* et dans ses « Réflexions sur Kafka ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 295.

¹⁵ Giles, « Realism after Modernism, », p. 277.

Adorno et Brecht : 7 minutes au paradis

La relation Brecht-Adorno

En guise d'introduction à un article sur Adorno, Beckett et Brecht, Isabelle Klasen renvoie à une conversation qu'Adorno et Beckett ont eue en 1967. Dans celle-ci, l'irlandais affirme que Brecht préparait un anti-*Godot* avant sa mort. En réponse, Adorno aurait écrit, dans un de ses cahiers de notes : « My god, what a piece of shit that would have been »¹⁶. C'est une façon comme une autre de ne pas perdre de temps pour cadrer le débat entre Brecht et Adorno sur fond d'hostilité. Mais, au-delà des invectives et des affirmations vitrioliques, il convient d'abord de rappeler que leur relation ne se limite pas à la répulsion.

À l'aube des 1930, alors que Brecht en est encore à ses premières armes dans son parcours d'intellectuel marxiste et que l'École de Francfort en est à ses balbutiements, Stephen Parker fait remarquer que les deux hommes appartenaient aux mêmes cercles. À ce moment, Adorno « was close to both Benjamin and Brecht »¹⁷. Il était aussi beaucoup plus enthousiaste vis-à-vis l'anti-opéra de Brecht et Weil *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, qu'il ne le sera vis-à-vis la possibilité d'un anti-*Godot* brechtien. Au point où il se lance lui-même en 1932 dans un projet semblable qui restera inachevé : *The Treasure of Indian Joe*. Dans les deux cas, on se trouve devant une utopie « with a twist: they self-destruct to expose their conditions »¹⁸. Cet enthousiasme, on le retrouve aussi dans une critique de la même année, où il affirme :

Just as in Kafka's novels the commonplace bourgeois world appears absurd and displaced in that it is viewed from the hidden perspective of redemption, the bourgeois world is unmasked in Mahagonny as absurd when measured against a socialist world that itself remains concealed. Its absurdity is actual and not symbolic. The present system, with its order, rights, and more, is exposed as anarchy; we ourselves live in Mahagonny, where everything is permitted save one thing: having no money.¹⁹

¹⁶ T. Adorno cite dans Isabelle Klasen, « Rather No Art than Socialist Realism: Adorno, Beckett and Brecht, » dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, ed. Beverley Best, Werner Bonefeld, et Chris O'Kane (London: Sage, 2018). p. 1024.

¹⁷ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 286.

¹⁸ Karla Schultz, « Utopias from Hell: Brecht's "Mahagonny" and Adorno's "Treasure of Indian Joe" », *Monatshefte* 90, no. 3 (1998). p. 308.

¹⁹ Theodor W. Adorno, « Mahagonny, » dans *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anthony Kaes, Martin Jay, et Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994). p. 588.

Cette critique est faite 12 ans avant la première publication de *La Dialectique de la Raison* et 38 ans avant la publication posthume sa *Théorie Esthétique*, deux des œuvres les plus marquantes d'Adorno. Mais, elle annonce déjà certains des thèmes qui seront centraux dans sa pensée — notamment celui de la rédemption — à la différence près que cette fois-ci, Brecht se trouve encore dans les bonnes grâces d'Adorno.

Même si sa critique laisse apparaître quelques zones potentielles de désaccords — « Simply referring to epic theater doesn't tell us much about *Mahagonny* »²⁰ — ce n'est pas avant l'exil de 1933 que la crevasse commencera à se transformer en fossé. Cette séparation est ponctuée par la lettre du 18 mars 1936 que « Teddie Wiesengrund » adresse à son ami Walter Benjamin. Ayant reçu la deuxième version de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Adorno fait parvenir ses commentaires à son « cher monsieur Benjamin ». Émergent dans la lettre des différences théoriques. Mais, Adorno affirme que ces divergences ne se jouent pas entre lui et son ami. En raison de leur « vieille amitié », il croit même que lui incombe la tâche d'arrêter le bras de Benjamin « jusqu'à ce que le soleil de Brecht ait sombré à nouveau dans des eaux exotiques »²¹. C'est donc dans cette optique que les commentaires d'Adorno visent « the complete liquidation (*sic*) of the *Kunstwerk* essay's Brechtian themes, especially its assumptions concerning proletarian consciousness and art's context of impact »²².

Giles affirme dans une note en bas de page qu'il y a une rumeur selon laquelle Brecht aurait répondu à Adorno dans un pamphlet maintenant perdu²³. Le fait que ce pamphlet n'ait jamais été publié n'est pas très surprenant, considérant que la position de Brecht vis-à-vis les querelles entre intellectuels d'allégeance marxienne s'applique autant aux membres de l'École de Francfort qu'à la camarilla de Moscou. Par exemple, il en voudra beaucoup aux membres de « l'institut de recherches sociales (jadis à Francfort, maintenant à

²⁰ *Ibid.*, p. 591.

²¹ Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, trad. Philippe Ivernel (Paris: La Fabrique, 2002). p. 152.

²² Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory : Marxism, modernity and the Threepenny lawsuit*. p. 123.

²³ *Der unaufhaltsame Abstieg des Adorno Tui*.

hollywood) »²⁴ de ne pas en avoir fait beaucoup pour aider Benjamin lors de l'exil. « In Brecht's eyes, the sociologist Max Horkheimer and the economist Friedrich Pollock were intellectual frauds, who had survived while two true Marxist intellectuals, Steffin²⁵ and Benjamin, had perished, the latter as a direct result of the Tuis' inaction »²⁶. Ce terme de *Tuis* — « d'après les trois initiales des mots Telleckt-Uel-In »²⁷ et qui désigne « les intellectuels de l'époque des marchés et des marchandises »²⁸ — il l'utilisera à outrance pour qualifier les membres de l'École de Francfort. Il se moquera aussi des allégeances musicales d'Adorno en affirmant que l'agencement du matériel sonore dans la musique de l'école de Schönberg « qui contraint les musiciens à hennir comme les chevaux de bataille à l'agonie » (BJT, 282). Mais ces attaques n'atteindront pas vraiment le débat public de son vivant. De toute façon, lorsque celui-ci atteindra son apogée dans « Engagement » en 1962, Brecht est mort depuis déjà 6 ans. Pour trouver des traces de désaccord chez le dramaturge, il faut plutôt se tourner vers ses journaux, ses correspondances et un roman resté inachevé : pour lequel « cet institut de francfort est une mine d'or pour le *Roman des Tuis* »²⁹.

Ces désaccords n'empêcheront toutefois pas les deux hommes d'avoir de l'estime l'un pour l'autre. Même si l'on peut parfois être porté à oublier qu'Adorno est capable de quelque chose comme avoir du plaisir, Matthias Rothe affirme que les poèmes de Brecht constituaient des lectures amusantes pour Adorno et sa femme Gretel. En atteste le fait que « Gretel Adorno once asked Benjamin to please send Brecht's latest pornographic poems »³⁰. Tout comme ces désaccords ne les ont pas empêchés de se côtoyer lors de leur exil à Hollywood. Adorno écrira même à ses parents : « «(t) he only people who we see

²⁴ Bertolt Brecht, *Journal de Travail. 1938-1955*, trad. Philippe Ivernel (Paris: L'Arche, 1976). p. 313.

²⁵ Margarete Steffin, actrice et proche collaboratrice de Brecht.

²⁶ Parker, *Bertolt Brecht : a literary life*. p. 438.

²⁷ Brecht, « Turandot ou Le Congrès des blanchisseurs, ». p. 268.

²⁸ *Le roman des Tuis: fragment* (Paris: L'Arche, 1979). p. 151.

²⁹ *Journal de Travail. 1938-1955*. p. 375.

³⁰ Matthias Rothe, « Adorno's Brecht: The Other Origin of Negative Dialectics, » dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, ed. Beverley Best, Werner Bonefeld, et Chris O'Kane (Berkeley: Sage, 2018). p. 1050.

quite often are the Brechts, with whom we get along especially well »³¹. Brecht, toujours aussi délicat, écrira pour sa part dans une des nombreuses entrées dans son journal de travail qui porte sur ses rencontres avec Wiesengrund-Adorno qu'il « est devenu rond et gros »³². En ne se cantonnant pas aux affirmations à l'emporte-pièce d'*Engagement*, et malgré les désaccords bien apparents, on voit bien qu'un rapprochement entre Brecht et Adorno n'est pas si farfelu que ça peut paraître. Il convient de garder ce point de repère si l'on veut naviguer sur les eaux tumultueuses qui sont celles de la critique adornienne.

Dans le texte « Engagement », où Sartre et tout ce qui relève de l'art engagé sont aussi des victimes collatérales, peu d'égards sont accordés au travail de percolation artistique et aux possibilités liées à la création hors-texte et à la spontanéité dans les *Lehrstücke*, par exemple. Plutôt, les allusions aux pièces de Brecht se succèdent aussi rapidement qu'Adorno peut les discréditer. Par exemple, Adorno affirme contre Brecht qu'un « journaliste occidental pourrait très bien voir dans *Le Cercle de craie caucasien* un hymne à la gloire de l'amour maternel »³³. Si cette affirmation n'est pas fautive en soi, « he forgot that the same stereotypical figures are never done extolling Kafka as the analyst of 'totalitarianism' and Beckett the only undeluded poet of the 'human' condition »³⁴. De la même façon, affirmer que *La Décision*³⁵ est une « de ses productions les plus problématiques »³⁶ relève presque de la tautologie. Il s'agit effectivement de sa pièce la plus critiquée. Mais, la rabaisser au statut de chant d'acquiescement face à la dictature, en évitant toute la théorie du *Lehrstück* ainsi que les pièces qui se situent dans le même sillage, comme le duo *Celui qui dit oui* et *Celui qui dit non*, ternit un peu la critique.

³¹ *Ibid.*, p. 1050.

³² Brecht, *Journal de Travail. 1938-1955*. p. 239.

³³ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 298.

³⁴ F. Jameson dans Adorno et al., *Aesthetics and Politics*. p. 149.

³⁵ *Die Massnahme*. Traduite par *La Mesure* dans la traduction française des *Notes sur la littérature*, mais *La Décision* dans les œuvres complètes de Brecht publiés par l'Arche.

³⁶ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 295.

Ce n'est pas que la critique d'Adorno soit sans fondement, au contraire. Pour mieux la comprendre, on peut faire comme Isabelle Klasen et interpréter le texte d'un point de vue stratégique en faisant remarquer que, dans les années 1960, Adorno tente d'intervenir dans une « discussions about art and politics that threatened to turn in favor of a decidedly political art »³⁷. C'est pourquoi Adorno affirme à la fin de son texte qu'il « est plus urgent, dans l'Allemagne d'aujourd'hui, de défendre l'œuvre autonome et non l'œuvre engagée »³⁸. Il essaie de montrer qu'il existe une troisième voie, quelque part entre cet art engagé — duquel il fait de Brecht un représentant — et l'art pour l'art. Une voie par laquelle l'art peut conserver son autonomie et le contenu de vérité propre qui accompagne son autonomie ; une forme d'art qui ne se voit pas dégradée par une logique extérieure, mais qui, en même temps, ne condamne pas l'œuvre au statut de « motif de papier peint »³⁹.

Realism after Modernism: l'argument de Steve Giles

Le problème est qu'en jetant le bébé avec l'eau du bain, il s'expose à un retour du balancier. On peut alors être porté à penser, comme Steve Giles, qu'Adorno dénature — « misrepresenting »⁴⁰ — Brecht. Pour en arriver à cette conclusion — et à celle, analogue, qui veut qu'Adorno soit un brechtien dans le placard —, Steve Giles repense le débat sur fond de crise du réalisme. Il suggère que pour Adorno et Brecht (ainsi que Lukács), le réalisme classique, *à la Balzac*, n'est plus possible « because of the increasing abstraction and reification of late modernity »⁴¹. Mais, malgré ce constat, « they continue to be advocates of artistic realism, sharing the view that realist art must reveal what Adorno terms the *ens realissimum* of advanced capitalist society »⁴². Pour soutenir sa position selon laquelle Adorno — tout comme Brecht — défendrait un réalisme artistique, Giles se tourne vers deux textes de *Notes sur la littérature* qu'il considère comme négligés : « La situation du narrateur dans le roman contemporain » et « Lecture de Balzac ».

³⁷ Klasen, « Rather No Art than Socialist Realism: Adorno, Beckett and Brecht, ». p. 1032.

³⁸ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 304.

³⁹ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁰ Giles, « Realism after Modernism, ». p. 293.

⁴¹ *Ibid.*, p. 276.

⁴² *Ibid.*

Outre ses propos sur l'impossibilité de narrer un roman de façon traditionnelle au 20^e siècle, Giles tire surtout du premier texte des considérations théoriques sur ce qu'il nomme la crise dans la forme narrative contemporaine : « Adorno insists that the modern bourgeois novel is intrinsically realist, but argues that classic realism too has become unviable »⁴³. Les thèmes sont ici semblables à ce qu'on a pu lire lors du débat sur l'expressionnisme. La réification du monde social sous le capitalisme fait en sorte que l'écrivain réaliste doit se tourner de plus en plus vers des moyens narratifs qui sont subjectifs. Adorno — comme Brecht — est bien conscient que ces moyens subjectifs compliquent la tâche de représenter les faits de façon objective. Mais, contrairement à Lukács qui considère ces expérimentations comme une capitulation, Adorno ne voit pas ces difficultés comme étant insurmontables.

Giles affirme que ce n'est pas parce que les méthodes réalistes classiques sont maintenant inefficaces qu'Adorno souhaite voir *le réalisme* dans la poubelle de l'histoire culturelle. « Si le roman veut rester fidèle à son héritage réaliste, et dire ce qui existe vraiment, il doit renoncer à un réalisme qui, en reproduisant la façade, ne fait que se rendre complice de son activité mensongère »⁴⁴. De ce passage, Giles en comprend qu'Adorno défend toujours un réalisme : « Adorno's commitment to realism entails a mode of novelistic composition whose fundamental aim is to be realist and demystificatory »⁴⁵. Donc, pour lui, le réalisme n'est pas une question de style, mais plutôt de capacité à soulever le voile de la réification pour y dévoiler les relations sociales fondamentales masquées. Ayant déjà abordé le sujet dans le premier chapitre, on commence à voir ici le rapprochement que Giles tente entre Adorno et Brecht. La conclusion à laquelle arrive son analyse de « La situation du narrateur dans le roman contemporain » ressemble à la conclusion de Brecht dans ses textes sur le réalisme.

⁴³ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁴ Adorno, *Notes sur la littérature*.

⁴⁵ Giles, « Realism after Modernism », p. 290.

Il accentue ce rapprochement dans son analyse du texte « Lecture de Balzac » en y faisant intervenir la notion d'*être le plus vrai*. C'est Adorno qui utilise ce terme, alors qu'il affirme que Brecht « a vu que l'*ens realissimum* est fait de processus, et non de fait immédiat, qu'on ne peut pas en faire de copies »⁴⁶. Affirmation à laquelle il accole la citation du *Procès de l'Opéra de Quat'sous* – rapportée plus tôt dans le premier chapitre — où Brecht affirme qu'une photographie de Krupp ou A.E.G. ne renseigne guère sur ces institutions. Reproduire de façon photographique, peu importe le médium, n'est plus assez pour rendre compte des subtilités et complexités du capitalisme avancé. Ce passage démontrerait qu'Adorno « clearly shares Brecht's view that in advanced capitalism social reality has become functional and human relations have become reified »⁴⁷.

Mais, Giles note que, tout juste avant ce passage, Adorno affirme que Brecht « a lui-même enfilé la camisole de force du réalisme comme s'il s'agissait d'un déguisement de carnaval »⁴⁸. C'est à ce moment qu'Adorno montrerait qu'il aurait dû « engaged more systematically with Brecht's heterodox conception of realism »⁴⁹. Car, selon Giles, « Houdini Brecht was never so aesthetically confined »⁵⁰. Comme le démontre sa position lors du débat sur le réalisme, Brecht ne prescrit aucune forme artistique précise qui serait en mesure de rendre la réalité mieux qu'une autre. Il encourage même les écrivains réalistes à s'inspirer des méthodes expérimentales de Joyce, Döblin, Dos Passos et Kafka. Donc, si Adorno est un « closet Brechtian », c'est parce que tout comme le dramaturge, il est en faveur d'un réalisme moderne qui peut laisser place à l'expérimentation artistique.

L'argument de Steve Giles a le mérite de sortir des sentiers battus. Il croit d'ailleurs qu'outre une note en bas de page d'un commentateur⁵¹, il est le seul à faire un tel rapprochement entre Brecht et Adorno sur la question du réalisme et de la représentation du capitalisme. De ce que nous avons vu, l'affirmation peut être plausible au moment où il

⁴⁶ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 91.

⁴⁷ Giles, « Realism after Modernism », p. 291.

⁴⁸ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 91.

⁴⁹ Giles, « Realism after Modernism », p. 292.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Victor Žmegač, « “Es geht um den Realismus” », p. 88–89.

écrit en 2012, du moins dans la littérature seconde de langue française et anglaise. Le résultat est la mise en évidence de certains points de convergences qui restent dans l'ombre si l'on se cantonne à la réception classique qui veut que « Bertolt Brecht and Theodor W. Adorno stand for opposing modes and stances within an artistic modernism oriented toward radical social transformation »⁵². Giles a aussi bien raison de dire — quoique, sur ce point, il ne soit pas le seul — qu'Adorno aurait dû explorer « [Brecht's] less dogmatic if rather eclectic perspective on the modes and methods of artistic representation »⁵³. Que ce soit dans les textes qui sont ici commentés, ou dans tous autres textes, Brecht ne reçoit jamais des mains d'Adorno le traitement qu'a pu recevoir, par exemple, Aldous Huxley⁵⁴.

Par contre, nous croyons que la faiblesse de l'argument de Giles réside dans une confrontation trop superficielle entre les deux auteurs. S'il représente bien la pensée de Brecht, il la compare à une version édulcorée de la pensée adornienne. Dans la foulée de sa critique où il tente de montrer qu'Adorno aurait dû témoigner plus d'égards à l'endroit de Brecht, il fait une affirmation qui montre que, lui aussi, aurait dû faire la même chose avec Adorno, alors qu'il affirme qu'Adorno aurait dû endosser « Brecht's strategic view of the epistemological function of realist writing »⁵⁵.

Pragmatisme, vérité et industrie culturelle

La logique totalisante du capitalisme

La notion d'*ens realissimum* a ceci d'intéressant : elle renvoie à au moins deux niveaux d'être qui sont organisés hiérarchiquement selon leur proximité à la vérité. On comprendra que le voile duquel il est question dans le réalisme de Brecht et d'Adorno est le premier niveau d'être, l'image statique que renvoie le capitalisme avancé s'il n'est pas sondé assez profondément. Pour les deux hommes, il est possible de dépasser ces illusions de surfaces

⁵² Gene Ray, « Dialectical Realism and Radical Commitments : Brecht and Adorno on Representing Capitalism », *Historical Materialism* 18, no. 3 (2010). p. 3.

⁵³ Giles, « Realism after Modernism, », p. 292-293.

⁵⁴ *Aldous Huxley et l'utopie* dans Theodor W. Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société* [Prismen], trad. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Petite Bibliothèque Payot (Paris: Payot et Rivages, 2010).

⁵⁵ Giles, « Realism after Modernism, », p. 292.

afin d'en arriver à quelque chose qui serait comme un deuxième niveau d'être. Il n'est pas question ici d'en arriver à un monde d'essences et d'idées éternelles, mais plutôt une compréhension de l'organisation sociale du monde tel qu'elle est contingente et historique, organisée de façon que se perpétue domination, inégalité et souffrance. L'art, par sa capacité à médier des représentations issues du monde et les intuitions créatrices d'un artiste, est en mesure de relever ce voile.

Là-dessus, Steve Giles a bien raison de mettre Adorno et Brecht sur le même plan et de mettre l'accent sur le fait que tous les deux, contrairement à quelqu'un comme Lukács, considèrent que l'inflexion que fait subir l'artiste à ce qu'il représente, à son matériau artistique, a une importance primordiale dans la capacité de l'art à montrer le monde tel qu'il est réellement. D'une certaine façon, c'est le moteur critique qui permet de déchirer le voile. Mais, pour reprendre les termes de la présente discussion, ce que Giles oublie de mentionner, c'est que cet accord n'est qu'une illusion, un accord de surface. Et celle-ci se dissipe du moment où entrent en jeu les considérations sur la stratégie et le pragmatisme.

Il ne fait aucun doute que la position de Brecht est pragmatique. Il met en garde celui qui veut s'approcher de la vérité en affirmant qu'être réaliste demande beaucoup d'efforts. Il y a d'abord l'étude nécessaire pour savoir ce qu'est le vrai. Étude à laquelle n'échappe pas le philosophe, le scientifique ainsi que l'artiste ; le sujet de leur investigation étant de la même nature et les outils pour y arriver étant commun. Pour mieux comprendre le monde, tous doivent être érudits dans les domaines de la dialectique, de l'histoire, de la sociologie et de l'économie. Encore, leurs recherches doivent se baser sur des observations empiriques et mettre de côté tous les termes creux qui relèvent de l'époque révolue où la métaphysique pouvait avoir une quelconque utilité. La différence entre le philosophe, le scientifique et l'artiste est surtout à trouver dans la façon dont ils diffusent le fruit de leurs efforts. Dans tous les cas, s'ils se sont rendus à la vérité, ils doivent avoir le courage pour la dire. Mais dans le cas de l'artiste — et celui du dramaturge —, il doit s'arranger pour la dire d'une façon qui soit amusante et qui rejoigne le plus grand nombre, les masses.

Du côté d'Adorno, il s'agit d'un euphémisme que de dire que son optimisme est moins grand que celui de Brecht. Ultimement, il ne croit pas en la possibilité qu'une œuvre d'art organisée délibérément, selon des critères politiques qui lui sont extrinsèques, puisse mener les masses à des actions révolutionnaires qui soient informées par une *praxis* réellement éclairée. La visée de l'esthétique adornienne ne souscrit pas au pragmatisme brechtien en ce qui concerne la vérité et la diffusion de celle-ci. C'est pourquoi Giles a tort de dire qu'Adorno aurait dû endosser « Brecht's strategic view of the epistemological function of realist writing »⁵⁶. Toute son œuvre, à partir de *Dialectique de la Raison* qu'il écrit conjointement en 1944 avec son collègue de l'Institut de recherche sociale Max Horkheimer, s'oppose fermement à la conception stratégique d'un savoir véritable qui revêt les habits de la communication afin d'atteindre un but précis.

On peut distinguer les deux auteurs sur la question de la vérité en prenant comme point de départ le positivisme logique et le béhaviorisme, qui vise l'observation des comportements et qui est vu par Horkheimer « as the culmination of the logic of positivism »⁵⁷. Chez Brecht, le point de vue physicaliste et antimétaphysique — et qu'il associe au matérialisme — est un outil théorique moderne adapté aux problèmes de son siècle. Afin de mettre de côté tout ce qui relève de l'approche « fantôme dans la machine », il faut se baser uniquement sur ce qui est observable. Les données provenant de l'observation doivent ensuite être organisées et classées selon des principes et des lois. Il est ainsi possible d'en tirer des appareils conceptuels très affinés à partir desquels on pourra étendre encore plus le champ de nos connaissances.

Mais, plutôt que de permettre d'y voir clair, Adorno considère que ces appareils conceptuels font « souvent écran entre [la conscience] et les objets »⁵⁸. Dans la pensée, le concept en vient à prendre une place plus grande que l'objet lui-même. Ce dernier acquiert

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Anders Ramsay, « Positivism, » dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, ed. Beverley Best, Werner Bonefeld, et Chris O'Kane (Berkeley: Sage, 2018). p. 1184.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Modèles Critiques*, dir. Miguel Abensour, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Critique de la politique Payot (Paris: Payot, 2003). p. 49.

sa valeur à l'aune du concept. Si l'objet a une valeur quelconque, c'est en tant qu'il est en mesure de participer à cette agglutination de connaissances en ayant une ou des propriétés qui correspondent à ce que demande l'appareil conceptuel. En d'autres termes, c'est le concept qui donne à l'objet un sens. La propension qu'a le positivisme à réduire un objet à son concept s'accroît dans la mesure où ce projet épistémologique et logique, à son terme, vise l'unification de la science et de tout ce que l'on peut connaître. Il vise à « unifier l'ensemble du savoir en le ramenant, par une série de réductions, à une unique base qui lui aurait servi de fondement »⁵⁹.

Adorno ne considère pas que cette propension à l'unité soit le signe distinctif du positivisme logique. Tout au plus, il annonce explicitement le projet qui est déjà celui de la raison — l'*Aufklärung* — depuis qu'on la considère comme l'outil de choix pour dominer la nature et libérer l'homme de la pensée mythique. « *A priori*, la Raison ne reconnaît comme existence et occurrence que ce qui peut être réduit à une unité ; son idéal, c'est le système dont tout peut être déduit »⁶⁰. Avant même Neurath et Carnap, ces principes étaient déjà à l'œuvre dans l'*una scientia universalis* de Bacon et la *mathesis universalis* de Leibniz.

La raison — en tant que système qui vise l'unité — a permis bon nombre d'avancées sur le plan technique. Mais, elle n'a pu faire en sorte que l'humanité s'engage « dans des conditions vraiment humaines », la ramenant plutôt « dans une nouvelle forme de barbarie »⁶¹. Malgré ses prétentions, la raison s'est édifiée en système où chacune de ses parties doit nécessairement communiquer entre elles, quitte à réduire ce qui est hétérogène à des quantités abstraites. Elle se montre hostile à ce qu'elle ne peut subsumer et intégrer. « Pour la Raison, ce qui n'est pas divisible par un nombre, et finalement par un, n'est qu'illusion »⁶².

⁵⁹ Michel Bourdeau, « Otto Neurath : une encyclopédie internationale de la science unitaire, » *Bibnum*, <http://journals.openedition.org/bibnum/864>. p. 3.

⁶⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*, trad. Éliane Kaufholz, Tel (Paris: Gallimard, 2015). p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

⁶² *Ibid.*, p. 29.

C'est en tant que nombre que ce qui appartient à la nature est en mesure de participer à l'équation de la Raison. Tout s'additionne, se multiplie, de façon cohérente et c'est ainsi que s'affermite la domination sur ce qui participe à l'équation. Ce sont les mêmes équations qui « dominant la justice bourgeoise et l'échange des marchandises »⁶³. Le propre de la logique du capitalisme est de réduire tout ce qui existe dans un système où ce qui est vassalisé devient équivalent sous la même forme : celle de marchandise. L'unification a pour but de mettre tous les produits sur un même pied d'égalité en tant qu'ils sont compréhensibles — en tant qu'ils ont une valeur qui n'est pas déterminée par leurs qualités intrinsèques — mais plutôt par le marché et les lois du marché.

« La Raison est totalitaire »⁶⁴. C'est ce à quoi Brecht est aveugle. Pire encore, il participe lui-même à cette entreprise totalitaire. Comme Adorno le fera valoir dans « Engagement », « la distanciation polémique que Brecht a pensée en tant que théoricien » ne réussit pas à se distancer des illusions qu'il entend dissiper parce qu'il ne dénonce pas « tout engagement en faveur du monde », critère nécessaire pour réellement « satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée »⁶⁵. Une vraie distanciation permettrait de saisir le réel selon des critères qui ne sont pas ceux d'une connaissance totale qui normalise et efface la souffrance. Au moment même où l'art brechtien cherche à s'échapper d'un monde social qui ne fait plus de sens, il ne fait que remettre cette quête de sens entre des mains positivistes. Peu importe ses intentions, il ne résiste pas à la raison totalitaire. Il y participe. Il contribue à l'intelligibilité d'un système qui se comprend de façon tautologique et qui ne fait que se renforcer en confirmant ses propres prémisses. Alors que ses pièces de théâtre dénoncent le capitalisme et travaillent à le rendre révolu, le capitalisme y trouve un terrain fertile dans lequel sa logique peut prendre racine et se reproduire.

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁵ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 301.

Kulturindustrie

Rien de ce qui vise à apporter sa brique à l'édifice de la Raison n'échappe au monde administré du capitalisme — « capitalist social reality understood as the 'totality of the exchange society' »⁶⁶ —, pas même la culture. Pire encore, la sphère culturelle, où pourrait exister la possibilité d'une formation libre de l'autonomie, de la spontanéité et de la critique, se voit annexer au monde administré et devient le lieu d'une reproduction toujours plus intense des mécanismes de l'offre et de la demande. La culture est investie par la logique totalitaire du monde administré et devient une industrie parmi d'autres. Ce qu'elle produit se voit soumis à la logique d'échange.

Ce phénomène, interprété « through an expanded version of Marx's concept of commodity and commodification »⁶⁷, Adorno et Horkheimer lui donnent le nom de *Kulturindustrie*. Ce concept fait faux bond au marxisme hétérodoxe et à sa conception de la culture. Si la culture se fait maintenant industrie, ce n'est pas parce qu'elle ne serait que le reflet d'une infrastructure, de ce qui se passe au niveau de la production. Plutôt, la culture ainsi administrée permet au système en tant que tel de reproduire ses propres conditions d'existence. La culture n'est donc plus seulement « an arena for beliefs, for mental structures, for ideas, or for the construction of body knowledge about society itself; rather it becomes functional for the reproduction of the *system itself* as a sort of 'super-ideology' that produces and structures thought in a way that is uncritical, equalized, standardized and unified »⁶⁸.

« Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui »⁶⁹. Adorno et Horkheimer renvoient ici au concept de Kant. Dans le système de la raison pure, le schématisme est le troisième terme entre l'universel et le particulier. Il permet de concilier ces deux éléments hétérogènes ; il fait en sorte que l'expérience puisse être

⁶⁶ Christian Lotz, « The Culture Industry, » dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, ed. Beverley Best, Werner Bonefeld, et Chris O'Kane (Berkeley: Sage, 2018). p. 977.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 977.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Horkheimer et Adorno, *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. p. 185.

compréhensible à l'aune du concept. Ainsi, le schématisme est garant de l'unité de la connaissance et permet à l'entendement d'avoir accès à une version cohérente de la réalité. C'est ce qui permet à la raison de projeter « in advance a structured world *in which or through which* all concrete experiences are possible »⁷⁰. Pour Kant, il s'agit d'un « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme (*Handgriffe*) à la nature, pour l'exposer à découvert devant les yeux »⁷¹. Les auteurs de la *Dialectique de la Raison* reprennent le concept, mais ils ne font pas tenir ce mécanisme de la nature. Plutôt, il lui donne une forme matérielle en en faisant l'a priori par laquelle l'industrie culturelle réussit à reproduire ses propres conditions de connaissances.

L'industrie culturelle n'est donc pas à comprendre au sens où ce serait une industrie visant à fabriquer le consentement. Idée de laquelle Brecht se rapproche dangereusement lorsqu'il affirme qu'il faut du courage pour dire la vérité contre les puissants. Plutôt, l'industrie culturelle est à concevoir comme « a pre-perceptive frame in which the world as whole is projected in advance, which 'censors' in advance what can be experienced *in* this world. The culture industry establishes a socially a priori harmony between production and consumption »⁷². La conséquence est que, même pour ses loisirs, « l'homme qui travaille doit s'orienter suivant cette production unifiée »⁷³. Même dans ses temps libres, le sujet de l'industrie culturelle ne réussit plus à se libérer de l'engrenage totalitaire. Les contraintes selon lesquelles s'organise l'échange des biens deviennent aussi celles de la culture où la possibilité d'une activité libre se voit réduite au rang de divertissement et où ce divertissement se doit d'être reconnu comme tel immédiatement.

⁷⁰ Lotz, « The Culture Industry, », p. 978.

⁷¹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Quadrige (Paris: PUF, 2012). p. 153.

⁷² Lotz, « The Culture Industry, », p. 979.

⁷³ Horkheimer et Adorno, *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. p. 185.

De ces critères, Adorno reconnaît que les différents produits de l'industrie culturelle « sont finalement toujours les mêmes »⁷⁴. Il n'est pas question de dire que les films de Warner Brothers et ceux de Metro Goldwyn Mayer sont identiques en tout point. Au niveau du contenu du film, l'intrigue et les personnages peuvent différer de façon marginale, là n'est pas le problème. C'est dans la forme qu'ils sont identiques. La valeur de ces films est basée sur « an abstraction that establishes a universal *exchangeability* of everything with everything »⁷⁵. Ce n'est pas pour sa valeur intrinsèque, en tant qu'œuvre, qu'un *blockbuster* est un *blockbuster*. Sa valeur provient d'une comparaison avec d'autres films qui réussissent plus ou moins bien sur le marché. Tout dans l'industrie culturelle « need to be 'good for something else' and must be useful for the sake of the overall context of production and capital »⁷⁶.

Brecht n'a pas réussi à réellement résister à logique totalitaire du capitalisme avancé. Il a été une victime des illusions qu'il prétendait dépasser. Il s'est donné comme mission de révolutionner le mode de réception qui a lieu dans le théâtre, mais il a oublié tout ce qui relève du mode qui enserme les masses jusqu'à déterminer l'entièreté de leurs besoins. Dans les faits, en basant son théâtre sur le plaisir et la popularité, et en prétendant le faire pour répondre aux besoins des masses, Brecht contribue au cercle de la manipulation et des besoins qui « resserre de plus en plus les mailles du système »⁷⁷.

Si le public accepte ce que Brecht offre, il le fait sous un rapport qui est identique à celui du travail automatisé. Ce dernier a pris « un tel pouvoir sur l'homme durant son temps et libre et sur son bonheur, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au divertissement, que cet homme ne peut plus appréhender que la copie, la reproduction du travail du processus de travail lui-même »⁷⁸. Qu'il se trouve à l'usine ou au théâtre, ses actes psychologiques restent au stade de la corrélation logique, peu importe s'ils relèvent

⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁵ Lotz, « The Culture Industry, », p. 979.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 981.

⁷⁷ Horkheimer et Adorno, *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. p. 181.

⁷⁸ *Ibid.*

de la *catharsis* ou de la non-identification. L'industrie culturelle ayant quadrillé profondément tout ce qui trouve sous le sens, l'individu n'est pas en mesure d'y trouver quelque chose qui soit à l'extérieur de celui-ci. Ce qui s'imprimera dans son esprit, « c'est la succession automatique d'opérations standardisée »⁷⁹.

En ce sens, le concept d'industrie culturelle remet en cause le lien entre plaisir et activité critique qui est si cher à Brecht, mais ça se fait sous un angle qui est foncièrement différent de la critique d'Erpenbeck. Pour le toujours jovial Adorno, sous le capitalisme avancé, « l'amusement est le prolongement du travail »⁸⁰. Cela étant dit, le texte de Brecht « Sur la popularité du roman policier » devient alors, bien malgré lui, une illustration de ce qu'avance Adorno. C'est que les opérations mentales que Brecht veut faire passer pour plaisantes — tester des hypothèses, faire des déductions — ont exactement la même forme que les opérations mentales qui servent à organiser le travail dans une usine. Plus encore, tout comme la raison totalitaire, le roman policier offre un cadre rigide qui permet à ces opérations de se faire sans trop de heurts, un cadre au travers duquel se comprennent tous les éléments de l'histoire. La déduction devient plaisante parce qu'elle se fait au sein de ce cadre où tous les éléments ont quelque chose en commun.

Brecht affirme que le roman policier « répond encore mieux aux besoins des hommes d'un siècle scientifique que le font les œuvres d'avant-garde »⁸¹. Adorno lui répondrait fort probablement que ces besoins sont ceux des masses victimes d'une industrie qui marque « les sens des hommes de leur sortie de l'usine, le soir, jusqu'à leur arrivée à l'horloge de pointage, le lendemain matin, du sceau du travail à la chaîne qu'ils doivent assurer eux-mêmes durant la journée »⁸². Sous ce rapport, la pensée fait tout sauf adopter une attitude critique. Elle ne vise pas à dépasser le cadre qui fournit aux opérations de déductions un sens, condition préalable au plaisir.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁸¹ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art III. Les arts et la Révolution*. p. 80.

⁸² Horkheimer et Adorno, *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. p. 195.

Aussi, même si les pièces de Brecht militent ouvertement contre le capitalisme, elles ne sont pas épargnées par l'industrie culturelle lorsqu'il cherche à les rendre populaires. Ce n'est pas parce qu'il dit s'opposer qu'il se situe hors de portée de sa logique tentaculaire. Adorno fait remarquer que « la culture industrialisée peut se permettre [...] de s'indigner contre le capitalisme ». En visant la popularité, Brecht ne peut pas faire autrement que d'utiliser les codes par lesquels les masses choisissent ce qu'ils vont consommer en termes de divertissement. Le jeune Brecht lui-même comprenait déjà que s'il veut attirer des gens dans les théâtres, il doit s'inspirer de ce qui se fait dans les spectacles sportifs. Mais, pour Adorno, il est naïf de croire que l'on puisse à la fois compétitionner avec les produits de l'industrie culturelle et laisser l'œuvre intacte. Sans égards à l'intention du créateur, les traces de sa participation se sédimentent dans la forme de l'œuvre. Les caractéristiques de l'œuvre sont enregistrées par l'industrie culturelle. Elles sont réduites aux signes distinctifs qui permettent aux acheteurs de distinguer l'œuvre des autres produits qui sont accessibles sur le marché de la consommation culturelle. Un « discours qui en appelle simplement à la vérité ne suscite que l'impatience d'arriver rapidement à l'objectif commercial qu'il est supposé viser en réalité »⁸³.

L'industrie culturelle est en mesure d'établir des distinctions emphatiques « entre des films de catégorie A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix » non pas sur les bases du contenu, mais sur « la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent d'étiqueter »⁸⁴. Le fait que la pièce soit politique ne veut pas dire qu'elle existe de façon parallèle au système. Plutôt, en tant que marchandise en compétition pour le temps de loisir des masses, elle trouve sa place dans le système en répondant aux besoins d'une frange du public pour qui l'intelligence des thèmes politiques lui en donne plus pour son argent. « La dissidence réaliste devient la marque de fabrique de celui qui apporte une idée nouvelle à l'entreprise »⁸⁵. En ce sens, est déjà anticipée dans

⁸³ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 195-196.

Dialectique de la Raison la rapide classicisation dont le dramaturge sera victime une quinzaine d'années plus tard.

Brecht n'a pas réalisé que les masses sont des réceptacles passifs. Les effets qu'il tente de produire perdent leur charge réellement critique en visant l'approbation des masses. Plutôt que de rompre avec la logique tout englobante de l'industrie culturelle, ces effets se voient immédiatement neutralisés en tant qu'effet de style. En proposant aux masses quelque chose qu'elles reconnaissent sans effort, la réception productive qu'il vise ne sera pas en mesure de produire quelque chose qui soit à l'extérieur du système clôt de l'industrie culturelle. S'il en résulte de nouvelles connaissances, celles-ci ne rompent pas avec la logique totalitaire, mais y contribuent. On peut ne pas faire autrement que de penser à Brecht lorsque Adorno affirme avec Horkheimer, dans l'introduction de la *Dialectique de la Raison* que « le réformateur le plus honnête qui recommande une nouveauté en se servant d'un langage dévalué renforce, en adoptant l'appareil catégoriel préfabriqué et la mauvaise philosophie qui se cache derrière lui, le pouvoir de l'ordre existant qu'il voudrait pourtant briser »⁸⁶.

Forme et contenu : Le potentiel utopique de l'art

La notion de *réception productive* que Brecht fait intervenir à la fin du *Petit Organon* est intéressante en ce qu'elle renvoie à un savoir supplémentaire qui se crée au contact entre ce qui est émis et ceux qui reçoivent. La pièce de théâtre cause un surplus de réflexion qui ne se limite pas à ce qui est déjà présent en elle. Le public est sensé comprendre que la pièce ne fait que médiatiser le réel et qu'elle n'est pas, en tant que telle, la cible de la réflexion. Si Brecht demande, à la fin de *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, de trouver une fin qui soit convenable, il ne s'attend pas qu'on retravaille la pièce pour lui. Ce qu'il offre à son public, ce sont des paraboles — ou des échantillons pour reprendre le champ lexical de Maier-Schaeffer — à partir desquelles ils doivent tirer des vérités sur le monde dans lequel ils vivent. D'une certaine façon, c'est ce savoir qui se crée lors de la réception qui

⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

constitue le contenu de vérité de l'œuvre ; ce savoir qui est propre à une œuvre d'art bien réussie. Les réflexions sur le théâtre de Brecht visent la production d'œuvres qui permettent d'obtenir délibérément cette réception productive. En d'autres termes, la fonction de son art correspond au contenu de vérité qu'il veut provoquer.

De son côté, l'approche d'Adorno est bien différente. Il considère que les outils que défend Brecht pour s'approcher du réel perpétuent les conditions qui font écran à une organisation sociale réellement humaine. C'est-à-dire qu'ils ne permettent pas de rendre compte de tout ce qui tombe hors du champ de la raison totalisante. Pour Adorno, déterminer consciemment la fonction de son théâtre afin que son contenu de vérité trouve un large public est un non-sens. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il refuse à l'art tout contenu de vérité. Mais, Adorno n'est certes pas aussi optimiste que Brecht dans la capacité de l'art à transformer le monde par la « la clarté du sens »⁸⁷, la production d'un message ou d'une *praxis* dans l'œuvre.

Ce qu'il vise, c'est plutôt une réception qui se fasse du point de vue de la rédemption, de ce qui se situe hors de la portée tentaculaire de la totalité du monde administré. Sous cet angle, il est encore possible de parler d'une réception productive. Mais, l'œuvre d'art n'est pas en mesure de saupoudrer *le point de vue de la rédemption* de façon délibérée dans son œuvre. La réflexion productive se situe à un niveau de médiation plus élevé ; elle demande une certaine cécité vis-à-vis les thèmes et les thèses d'une œuvre. La réflexion réellement productive est une réflexion seconde qui « saisit la procédure, le langage de l'œuvre d'art, dans l'acceptation la plus large »⁸⁸.

Par cette formule, Adorno renvoie à la forme. Ce terme honni par l'orthodoxie marxiste prend ici un sens assez large. Dans les faits, autant Adorno que Brecht refusent la distinction entre forme et contenu qui est sous-entendue dans les accusations de formalisme

⁸⁷ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [Ästhetische Theorie], trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz (Paris: Klincksieck, 2011). p. 50.

⁸⁸ *Ibid.*

lancé par les tenants du réalisme socialiste. Contre ces accusations, Brecht répondit que la forme « n'a de valeur qu'en tant qu'elle est la forme de son contenu »⁸⁹. Adorno, pour sa part, affirme que « toute forme esthétique est inséparable du contenu »⁹⁰. Il va encore plus loin dans son affirmation alors qu'il vise directement l'orthodoxie marxiste en affirmant que « la campagne dirigée contre le formalisme ignore que la forme qui est donnée au contenu est elle-même un contenu sédimenté »⁹¹.

Donc, si dans les deux cas on cherche à dépasser la distinction binaire, c'est pour proposer des alternatives qui sont opposées. Brecht fait de la forme une affaire de pragmatisme. C'est-à-dire que la forme que prend une œuvre n'est utile que si elle forme un contenu qui est déjà considéré comme vrai. Il n'existe pas quelque chose qui soit vrai du point de vue de la forme, mais faux du point de vue du contenu. Son but est de présenter la vérité d'une façon qui soit novatrice ou didactique, qui permette de jeter un regard critique sur le lien que le contenu entretient avec un monde en transformation. Pour Brecht, l'élément décisif est donc la véracité — ou la fausseté — du contenu.

Au contraire, ce qu'Adorno entend lorsqu'il parle de contenu sédimenté dans la forme, c'est que dans la forme elle-même se trouve quelque chose qui dépasse le simple choix subjectif. La forme n'est pas seulement l'empreinte d'une subjectivité. Dans l'esthétique d'Adorno, l'inflexion que l'artiste fait subir au contenu par la forme devient elle-même un objet d'analyse. Non seulement, sur le plan de la connaissance et de la vérité, il accorde à la forme une valeur intrinsèque — contrairement à Brecht —, mais en plus il donne le primat à ce contenu sédimenté dans la forme. C'est pourquoi il écrit que du « point de vue social, l'élément décisif des œuvres d'art est le contenu révélé par leurs structures formelles »⁹².

⁸⁹ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*. p. 183.

⁹⁰ Adorno, *Théorie esthétique*. p. 199.

⁹¹ *Ibid.*, p. 205.

⁹² *Ibid.*, p. 318.

Néanmoins, il convient de rappeler que ce qu'entend Adorno lorsqu'il parle de la forme est la procédure et le langage au sens large. C'est encore une fois une approche qui est bien différente de celle que prend Brecht pour défendre la validité de l'expérimentation formelle. Rappelons-nous que sur la forme, le dramaturge affirme : « Ce n'est pas une chose extérieure, quelque chose que l'artiste ajoute au contenu, elle appartient si bien au contenu qu'elle se présente souvent à l'artiste comme le contenu lui-même »⁹³. Il assimile la forme à des « impressions de couleurs vagues à l'arrière du crâne »⁹⁴ qui surgissent automatiquement alors qu'il travaille sa pièce. Pour Adorno, cette conception de la forme est stérile « dans sa généralité triviale qui ne veut rien dire d'autre que, dans l'œuvre d'art, toute "matière" — soit des objets intentionnels, soit des matériaux comme le son ou la couleur »⁹⁵. Il est tout aussi stérile de réduire les questions de forme à la présence d'invariants dans l'œuvre. Définir « la forme comme empreinte subjective octroyée »⁹⁶ est faux.

Pour définir ce qui se présente à l'artiste « en paroles, couleurs et sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés »⁹⁷, Adorno renvoie plutôt à la notion de matériau. La forme s'en distingue parce qu'elle a plutôt pour fonction de choisir les matériaux et de les organiser. « La forme esthétique est l'organisation objective en langage cohérent de tout ce qui apparaît à l'intérieur de l'œuvre »⁹⁸. L'organisation demande d'abord de l'artiste qu'il limite constamment ce qui est formé. Il ne peut intégrer l'ensemble du réel à son œuvre, sinon il n'y aurait aucune place pour la forme, seulement pour le formé. Il n'existe donc « aucune forme sans refus »⁹⁹. Qui plus est, la forme se veut la synthèse des différents éléments épars qui composent l'œuvre d'art. Elle les conserve « tels qu'ils sont dans leurs divergences et leurs

⁹³ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 149.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁵ Adorno, *Théorie esthétique*. p. 201.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 204.

contradictions »¹⁰⁰ et fait en sorte que l'œuvre d'art est cohérente, fonctionne selon une certaine logique.

C'est donc dire que dans toute œuvre d'art, peu importe son niveau d'hermétisme, se trouve un niveau basique de rationalité qui entre en dialectique avec la visée mimétique de l'œuvre. C'est à ce niveau que se trouve le contenu de vérité de l'œuvre d'art, son contenu sédimenté. Pour illustrer ce point, il renvoie d'ailleurs à « Cinq difficultés pour écrire la vérité » de Brecht, dans lequel le dramaturge affirme que dire la vérité n'équivaut pas à dire « que les chaises ont une partie faite pour qu'on s'assoie dessus »¹⁰¹. Adorno affirme qu'au contraire, on pourrait tirer de la chaise peinte — en référence à *La Chaise de Van Gogh* — quelque chose de très important dans « le *comment* de la manière de peindre »¹⁰². Dans la forme que prend l'œuvre peuvent se sédimenter des expériences incomparablement profondes et socialement importantes.

Si ce niveau basique de rationalité peut avoir une quelconque valeur sociale, c'est parce qu'il est lui aussi un vecteur de domination. Tout comme la raison totalisante du monde administré, l'œuvre d'art organise le réel par l'exclusion et la participation à sa logique esthétique. Chaque œuvre possède sa propre rationalité et — dans le cas d'œuvre d'art véritable, et non d'objets de l'industrie culturelle — celle-ci diffère de la raison du monde qui reçoit l'œuvre. Mais, pour s'organiser ainsi selon sa logique propre, l'œuvre doit se cristalliser « comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme “socialement utile” »¹⁰³. C'est donc dire qu'elle doit éviter de se laisser définir par l'origine sociale de son contenu thématique. Sinon, elle laisse pénétrer en son sein des éléments de réflexions qui viennent saper sa logique propre. Plus l'art se tient loin de la logique extraesthétique, plus il est hermétique et autonome, plus il sera en mesure de critiquer la société « par le simple fait qu'il existe »¹⁰⁴.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰¹ Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. p. 15.

¹⁰² Adorno, *Théorie esthétique*. p. 212.

¹⁰³ *Ibid.* p. 312.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Dans la situation historique qu'est celle d'Adorno, l'art réussit à maintenir cet état en se plaçant dans le sillon de la réelle nouveauté, de l'expérimentation artistique propre à l'art moderne. L'existence critique demande que l'œuvre d'art existe hors du cadre de l'industrie culturelle, où règnent des éléments comme « le respect servile des détails empiriques, l'apparence sans faille de la fidélité photographique »¹⁰⁵ qui s'associe avec succès à la manipulation idéologique. La portée sociale des œuvres d'avant-garde hermétique et autonome est beaucoup plus critique que celle des œuvres engagées qui, « au nom d'une critique sociale intelligible, s'appliquent à être conciliantes du point de vue formel et reconnaissent à tout vent le florissant trafic de la communication »¹⁰⁶.

Selon Gerhard Schweppenhäuser, c'est cela qu'il faut entendre lorsqu'il est question de communication : « the goal of reaching agreement, to intentions that for Adorno belong in the realm of the commercial and the conformist »¹⁰⁷. En ce sens, le mode par lequel s'effectue la résistance chez Adorno est très différent de celui qui est envisagé par Brecht. La résistance ne se fait pas sur le mode de la *praxis*. Un œuvre d'art n'a pas pour but d'éduquer et de faire converger l'intérêt des masses ; de donner une forme pratique à ces intérêts dans le but de modeler un monde meilleur. Adorno considère que c'est ce que faisait Brecht en prônant les vertus de l'acquiescement – *Einverständnis* terme polysémique qui est, dans *Engagement*, rabaissé au simple acquiescement (ce qui est plus ou moins exact¹⁰⁸). Il acquiesce et, plutôt que de viser une réelle rédemption, il s'allie avec « une dictature où revient l'irrationalité aveugle du jeu de formes sociales »¹⁰⁹. D'où les accusations qui mènent Adorno à affirmer que l'œuvre de Brecht, jusque dans son ton, « est [empoisonnée] par la fausseté de sa politique »¹¹⁰.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 314.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁷ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno : an introduction* (Durham: Duke University Press, 2009). p. 134.

¹⁰⁸ À ce sujet, voir Nikolaus Müller-Schöll, « La notion d'Einverständnis : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt », *Revue de Littérature Comparée* 310 (2004).

¹⁰⁹ Adorno, *Théorie esthétique*. p. 297.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 297.

La pièce de Brecht *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* est une de celles qui sont ciblées par le philosophe allemand. Adorno considère que cette pièce — avec son personnage principal qui se veut une caricature à mi-chemin entre Adolf Hitler et Al Capone, avec ses mises en scène de magouilles économiques et politiques d'une organisation minable, le trust du chou-fleur — « conduit à sous-estimer la réalité politique »¹¹¹. Le ridicule dont on couvre Arturo Ui n'a aucun effet sur le fascisme ; même que rapetisser ainsi l'ennemi « favorise une politique fausse »¹¹².

Mais, pour Adorno, il n'est jamais question de sauver Brecht en rectifiant le tir. Brecht ne pourrait pas se sauver en traitant la figure du dictateur avec plus de sérieux. De la même façon, une meilleure description de la façon dont fonctionnent les trusts et la corruption ne permettrait pas de favoriser une politique juste. Tout au plus, on retrouverait dans l'art ce que l'artiste sait déjà en dehors de l'art. C'est à sa base que le projet esthétique-politique de Brecht est pourri. Il ne fait que donner une nouvelle fonction — *Umfunktionierung* pour reprendre un terme qui est cher à Brecht — aux outils rationnels qui sont responsables de la totalisation du savoir. Le nouvel agencement qu'il permet tire sa source dans la logique qui est celle qui permet la souffrance qu'il veut éradiquer et il la laisse intacte.

Au contraire, un écrivain comme Kafka, chez qui le capitalisme monopolistique n'est jamais le point central de ses récits, réussit beaucoup mieux à montrer ce qui arrive aux hommes qui sont sous l'emprise du monde administré. Il réussit à lever le voile qui cache la souffrance hors du champ de vision. Contrairement à Brecht, Kafka ne vise pas à prendre « simplement en charge le contenu de la réalité »¹¹³. Ses créations se sont « bien gardées de tomber dans le travers mortel des artistes qui consiste à croire que la philosophie injectée dans l'œuvre en serait le contenu métaphysique »¹¹⁴. Son œuvre a une charge critique — c'est « pour la plus grande part réaction à un pouvoir sans limites »¹¹⁵ — mais cette charge

¹¹¹ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 294.

¹¹² *Ibid.*, p. 293.

¹¹³ Adorno, *Théorie esthétique*. p. 198.

¹¹⁴ *Prismes : Critique de la culture et société*. p. 314.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 327.

n'est pas littérale. Par exemple, dans *Le Procès*, l'accusé n'est pas le système de justice bourgeois. De même que l'horreur n'est pas le propre du couteau de boucher qui trouve place dans le ventre du protagoniste.

Il ne s'agit pas non plus d'intégrer Kafka à un courant de pensée établi — comme l'existentialisme — et de se contenter de dire « que l'homme a perdu son salut, que le chemin de l'absolu lui est barré, que sa vie est obscure, confuse »¹¹⁶, qu'il se trouve devant le néant et qu'il ne lui reste qu'à s'intégrer avec une communauté avec laquelle Kafka lui-même est en désaccord. Il ne s'agit pas de faire comme si les récits de Kafka n'étaient que la traduction en réalisme symbolique d'un langage pauvre, d'un langage qui a ses limites. Ce concept de symbole, et ses prétentions à la signification immédiate, est douteux pour Adorno.

Tout au mieux, la pertinence à laquelle ce concept peut prétendre en esthétique « se limite au fait que les différents éléments de l'œuvre d'art renvoie au-delà d'eux-mêmes par la force de leur cohérence »¹¹⁷. Les symboles s'agglutinent dans son œuvre de façon à renvoyer à un monde compact et homogène où tout appartient à un seul et même ordre. Dans un récit de Kafka, la cohérence devant laquelle se retrouve le lecteur n'a pas de sens profond, si ce n'est qu'elle présente des espaces sans issues. Ce n'est pas une dénonciation du totalitarisme, mais plutôt une illustration. La logique qui sous-tend l'œuvre montre ce qui est totalitaire, sa capacité à se renforcer à mesure qu'elle intègre la contingence en y liquidant ce qui diffère de son système.

En ce sens, la forme à l'œuvre chez Kafka est une allégorie qui renvoie à la rationalité dominatrice du monde administré. Elle fonctionne selon les mêmes préceptes d'intégration et de désintégration en tentant de réduire « tout ce qui existe à un seul et même dénominateur »¹¹⁸. La déviation dont est peut-être coupable Joseph K. n'a même pas besoin

¹¹⁶ *Ibid.* p. 312.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

d'être nommée, la simple possibilité de son existence devient intolérable pour un système qui n'accepte que ce qui lui est identique. Que l'autorité abatte quelqu'un « comme un chien »¹¹⁹ est, dans le moindre des cas, l'exception qui confirme la rigidité du système.

Confronté à logique claustrophobique de Kafka, le lecteur sursaute « dès qu'il est fait mention de quelque chose qui n'y a pas sa place »¹²⁰. Alors que semble se jouer constamment le sort du protagoniste surgit l'incommensurable ; les doigts palmés de Leni, la femme de chambre de l'Avocat, le fait que les bourreaux ressemblent à « de vieux acteurs de seconde zone »¹²¹. Ces détails relèguent à l'arrière-plan les digressions sur la loi. Ils sont soumis à la logique du récit, mais ne sont pas complètement intégrés. Ce sont des produits résiduels, des rebuts, que le système, qui se fait toujours plus homogène, cherche à éliminer. C'est ce qui est en voie de disparaître alors que la logique gagne en cohérence. Ces produits résiduels sont « le cryptogramme du capitalisme tardif »¹²², la clé qui permet de comprendre la logique de tous les systèmes qui visent à la cohérence. C'est la forme de l'œuvre qui permet la présence de ces rebuts et, en retour, c'est la présence de ces rebuts, de quelque chose qui existe en dehors d'un système qui se sert de ses propres fondements pour s'ériger en vérité, qui permet de montrer l'arbitralité de la forme et les limites qu'elle impose à la pensée réellement libre. Le tour de force de Kafka, en quelque sorte, réside dans sa capacité à montrer qu'il n'y a « pas de système sans résidus »¹²³. C'est vrai dans son œuvre, mais c'est aussi vrai dans la réalité.

C'est en ce sens qu'on peut aussi affirmer qu'Adorno est un réaliste ; le vrai qui a été refoulé, ainsi que l'horreur et la souffrance, apparaît par une brèche dans la façade rassurante du contrôle rationnel, aussi éphémère soit-elle. Adorno croit que c'est en imitant ce contrôle, par l'hermétisme et le progrès artistique, que la brèche peut s'ouvrir. Ce que Kafka démontre, c'est qu'au véritable art correspond un contenu de vérité propre. Il n'a

¹¹⁹ Franz Kafka, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Folio classique (Paris: Gallimard, 2015). p. 280.

¹²⁰ Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*. p. 329.

¹²¹ Kafka, *Le Procès*. p. 274.

¹²² Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*. p. 328.

¹²³ *Ibid.*, p. 329.

pas besoin de « courir derrière ce que la connaissance, au sens ordinaire, peut atteindre »¹²⁴. Si Adorno louange Kafka dans « Réflexions sur Kafka », alors qu'ailleurs il critique Brecht, c'est parce que l'écrivain pragois réussit là où le dramaturge allemand a échoué. Même si la démonstration est faite de façon négative, Kafka réussit à montrer — autant au philosophe qu'au prolétaire — le monde social sous un angle qui est réellement nouveau. « Si l'on a été pris un jour dans la machine de Kafka, on ne pourra plus jamais être en paix avec le monde ni se contenter de juger que le monde va mal : le moment rassurant que recèle la constatation résignée de la toute-puissance du mal est comme détruit à l'acide »¹²⁵.

¹²⁴ Adorno, *Théorie esthétique*. p. 57.

¹²⁵ *Notes sur la littérature*. p. 301.

Conclusion

Encore une fois bien malgré lui, Steve Giles attire l'attention sur un détail qui permet de voir que, si la critique d'Adorno est plus violente que nécessaire, elle a au moins le mérite de le prendre au sérieux. Souhaiter, comme il le fait en conclusion de « Realism after Modernism », que ce soit Brecht qui hérite du sobriquet de « curieux réaliste »¹ et non Siegfried Kracauer est un bien étrange souhait². Surtout lorsqu'on sait que le nom de Kracauer est très peu mentionné dans l'œuvre d'Adorno et que « la condescendance intellectuelle d'Adorno à l'égard de son ami et son ancien mentor »³ est souvent citée dans la littérature secondaire comme une des raisons qui expliquent cette absence. Au contraire, Brecht apparaît 27 fois à l'index de *Théorie Esthétique* — 27 fois de plus que Kracauer —, ce qui le place dans un club sélect avec Beckett (26 fois), Kafka (17 fois) et Schönberg (30 fois) qui sont tous des artistes très importants dans la pensée d'Adorno.

Si Giles a manqué la cible pour tout ce qui relève du pragmatisme dans la pensée d'Adorno, son rapprochement tient tout de même la route. « Si l'on a été pris un jour dans la machine de Kafka, on ne pourra plus jamais être en paix avec le monde ni se contenter de juger que le monde va mal : le moment rassurant que recèle la constatation résignée de la toute-puissance du mal est comme détruit à l'acide »⁴. Cette citation porte la marque distinctive de la plume d'Adorno, mais dans les faits, Brecht pourrait tout aussi bien avoir dit la même chose en parlant des effets visés par son théâtre. Les « Réflexions sur Kafka », surtout, sont truffées de passages dans lesquels on pourrait croire que le Francfortois converge dans la même direction que Brecht⁵, celle d'un art qui permet d'éduquer le regard.

¹ La traduction française titre plutôt *étrange réaliste*. Voir Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 263

² “Perhaps it was Bertolt Brecht—rather than Siegfried Kracauer—whom Adorno should have designated the ‘curious realist’” cité dans Giles, « Realism after Modernism, ».

³ Ludvic Moquin-Beaudry, *Cinéma Critique. Adorno, de Francfort à Hollywood* (Montréal: Nota Bene, 2017). p. 171.

⁴ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 301.

⁵ Au sujet des ressemblances entre Brecht et Adorno dans le texte *Réflexions sur Kafka*, voir Rothe, « Adorno's Brecht: The Other Origin of Negative Dialectics, ».

À la lumière d'une telle lecture qui se veut plus conciliante, « Engagement » ne paraît pas moins dur, mais les intentions d'Adorno à l'endroit de son compatriote peuvent y paraître bien différentes. Plutôt que de verser dans l'apologie — apologie qui n'est certainement pas étrangère au phénomène de classicisation et de neutralisation duquel Brecht fut victime —, Adorno applique selon ses termes la recommandation de Brecht selon laquelle il faille liquider l'esthétique à la faveur d'une critique sociologique. Même si son œuvre théâtrale y est dépeinte comme fautive, cette critique reste toujours plus fidèle à la pensée de Brecht que tous les monuments érigés à la gloire de son ton inimitable — « des qualités qui n'ont sans doute guère compté aux yeux de Brecht dans sa maturité »⁶.

Du reste, il conviendra au lecteur de déterminer si l'alternative contemplative d'Adorno est une solution satisfaisante aux insuffisances de Brecht, ou bien si elle semble aussi dépassée que son auteur lors des révoltes étudiantes des années 1960.

∴

Il est fort probable que le diagnostic d'Adorno se soit avéré et que le théâtre de Brecht soit faux. De ses œuvres n'est née aucune révolution. Mais, on peut comprendre qu'en tant qu'artiste, il préfère essayer de prendre en charge lui-même les effets de ses œuvres. Il ne les abandonne pas à l'éventualité d'une onction papale par un critique qui y trouverait bien ce qu'il veut y trouver. C'est aux masses qu'il s'adresse et l'optimisme qu'il démontre à leur égard est la condition préalable à toute possibilité d'une réception qui puisse déborder du cadre artistique vers la réalité sociale. C'est en ce sens que la réponse que Brecht tente d'apporter au problème de la représentation de la réalité reste bien particulière.

Il s'agit beaucoup plus d'une méthode que d'une recette. Les outils que sont la dialectique ou le positivisme ne sont importants que parce qu'ils sont utiles. Face à une réfutation efficace qui montrerait qu'ils appartiennent à une autre époque, qu'ils ne sont plus en mesure de montrer le monde tel qu'il est, il conviendrait seulement de chercher de nouvelles façons de trouver la vérité. Finalement, ce dont il est question c'est d'être en

⁶ Adorno, *Notes sur la littérature*. p. 297.

mesure de présenter un « échantillon » du monde qui s'offre à l'activité intellectuelle des masses, un modèle qui est en mesure de montrer le caractère malléable du monde. En bon pragmatique, Brecht considère que cette image est éphémère. Elle n'est satisfaisante que dans un contexte historique bien précis. Les moyens pour arriver à cette image ainsi que la technique artistique nécessaire à la représentation seront toujours à revoir parce qu'elle ne montre jamais le même monde aux mêmes masses. C'est en ce sens qu'un art réaliste sera toujours à venir.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. *Dialectique Négative*. Petite Biblio Payot. Paris: Éditions Payot, 2016.
- . « Mahagonny ». Dans *The Weimar Republic Sourcebook*, édité par Anthony Kaes, Martin Jay et Edward Dimendberg. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . *Modèles Critiques*. Traduit par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Critique de la politique Payot. Sous la direction de Miguel Abensour. Paris: Payot, 2003.
- . *Notes sur la littérature*. Traduit par Sibylle Muller. Champs Essais. Paris: Flammarion, 2009.
- . *Prismes : Critique de la culture et société*. Traduit par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz. Petite Bibliothèque Payot. Paris: Payot et Rivages, 2010. 1955.
- . *Théorie esthétique*. Traduit par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 2011. 1970.
- Adorno, Theodor W., et Walter Benjamin. *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*. Traduit par Philippe Ivernel. Paris: La Fabrique, 2002.
- Adorno, Theodor W., Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, et Georg Lukács. *Aesthetics and Politics*. Radical Thinkers. London: Verso, 2007.
- Aristote. *Poétique*. Traduit par Michel Magnien. Les Classiques de Poche. Paris: Livre de Poche, 2014.
- Bourdeau, Michel. « Otto Neurath : une encyclopédie internationale de la science unitaire ». *Bibnum*, <http://journals.openedition.org/bibnum/864>.
- Brecht, Bertolt. « Baal ». Dans *Théâtre Complet I*, 7-67. Paris: L'Arche, 1974.
- . *Brecht on theatre. The Development of an aesthetic*. Traduit par John Willett. Willett, John éd. New York: Hill and Wang, 1964.
- . *Écrits sur la littérature et l'art I. Sur le cinéma*. Travaux. Paris: L'Arche, 1970.
- . *Écrits sur la littérature et l'art II. Sur le réalisme*. Travaux. Paris: L'Arche, 1970.
- . *Écrits sur la littérature et l'art III. Les arts et la Révolution*. Travaux. Paris: L'Arche, 1970.
- . *Écrits sur la politique et la société*. Travaux. Paris: L'Arche, 1970.
- . *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2000.
- . « Homme pour Homme ». Dans *Théâtre complet*, 249-330. Paris: L'Arche, 1974.
- . *Journal de Travail. 1938-1955*. Traduit par Philippe Ivernel. Paris: L'Arche, 1976.
- . « La Bonne Âme du Se-Tchouan ». Dans *Théâtre Complet*, 225-330. Paris: L'Arche, 1975.
- . « Le Cercle de craie caucasien ». Dans *Théâtre Complet*, 84-179. Paris: L'Arche, 1978.
- . *Le roman des Tuis: fragment*. Paris: L'Arche, 1979.
- . « Turandot ou Le Congrès des blanchisseurs ». Dans *Théâtre Complet*, 263-327. Paris: L'Arche, 1978.
- Brooker, Peter. « Key words in Brecht's theory and practice of theatre ». Dans *The Cambridge Companion to Brecht*, édité par Peter Thomson et Glendyr Sacks, 209-24. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- David, Gilbert. « Brecht au Québec : au-delà des malentendus ». *Jeu*, no 43 (1987), 115-29.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- Giles, Steve. *Bertolt Brecht and Critical Theory : Marxism, modernity and the Threepenny lawsuit*. Bern: Peter Lang, 1998.
- . « Realism after Modernism: Representation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno ». Dans *Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School*, édité par Jerome Carroll, Steve Giles et Maike Oergel, 275-96. Oxford: Peter Lang, 2012.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno. *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*. Traduit par Éliane Kaufholz. Tel. Paris: Gallimard, 2015.
- J., Steer W. A. « Baal : A Key to Brecht's Communism ». *German Life and Letters* 19, no 1 (1965), 40-51.
- Jameson, Fredric. *Brecht and method. Radical Thinker*. London; New York: Verso, 2011.
- Kafka, Franz. *Le Procès*. Traduit par Alexandre Vialatte. Folio classique. Paris: Gallimard, 2015.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Traduit par André Tremesaygues et Bernard Pacaud. Quadrige. Paris: PUF, 2012.
- Klasen, Isabelle. « Rather No Art than Socialist Realism: Adorno, Beckett and Brecht » Traduit par Jacob Blumenfeld. Dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, édité par Beverley Best, Werner Bonefeld et Chris O'Kane, 1024-37. London: Sage, 2018.
- Lachaud, Jean-Marc. *Questions sur le réalisme : B. Brecht et G. Lukács*. 2e éd. Paris: Anthropos, 1989.
- Lotz, Christian. « The Culture Industry ». Dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, édité par Beverley Best, Werner Bonefeld et Chris O'Kane, 973-87. Berkeley: Sage, 2018.
- Lukács, Georg. *Marx et Engels historiens de la littérature*. Traduit par Gilbert Badia. Paris: L'Arche, 1975.
- . *Problèmes du réalisme*. Traduit par Claude Prévost et Jean Guégan. Le Sens de la Marche. Paris: L'Arche, 1975.
- Maier-Schaeffer, Francine. « « Glotzen ist nicht sehen ». « La faculté de voir » ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne ». *Études Germaniques* 250, no 2 (2008), 273-91, <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-2-page-273.htm>.
- Marx, Karl. *Le Capital : Critique de l'économie politique*. Les Classiques des Sciences Sociales. Chicoutimi: UQAC, 2004.
- . *Oeuvres III - Philosophie*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982.
- Moquin-Beaudry, Ludvic. *Cinéma Critique. Adorno, de Francfort à Hollywood*. Montréal: Nota Bene, 2017.
- Müller-Schöll, Nikolaus. « La notion d'Einverständnis : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt ». *Revue de Littérature Comparée* 310 (2004), 155-65.
- Neurath, Otto. *Philosophical Papers 1913-1946*. Traduit par Robert Cohen et Marie Neurath. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1983.

- Pan, David. « Sacrifice as Political Representation in Bertolt Brecht's Lehrstücke ». *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 84, no 3 (2009), 222-50.
- Parker, Stephen. *Bertolt Brecht : a literary life*. London: Bloomsbury, 2014.
- Parkinson, G. H. R. *Georg Lukács*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Pike, David. *Lukács and Brecht*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985.
- Ramsay, Anders. « Positivism ». Dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, édité par Beverley Best, Werner Bonefeld et Chris O'Kane, 1179-92. Berkeley: Sage, 2018.
- Ray, Gene. « Dialectical Realism and Radical Commitments : Brecht and Adorno on Representing Capitalism ». *Historical Materialism* 18, no 3 (2010), 3-24.
- Rockmore, Tom. *Art and truth after Plato*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Rothe, Matthias. « Adorno's Brecht: The Other Origin of Negative Dialectics ». Dans *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, édité par Beverley Best, Werner Bonefeld et Chris O'Kane, 1038-54. Berkeley: Sage, 2018.
- Schultz, Karla. « Utopias from Hell: Brecht's "Mahagonny" and Adorno's "Treasure of Indian Joe" ». *Monatshefte* 90, no 3 (1998), 307-16.
- Schweppenhäuser, Gerhard. *Theodor W. Adorno : an introduction*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Silhouette, Marielle. « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus ». *Études Germaniques* 250, no 2 (2008), 355-69.
- Zola, Émile. *Nana*. Folio Classique. Paris: Gallimard, 2002.