

Sommaire

Pourquoi le théâtre — 7

I. Tenir la distance — 41

II. Former le savoir — 97

III. Jouer le jeu — 155

IV. Rendre le monde amical — 213

Au-dessus d'un abîme — 273

Notes — 291

Pourquoi le théâtre

*« Qu'exigez-vous, monsieur le juge
D'un passant au milieu de gens de passage
Dans un pays où le bourreau impose
Aux victimes, l'apologie de ses galons
Il est temps désormais pour moi de crier
D'arracher de ma voix le masque du mot ».*

*Mahmoud Darwich
« Déposition de Brecht
devant un tribunal militaire (1967)¹ »*

À quoi bon le théâtre ? Un génocide, l'horizon glaçant du fascisme, la prédation néolibérale, le capitalocène, la confiscation de toutes nos profondeurs : à quoi bon le théâtre puisque, selon toute vraisemblance, il n'y peut rien. Une pièce et puis ? La question revient, lancinante ou mordante : comment ne pas se sentir vaguement coupable de s'asseoir, en salle, tandis qu'au même moment des camarades se réunissent, arpentent la ville, complotent et affrontent l'orage ?

Cette question est sans réponse, elle peut même sembler sans objet. Elle rappelle un texte de Brecht :

Il pourrait en effet sembler choquant de débattre ici des choses du théâtre qui paraissent ne devoir leur existence qu'à un désir de distraction, et cela au milieu de guerres sanglantes et sans que notre intention soit de nous évader dans un autre monde. Hélas, nos ossements pourraient bien être dispersés demain ! Pourtant, si nous nous occupons de

Brecht et les mauvais temps nouveaux

théâtre, c'est précisément pour préparer le moyen de faire progresser nos affaires, de cette façon-là aussi. [...] Le monde est à coup sûr sorti de ses gonds, seuls des mouvements violents peuvent tout réemboîter. Mais il se peut que, parmi les instruments servant à cela, il y en ait un, petit, fragile, qui réclame qu'on le manipule avec légèreté².

Ces lignes font office de boussole, à contretemps. Brecht l'autorise : « La connaissance peut être utilisée / dans un autre lieu que celui où elle a été trouvée³ ». En peu de mots, elles disent la difficulté recommencée de moments historiques périlleux, la barbarie, la nécessité de s'y opposer, avec intransigeance et détermination. Et le désir d'inclure le théâtre à cette lutte. Elles font l'hypothèse qu'il pourrait être, en effet, un « instrument » utile. L'hypothèse est incongrue. Le théâtre, « petit, fragile » : combien de divisions ? Que peut-il, lui qui n'intéresse plus grand monde, dont les coups battent l'air sans faire grand mal à quiconque, dont les proclamations fiévreuses paraissent bien souvent ridicules en regard de leur incidence réelle ? Le théâtre n'est rien à l'échelle des réseaux sociaux, des empires financiers, des intérêts du bloc bourgeois. Il faut s'y résoudre. Il est écartelé entre le désespoir d'être dérisoire et l'arrogance de son ex-puissance. Son invention athénienne, sa pratique latine lui permettaient de se draper de grandeur : il était condition de la démocratie, métonymie de la République, garant de la citoyenneté. Las, son importance civique est devenue résiduelle. Il se rassure : des inscriptions en nombre dans les facs, les conservatoires ou les concours des écoles d'art, des salles pleines, quelques pages fournies dans la presse à l'occasion d'événements ritualisés (les festivals d'Avignon ou d'Automne). Mais sur la balance des arguments comptables et des symboliques gagnantes, cela ne pèse plus bien lourd.

À quoi bon le théâtre pour celles et ceux qui y vont, hormis l'éventualité d'une « bonne soirée » ? Un peu court tout de même que ce « désir de distraction, et cela au milieu de guerres sanglantes » ; un « temps d'aisance » offert à une clientèle, il est vrai, ravie et nombreuse, tandis que cogne la porte battante du monde. À quoi bon le théâtre pour celles et ceux qui le font, qui se démènent pour quelques représentations, dans la précarité, tributaires du bon vouloir souverain d'untel ou d'unetelle ; l'humiliation d'un monde qui se dit sans pouvoirs et qui en marque, chaque instant pourtant, les prérogatives ; courses d'obstacles, là le silence, ici la grossièreté, la bêtise ou de réels motifs financiers, un projet empêché avant même de commencer. Et le destin

Pourquoi le théâtre

de la pièce une fois créée : de suite interrompue, bientôt périmée tandis que d'autres, une poignée, omniprésentes, squattent le marché. Un projet chasse l'autre, dans une accumulation insensée. Cette absence d'avenir pèse sur les œuvres, sur leur intelligence. Elles réclament du temps – ce temps qui manque, si souvent, aussi, à celles et ceux qui travaillent, dans les théâtres, à en favoriser la découverte.

La concurrence est intense ; s'impose alors de travailler au plus mesuré des risques et de s'assujettir aux demandes implicites d'un secteur qui fonctionne au mimétisme opportuniste. Le temps est celui, bref et abêtissant, de la rentabilité sur fond d'une absence préjudiciable de perspective historique. Les artistes ont lu les mêmes livres, s'inspirent aux mêmes sources et s'enchaînent aux mêmes formes. Les spectacles, en effet, se suivent et pour beaucoup se ressemblent. Les états de corps, de langue et de présence sont bien convenus – sinon qu'il existe, joies salvatrices, des exceptions ; nécessité des exceptions : sans elles « on tombe dans le despotisme en politique et la monotonie en plaisir⁴ ». On se retrouve à penser comme dans les plaquettes de saison, en dix lignes, un visuel-un narratif-une citation, on crée les spectacles que l'on dit, on dit les spectacles que l'on crée ; le discours, le projet et l'œuvre se confondent, ce qui est une aberration. Car l'œuvre ne saurait être réduite à ce moment, liminaire. L'intention se doit d'être altérée. Comme le dit si justement Adorno, « [...] toute œuvre d'art, du simple fait de son entreprise, confronte l'auteur, si libre soit-il, à des exigences objectives qui sont celles de son agencement. Devant elle son intention n'est plus qu'un simple moment⁵ ». Il faut renverser la logique : le théâtre, loin de répéter une intention, est avant tout l'intention de répéter.

Partout une même injonction : justifiez-vous d'être ce que vous êtes, de penser comme vous pensez ; justifiez votre projet et vos subsides ; ce que vous avez fait et pourquoi comme cela ; justifiez afin que tout puisse s'évaluer. Justifiez ce comédien et cette scénographie, ce choix et ce drapé. Justifiez votre utilité. Alors les artistes se justifient dans des tableaux Excel, des auto-évaluations débiles et le plateau lui-même devient un dispositif de justifications. Ils et elles rendent des comptes sur leurs motivations, promettent monts et merveilles de participations, d'ateliers et d'animations. Il y va du théâtre comme des huiles essentielles, il y en a pour toutes sortes de symptômes : réparer les vivants, résilier les souffrants, éveiller les consciences, faire entendre des voix, enchainer les territoires, égayer les campings, modéliser de nouveaux imaginaires, faire concorde

Brecht et les mauvais temps nouveaux

républicaine... Cette justification a pour elle le bon sens, celui du destin de l'argent public (le projet est validé), celui de la vertu dramaturgique (le projet est expliqué), celui de la sincérité artistique (le projet est motivé). Le prix toutefois en est lourd : cette justification entérine l'idée d'une « cause commune », d'une valeureuse et unanime raison sociale ; le soupçon des financeurs s'est substitué à la confiance ; le commentaire éclaire toute ombre et efface l'« arbitraire concret à l'origine de tel système ou de telle tragédie, de tel tableau ou de tel récit⁶ ». Un danger guette, bien sûr, une telle critique : celui de revenir aux temps des brumes surjouées et des théâtres impensés. Il faut tenir ferme, sur une ligne de crête : justifier n'est pas « fonder⁷ » son théâtre. Un autre écueil : la nostalgie pourrait égarer. C'est que « jadis l'avenir était plus rose qu'aujourd'hui » (Karl Valentin). En cas de tentation : étudier le programme d'une saison théâtrale d'il y a quarante ans permet de constater la permanence de la médiocrité. La glu de la facilité, de la courtoisie et des valeurs en toc est récurrente. On y trouve presque à l'identique les mêmes jeux de rôles, les recycleurs de quelques modes théoriques, les révolutions en carton et les surenchères poseuses. « Une maxime brechtienne : Ne pas se raccorder à la bonne vieillie mais à la mauvaise nouveauté⁸ ».

Le doute assaille : quel intérêt à s'acharner à créer ? Le déficit de sens est à proportion inverse du tombereau de justifications qui est supposé l'orienter. Les plus réfractaires se font piéger, il faut bien jouer, la ruse n'a qu'un temps, elle imprime les pratiques et abîme les consciences. D'autres vies rompent, lorsqu'elles le peuvent, et s'échappent. Elles ne sont plus d'accord, entre autres, pour se confondre avec la pauvreté libidinale qu'impose le marché. Le temps est compté : désertion de ces servitudes. Des festivals se montent, des bars alternatifs sans argent tiennent grâce à la débrouille. La bataille autour de l'existence d'un théâtre de service public apparaît hélas vaine, et son devenir s'abandonne aux vents mauvais.

C'est pourtant du théâtre public qu'il sera question dans les pages qui suivent : celui qui est reconnu comme tel, financé ; celui qui devrait l'être et qui, pourtant, de plus en plus souvent, ne l'est pas. Pourquoi cet intérêt exclusif ? La raison est énoncée par le metteur en scène Giorgio Strehler, elle vaut en France comme en Italie : « Lorsqu'on aura dit pis que pendre du théâtre public, on n'en aura pas effacé les mérites historiques – je souligne : historiques – dans le renouveau de la scène italienne. Je ne le répéterai jamais assez : c'est grâce au théâtre public que l'événement théâtral a cessé d'être un privilège bourgeois,

que la mise en scène a trouvé, pour ses initiatives, des espaces qu'elle n'avait pas dans les compagnies privées et que la qualité du répertoire a pu rehausser⁹ ».

Une question s'invite : à quoi bon le théâtre, pour celles et ceux qui n'y vont jamais ? La question est moins absurde qu'il n'y paraît ; elle interroge ce « non-public » qui n'en a ni l'envie, ni l'idée, ni la possibilité ; elle sonde aussi la dimension sociale de l'art, persuadée – telle serait tout de même la logique du service public – que l'utilité n'est pas nécessairement liée à l'usage. Et cela quand bien même il n'y a aucune raison de renoncer à faire découvrir au plus grand nombre l'existence de cet art, dans la conscience qu'une vie riche et émancipée ne lui est en rien conditionnée. Pour autant, ce que le service public du théâtre a accompli est immense : il a troublé des déterminations sociales, défaisant, laborieux, le maillage si serré des destinées. Il a mêlé ce qui ne devait pas se mêler et séparer ce qui semblait inextricable. Une jeune personne découvre un jour, par hasard, dans un atelier de quartier ce que « jouer » libère de facultés insoupçonnées. C'est statistiquement nul, existentiellement décisif. Comme *cette* ou *cet* élève que l'Éducation nationale s'obstine à former et dont l'avenir ne modifie rien des classements de l'OCDE, comme *cette* ou *ce* malade que l'hôpital public s'acharne à soigner contre toute logique économique, le théâtre public met toute son énergie au service d'un ou d'une seule, en dépit de tout argument comptable, et c'est grandiose et c'est imperceptible. Dès lors, il n'y a pas d'antagonisme (mais des contradictions, oui) à défendre un théâtre public critique, la sébile dans une main et le cocktail Molotov dans l'autre, comme s'en indignait, en 1973, un pathétique ministre, l'écrivain Maurice Druon, sauf à assimiler le service public au service étatique et vouer les pratiques frondeuses à la misère et au bénévolat. Le défendre comme on défend l'éducation publique, l'hôpital public ne signifie toutefois pas être dupe de leur délabrement, des injustices qu'ils produisent, des limites qui sont les leurs, fruits de conquêtes partielles, d'une succession de choix politiques intéressés à leur désagrégation et de leur inscription dans une société intimidante et ségrégative. Le théâtre subit ce que le service public subit : il est vicié par des années d'attaques et de dégradations.

Ce qui arrive s'avère le résultat d'une défaite. Elle est sociale et politique. « Le monde est à coup sûr sorti de ses gonds », décrit Brecht à la suite de Shakespeare. De conquêtes rognées en conflictualités élimées, tout s'est progressivement mis en place. Comme ailleurs, le théâtre subit la violence des logiques entrepreneuriales. Le ministère des Finances dirige le pays, fanatisé

Brecht et les mauvais temps nouveaux

par quelques mantras néolibéraux ; Stanislas Nordey prévient : « on n'a pas idée à quel point Bercy voue une haine au monde de l'art subventionné¹⁰ ». Des artistes et des responsables culturels ont gagné ; ils et elles se sont compromis, investis, par bêtise, intérêt, inculture ou conviction, dans une vaste entreprise globale de destruction. D'autres ont perdu. Règne sur la culture la même politique de casse, de classe et de privilèges qu'ailleurs : des cadeaux sous forme de crédits d'impôt, la privatisation exacerbée de l'argent public, la domestication bureaucratique, les copinages, car il faut bien jouir entre soi de l'inégalité. Un même autoritarisme pour l'imposer : pouvoir absolu donné aux préfets, terreur et arbitraire de politiques qui ne supportent que la subordination, petits marquis et un ministère en piètre figurant sinon en sursis. La subvention perd sa raison d'être (libérer la création de la contrainte économique qui l'empêche) et devient assujettissement. L'intrusion tapageuse d'élus fait effet. La crainte se généralise. Le discours boutiquier l'emporte. L'université et la critique dramatique, satellisées, sont pareillement gangrenées par la précarité et le conformisme ; l'éducation populaire, quant à elle, exsangue, est négligée ou ignorée. Les gauches révolutionnaires, radicales ou réformistes n'en finissent plus de signifier leur indifférence – sinon les mêmes disques usés et quelques envolées autour des « droits culturels ».

Parmi les nombreuses conséquences de cette défaite : le devenir du « théâtre politique ». Le théâtre est, bien sûr, toujours, une manifestation publique donc, en un sens bien faible, politique. On en connaît les arguments : la communauté, l'assemblément, la cité face à elle-même, et le très crispant « faire société ». Ce n'est pas cette politique nécessairement induite, à l'instar de toute production sociale, qui est désignée ici par « théâtre politique ». Brecht définit ce dernier comme né du désir « de faire progresser nos affaires, de cette façon-là aussi ». Deux voies se présentent pour essayer de l'appréhender : l'une tente de le définir en comparaison d'un autre théâtre, qui lui ne le serait pas, politique, du moins pas comme il faut et trace alors de belles frontières avec règles et compas : qui a droit de « cités », suivant quelle quotité, qui mérite le label, qui en démerite ? Cette approche fabrique des petits tas homogènes et ordonne bien proprement cet espace pourtant, déjà, bien rangé. La seconde méthode est inspirée par Marx, elle opte pour une « logique dynamique de la détermination, [qui s'oppose] à la logique statique et classificatoire de la définition¹¹ ». Elle permet une découpe large : celle d'un ensemble d'œuvres qui prennent acte

des conflits de leurs temps (au jeu des définitions un peu vaines, le théâtre militant, lui, désignerait un ensemble d'œuvres qui s'inscrivent dans les luttes de leurs temps, soit qu'elles en soient issues, soit qu'elles s'y rallient). Le projet n'est pas tant, en effet, de contribuer au débat : « pour-ou-contre-le-théâtre-politique-l'art-engagé-stop-ou-encore ? », qui oscille entre postures excitées, rabâchages blasés et le sempiternel : « mais qu'entend-on, en fait, par politique ? » supposé offrir rigueur et profondeur à la discussion éculée. Il s'agit de se demander *comment* il l'est, ou comment il peut l'être ; s'intéresser à ce que bricole le « théâtre politique » pris dans une conjoncture, c'est-à-dire un moment de rapports de force particulier.

La politique, au théâtre, ne saurait se localiser en un seul point qui la contiendrait toute, stable et définitif. Elle est potentiellement partout, inégale et relative : à l'échelle microscopique d'un signe ou d'un geste, d'une intonation, dans l'expérience de chacune et de chacun, dans les modalités de travail et dans le matériau d'inspiration, dans son inscription « marchande » et historique, en regard d'une autre œuvre et de la longue généalogie de cet art, dans ses évasions vers le dehors et son attention pour le dedans, dans le macrocosme et la structure sociale, vis-à-vis de l'institution et du marché, pour ce qu'elle montre et ce qu'elle dissimule, dans le métier qu'elle revendique et la subversion de ses implicites, dans son mode de production, auprès des publics escomptés et des publics rencontrés, sur les narrations et leur contestation, qui se combinent les uns et les autres, et s'articulent et se déterminent, etc. Elle se compose dans et avec le temps qui l'accueille et l'inspire : sur cette scène, on ne saurait en faire assez, on maudit, on dénonce, explicite et frontal, sur une autre, ailleurs, dans tel État policier, un sourire à peine esquissé et c'est la censure.

Théâtre et politique : une défaite. Elle s'avère paradoxale. Le problème du « théâtre politique » c'est, en effet, qu'il n'est plus un problème. Il désigne l'alliance presque labellisée de l'art et de la politique. La politique est partout, espérée et exigée. Que dessine cette capture de la politique par le théâtre et cette neutralisation du théâtre par la politique ? Son lot d'exclusions et, parmi celles-ci : l'art. Ce n'est certes pas ce qu'il y a de plus grave et l'on aura bien raison d'égrener d'autres douleurs et d'autres souffrances plus urgentes. Mais il existe une inquiétude pour l'art¹². Il n'est pas question d'en faire porter la responsabilité aux nouveaux mouvements sociaux et aux luttes contemporaines. Cette inquiétude n'est pas suscitée par l'émergence, à des échelles de masse, de luttes antiracistes ou

Brecht et les mauvais temps nouveaux

féministes conséquentes ; énième pleurnicherie sur la beauté d'un art perdu. Ce n'est pas que l'on-ne-puisse-plus-dire. Parler comme un ministre de l'Intérieur ou un éditorialiste du *Point* ne produit pas de l'art – tout juste la nausée. Pas question de se lamenter sur la mise en cause des folkloristes racistes et des forceurs libidineux. Il est notable et bienheureux que le Code du travail devienne enfin sur les plateaux une référence, que l'alibi de la création ne vienne plus légitimer des pratiques indéfendables – mais fallait-il, cependant, que ce soit l'idéologie des Ressources humaines qui l'emporte plutôt que la lutte de classes ?

La question, dès lors, se précise. Pourquoi le théâtre pour s'émanciper ? Elle ne siège pas en l'air : pourquoi le théâtre dans la lutte contre ce capitalisme qui nous fait la guerre ? Elle parie, avec Brecht, sur l'opportunité de cet instrument « petit, fragile, qui réclame qu'on le manipule avec légèreté ». Elle refuse l'alternative : faire du théâtre pour ne rien changer ou bien délaissier le théâtre pour changer quelque chose. Cette opposition est l'argument de la résignation (« cela ne sert à rien ») autant que celui du puritanisme (« que signifie la littérature dans un monde qui a faim ? »). La réponse accepte de s'inviter et de s'installer dans la contradiction :

il est évident que la seule mention du caractère émancipateur et formateur de l'art ne permet pas de comprendre les formes contemporaines de sa pratique et de sa diffusion ni, par suite, les contradictions qui traversent aujourd'hui les activités culturelles en général. Mais l'affirmation unilatérale de son intégration au capitalisme n'est pas plus recevable que celle de son extériorité maintenue, de sa liberté constitutive¹³.

Cette contradiction n'éluide pas, en passant, l'interpellation rêche que lui adresse Antoine Vitez : et si « tout cela v[enait] de la honte que l'on éprouve à ne pas participer à l'action véritable¹⁴ » ? Elle conduit à se demander alors : comment le théâtre peut-il donc devenir une action véritable ? L'identification de la politique à l'action politique ne va cependant pas de soi. Elle est assumée. Il faut assurer, avec Daniel Bensaïd, que « militer, c'est, en fin de compte l'éthique de la politique, “une pensée d'actes”, l'épreuve pratique des idées dans l'obligation (le contraire d'une contrainte subie) que l'on se fixe envers les autres¹⁵ »... De là un autre problème. Peut-on vraiment confondre, sans restes ni grincements, action politique et action artistique, sauf à se payer

Pourquoi le théâtre

de mots ? Bref, il faut continuer à chercher. Quoi ? Des raisons de continuer. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas certain que l'on soit en mesure de se dispenser comme cela, sans y regarder de plus près, de ce qui pourrait bien à *sa façon* contribuer à la transformation de l'ordre des choses.

*

Mais pourquoi Brecht, sinon l'évidence de sa participation décisive à l'histoire du théâtre politique ? Pour trois raisons, au moins. La première est empirique : il insiste. On s'y cogne malgré soi, on fait trois pas et il est là. Exhumé des archives de François Abou Salem au Théâtre national palestinien/El-Hakawati¹⁶, volontairement recouvert de poussière dans le spectacle *Œuvrer son cri* de la compagnie Courir à la Catastrophe, mais aussi au détour de l'unique pièce de Jean-Patrick Manchette, dans le titre d'un ouvrage de Louisa Yousfi ou d'une fameuse série de photographies de Nan Goldin, dans le choix de répertoire de Mohamed Boudia (« Plutôt Brecht que Labiche¹⁷ »), à l'école du théâtre populaire de Rio et dans des discussions à Porto, dans la caractérisation critique des pornos de Bruce LaBruce, au cœur du courage que se donnent, dans les années 1930, Benjamin, Arendt et Blücher (« Tu vois, ce qui est dur a le dessous »¹⁸) – dans le récit que l'on me fait, des lectures de deux amants, à mi-voix, de *Me ti*.

Cette présence est étonnante, comme à bas bruit, secrète, en deçà des radars. Car Brecht vit ce que vivent les œuvres qui ont, un temps, ordonné un champ, soit pour, soit contre : elles perdent, un jour, de leur capacité polarisante. Celle de Brecht l'a perdue de manière quasiment synchrone aux gloires et aux déboires du marxisme : à ses grandeurs et à ses dégénérescences, à sa centralité puis à sa marginalité. Le nom de Brecht est comme une équivalence du nom de Marx dans le théâtre. Il a concentré les haines de la réaction. Il a été adoré, fétichisé, objet de luttes de pouvoir. Il a empêché de penser à hauteur de ce qu'il a, tout aussi bien, permis. Il attire le soupir des vieilles gardes qui en ont assez soupé, le sourire narquois des dinosaures marxistes qui n'ont jamais rien lâché, la moue dédaigneuse des programmeurs qui sont passés à autre chose.

L'histoire de ses réceptions constitue, à elle seule, une histoire du théâtre. En France, elle est déterminante et très masculine. Elle est indissociable des artistes qui l'ont travaillée ou approchée (Jean-Marie Serreau, Jean Dasté, Roger Planchon, Bernard Sobel ou, après 1968 : Patrice Chéreau, Jean-Pierre

Brecht et les mauvais temps nouveaux

Vincent et Jean Jourdeuil, etc.), d'auteurs (Arthur Adamov, André Benedetto), de penseurs du théâtre (Geneviève Serreau, Bernard Dort, Roland Barthes, Philippe Ivernel, Michel Bataillon) autant qu'elle révèle des clivages, des oppositions de droite voire d'extrême droite (Michel Mourlet) ou celles de la gauche « anti-totalitaire » [sic]. Son nom est un révélateur et sa présence dessine une ordonnée¹⁹. Un travail d'ensemble reste à faire – celui entrepris par Daniel Mortier s'arrête en 1956²⁰. Il pourrait permettre de comprendre, en effet, quand cela commence, quand cela s'arrête, les reflux et les acmés. Une date parmi d'autres, d'une indubitable précision :

Jusqu'au début des années 1970, Brecht était en France l'objet d'une admiration inconditionnelle dans la critique théâtrale. Il était la référence. Nous pouvons dater avec précision l'année et même le mois où il cesse d'être considéré comme le maître absolu : avril 1979. Dans *Le Monde*, Michel Cournot estime qu'il méprise les acteurs et le public traités « comme une réunion d'enfants débiles ». Plusieurs journaux publient un manifeste signé par Ionesco, Arrabal, Dubillard, Pinget, Vitaly, Sacha Pitoëff qui dénoncent le totalitarisme stalinien de l'auteur-metteur en scène et de ses disciples. La même année, Guy Scarpetta publie chez Grasset un ouvrage intitulé *Brecht ou le soldat mort*²¹.

Effectivement dans l'édition du 4 avril 1979, le critique Michel Cournot s'en prend non seulement à la mise en scène de *La Mère* de Pierre-Étienne Heymann mais à la pièce elle-même, adaptée du roman de Maxime Gorki. Le vent tournait. Au jeu hypothétique des chronologies, on préférera toutefois l'autre date proposée, plus conséquente, en 1979 toujours, lorsque les « nouveaux philosophes », maoïstes repentis, poitrails glabres au vent, sonnent l'hallali, par l'entremise du pamphlet de Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, publié dans une collection dirigée par Bernard-Henri Lévy chez Grasset. Il leur fallait ouvrir le « front de l'art ». Brecht est une aubaine. Guy Scarpetta écrit alors : « l'image de Brecht telle que l'a dessinée, figée et diffusée la doxa n'est qu'un mythe mensonger et truqué, destiné seulement à sceller autour d'une figure momifiée l'illusion d'une *compatibilité* entre le marxisme et l'aventure de l'art moderne : mythe essentiellement politique, rouage fondamental de la nouvelle *hégémonie* culturelle qui imprègne peu à peu le tissu social²² ». La thèse qui procède, « par gros concepts, aussi gros que des dents creuses²³ », possède la subtilité de sa fonction

polémique. « Brecht est mort au Cambodge ou à la Kolyma, là où le marxisme a révélé en toute lumière la monstruosité de son incarnation », proclame tambour battant l'inquisiteur²⁴, qui entend démontrer la collusion de l'œuvre avec la mort, le rationalisme, l'ordre et le pouvoir. La conclusion générale est aisée : que l'art se tienne à jamais à distance de la « dialectique de l'émancipation²⁵ ».

Offensive réussie : plus de trente ans après, l'hebdomadaire *Télérama* sermonne :

Il n'est plus temps de monter Brecht (1898-1956) de manière politique. On ne croit plus guère au nouveau qu'il promettait, à l'idéologie marxiste qui l'imprégnait : l'histoire s'est chargée de mettre à mal les espérances d'un poète qui lui-même, peu à peu, s'était aussi pris à douter... Il n'est plus temps de monter Brecht de manière théorique. On ne croit plus guère au rôle didactique qu'il imposait à ses spectacles, voulant renforcer l'esprit critique et militant du spectateur par un jeu démonstratif et « distancié » de l'acteur, auquel il n'était plus permis désormais de naïvement s'identifier. L'histoire du théâtre s'est chargée de mettre à mal tout dogme scénographique, aussi illusoire, aussi factice, que les illusions et instrumentalisation qu'il prétendait dénoncer. Alors ? Reste le Brecht poète, formidable inventeur de fables, de paraboles, et d'allégories où la mélancolie souvent se mêle à l'humanisme, où la tendresse souvent se teinte d'amertume, et la générosité, de solitude²⁶.

Cette prose atteste la victoire de l'offensive thermidorienne des années 1980 et de ses effets sur les consciences suivistes. La critique se voulait neuve et mesurée. Elle est fanée. Déjà en 1955, dans *Théâtre populaire*, Roland Barthes guerroyait : « Brecht est-il assimilable ? Oui, sans doute. Seulement, il y a un noyau : le système. Qu'à cela ne tienne, dénoyautons l'œuvre et, au nom du théâtre éternel, récupérons un Brecht mou, que nous aurons désarmé et que nous pourrions alors savourer sans danger [...]»²⁷.

Brecht fut ainsi l'une des proies de la restauration. Il y en aura d'autres. Les « années d'hiver » auront à cœur de propager une « virulente détestation de la dialectique et de la représentation », ainsi que le constate Isabelle Garo, qui contribue « à interdire toute analyse des contradictions qui traversent la réalité économique et sociale et toute perspective de dépassement-abolition du capitalisme. Elle s'est amplifiée en une critique de

Brecht et les mauvais temps nouveaux

toutes les médiations politiques, qu'il s'agisse des institutions, des partis, des projets, des luttes de classe, mais aussi de tout type de réflexion stratégique concernant l'État, et de toute analyse de la nature et du rôle de la critique elle-même une fois congédiées du même élan les idées de vérité et de totalité²⁸ ». Et il est vrai, on le verra, que Brecht, tout au contraire, pose l'importance capitale des médiations, des contradictions, des représentations et que son théâtre « met à profit » ce qu'il appellera, à la suite d'Engels, « la dialectique matérialiste », la « grande méthode », qu'il définit succinctement ainsi : « Pour elle, tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant donc en désaccord avec soi-même²⁹ ».

La masse des écrits sur Brecht intimide. On y perd peu son temps ; la profusion de textes et d'apports est sa richesse : doctes, définitifs, polémiques, là s'y étudie tel versant qui éclaire tous les autres, là s'y découvre une nuance décisive, là s'y révèle une obsession conjoncturelle. On ne sait plus trop où donner de la tête, tout se tient et se répond. Le commentaire devient document. Au gré de ce palimpseste d'études et d'analyses, s'y découvrent les vicissitudes d'une réception prise dans la guerre froide et ses suites, dans les débats internes du mouvement communiste, dans des territoires académiques jaloux et dans les évolutions contournées de l'art théâtral. On fait usage de Brecht. Ce livre-ci n'y échappe pas. Il est pris, lui aussi, plus ou moins consciemment, dans les coordonnées artistiques, sociales, politiques de son époque. Il n'entend pas dire le « vrai » sur une œuvre qui ne cesse de dérouter son apparente simplicité ni d'opérer une quelconque synthèse d'un théâtre qui ne tient pas en place. Le Brecht qui m'est utile est un Brecht partiel, peut-être, en partie, extrapolé. Je n'ai pas été formé à Brecht, j'y suis venu par mes propres moyens dans la vingtaine, attiré par son aura rouge, à une époque où son nom appelait soupirs et ricanelements, comme tout ce qui, de près ou de loin, avait trait aux perspectives révolutionnaires. Le « capitalisme » ne se désignait plus alors par son nom. Quel intérêt, en effet, à nommer l'air que l'on respire et l'accès de l'humanité à sa félicité ? J'y arrivais suspicieux, plus volontiers électrisé par René Crevel et Annie Le Brun, Césaire, Genet et García Lorca. Son stalinisme, que je découvrirai plus complexe que ce que j'en savais, me tenait à grande distance et la lecture dégrisante de Müller – introduite par Jean Jourdeuil, à l'université de Nanterre, qui, d'ailleurs, avertissait contre la tendance à faire « endosser à Brecht un costume social-démocrate³⁰ » – ne favorisait aucune dévotion. J'ai, encore, à l'égard de cette œuvre des sentiments mêlés. On

Pourquoi le théâtre

peut travailler sur un auteur sans se sentir obligé d'être son obligé – on ne fabrique pas nécessairement des idoles. Brecht n'a pas vocation à incarner ici le seul théâtre politique envisageable. De précédents ouvrages sur Gatti et Genet devraient m'absoudre à l'heure des jugements premiers. Plus important : je ne suis pas un érudit de Brecht. Je n'en ai pas une connaissance exhaustive. Je la laisse, impatient de les lire, aux savantes et aux savants, germanistes chevronnés. Il est très possible que les spécialistes ne retrouvent pas ici leur Brecht, que je le simplifie trop ou le conduise là où il ne peut aller sans dommages ni approximations.

C'est que je n'entends pas produire de nouvelles connaissances sur Brecht. Je ne l'aborde pas, d'ailleurs, pour lui-même, mais à partir des enjeux politiques contemporains qui se posent au théâtre, dans la supposition que les façons dont il s'est saisi des « mauvais temps nouveaux » qui furent les siens peuvent éclairer les manières d'appréhender les « mauvais temps nouveaux » qui sont les nôtres. Il a fait des « suggestions³¹ ». Éclairer, plutôt que modéliser : il ne s'agit pas de faire à l'identique. Les mauvais temps sont *nouveaux*. Mais, de la lecture de Brecht peut, possiblement, se construire une hypothèse d'orientation politique pour le théâtre politique – une hypothèse parmi d'autres, elle n'est pas exclusive – qui appelle, de fait, sa vérification autant que sa contestation, par la pratique. Une hypothèse d'orientation n'est pas un plan d'action, elle est un cadre d'interrogations, de présupposés, de principes. Construire cette hypothèse implique des choix : elle a ses angles morts et ses arbitraires, ses préférences et ses négligences, elle ne rend pas justice à l'intégralité de la démarche de Brecht, ni de son œuvre. Je le sais bien, je le regrette mais l'assume, en quelque sorte autorisé par celui qui en fut probablement l'un des plus constants et des plus subtils introducteurs en France, Philippe Ivernel : « il n'est pas sans importance de mentionner que, pour Brecht, hériter exigeait d'assumer un choix privilégiant l'efficacité, donc un pillage intervenant / impertinent, permettant la projection des matériaux aussi récoltés et redynamisés au cœur des possibles et impossibles du devenir indéterminé³² ».

Brecht, le retour. Car son spectre hante moyennement le théâtre contemporain. Il est possible toutefois qu'il s'échappe prochainement du purgatoire condescendant dans lequel il a longtemps croupi aux motifs qu'il était démodé, marxiste, trop attaché aux fables et au théâtre – en un sens trop moderne. Les malins ne pouvaient avoir que mépris pour une œuvre qui

Brecht et les mauvais temps nouveaux

rappelle que leur monde n'est pas tout du monde. Il n'y avait pas que cela, cependant. La distance s'avérait peut-être nécessaire ; le Brecht des scènes était devenu la caricature de lui-même : le pied bravache sur la carriole de *Mère courage*, les masques exotisants du *Cercle de craie caucasien* et la grisaille, et les mirrideaux. Et puis, comme le dit Müller : « Brecht n'est pas égal à Brecht, n'est pas une valeur constante³³ ». « The Times They Are a-Changin' » : qu'il soit un immense auteur de théâtre (et poète) ne peut plus trop se contester. Il a, de fait, été patrimonialisé et donc : académisme, neutralisation, anecdotisme et tintamarre de subversions élimées. On a pu voir ainsi ces derniers temps d'épouvantables mises en scène, chichiteuses, à mille lieues de ses enjeux, machineries à virtuosité superficielle. Mais sphère qui roule n'amasse pas mousse. La place est libre pour que quelque chose se passe. On le redécouvre, regain d'intérêt pour ce qu'il a tenté et pour ce qui l'a orienté : la possibilité du fascisme redonne quelque visibilité à des œuvres qui s'y sont affrontées, ses redoutables essais permettent d'exciter un désir de formes, grandement essoufflé, sur fond d'une activation plus ou moins notable de la revendication communiste.

C'est aussi que la poutre a travaillé. Fredric Jameson, dans son ouvrage *Brecht et la Méthode*, paru en 1998, relève ainsi « l'anti-essentialisme » qui anime l'œuvre et renverse dès lors la perspective :

il semble moins opérant de formuler les raisons hypothétiques pour lesquelles Brecht nous serait profitable aujourd'hui et d'expliquer pourquoi nous devrions revenir à lui en pareilles circonstances, que de démontrer concrètement comment nous sommes en fait déjà « revenus à lui », sa pensée étant présente partout aujourd'hui à notre insu et sans que nous le citions³⁴.

Retournement des raisons. Brecht n'est ni un passé ni un futur, il est, à bien des égards, enfin, le présent ; comme l'est le marxisme : par la force des choses, celles des résistances, et celles du capital, qui ne restent, les unes et l'autre, jamais inertes bien longtemps.

Et c'est bien là la deuxième raison de ce « choix de Brecht » : son lien avec Marx, la présence de Marx et du marxisme dans l'art, effroyable à certains moments, productive et tranchante à d'autres, c'est-à-dire d'une pensée qui ne se délie jamais de la pratique, qui ne se satisfait pas seulement d'interpréter le monde mais qui s'adonne à la tâche de le connaître et à l'activité

de le transformer. Un Marx dont il a spécifié la fonction, vers 1928, quelques mois après avoir découvert et lu *Le Capital* :

Mais ce Marx était pour mes pièces le seul spectateur que je me fusse imaginé. Seul un homme ayant de pareils sujets d'intérêt pouvait s'intéresser à des pièces comme les miennes. Non parce qu'elles étaient intelligentes, mais parce que lui l'était. Elles lui offraient des matériaux d'observation³⁵.

Brecht ne va d'ailleurs pas tant proposer un théâtre marxiste que pratiquer le théâtre *en* marxiste, soucieux d'en penser la fonction, une fonction transformée. Bensaïd écrivait, dans la foulée de Derrida : « on peut penser notre présent avec ou contre Marx, mais certainement pas sans lui : "Pas sans Marx, pas d'avenir sans Marx. Sans la mémoire et sans l'héritage de Marx, de son génie, de l'un au moins de ses esprits. Car ce sera notre hypothèse ou plutôt notre parti pris : il y en a plus d'un et il doit y en avoir plus d'un"³⁶ ». Ce livre tient à ce parti pris : dès lors qu'il est question de politique au théâtre, on peut faire avec, on peut évidemment faire contre Brecht, difficile de faire sans, c'est-à-dire d'en ignorer le legs, que l'on peut comme tout legs gaspiller, refuser, détourner. Il serait, en effet, absurde de ne pas le critiquer. Il est en quelque sorte fait pour cela. La critique lui est essentielle, part intégrée de sa dynamique.

Un Brecht qu'il faudrait voir à la façon dont lui-même parlait de Marx, à distance de l'homme et des images d'Épinal aussi ressassées que limitées qui font mythe et écran :

Le Marx de l'imagerie traditionnelle ne pourrait tenir un livre (Dieu sait combien il en a consommé) qu'à bout de bras et sa poitrine léonine le forcerait, pour le lire, à de pénibles contorsions. [...] Marx a mené une existence de grand bourgeois : on le lui a suffisamment reproché. Il ne déployait guère moins d'énergie pour se procurer de l'argent que les petites principautés en perpétuelle déconfiture. Ces affaires n'avaient ni la tentation du démoniaque, ni celle du petit bourgeois. Il n'était ni insatiable, ni dépourvu d'appétit. Qu'on nous fasse grâce de ce Jupiter tonnant aux allures d'épouvantail³⁷.

Comme Marx, Brecht a été déshistoricisé. De deux façons : parfois en sous-estimant le monde dans lequel il écrit et auquel il répond... Mais aussi, à l'envers, ramené au passé, comme si son œuvre était incapable d'être autre chose que celle d'un

Brecht et les mauvais temps nouveaux

homme qui meurt en 1956, à 58 ans, bien jeune, comme tant d'autres grandes figures de l'émigration. Ce qu'il a été, je ne le sais pas. Les témoignages divergent. Je n'ai aucun talent de biographe et vraiment peu d'intérêt pour l'exercice. Le salaud, spoliateur et manipulateur, de la biographie à charge de John Fuegi³⁸ ne me semble pas plus ni moins intéressant que le héros, juste et tacticien, vendu çà et là, dans des proses admiratives. Sur lui, j'ai lu et entendu des choses peu reluisantes, d'autres admirables ; souvent il a été médiocre, d'autres fois grandiose. L'œuvre aussi est inégale. Et je me demande bien au nom de quoi je me permettrais de juger. Alors je relis le poème affectueux que lui consacre Liliane Giraudon :

BRECHT à vingt-deux ans déclarant : « je fonde mon existence sur le fait que je n'ai qu'une vie ». [...] BRECHT fasciné par la liaison Rimbaud/Verlaine. BRECHT amateur de combats de boxe, écrivant dans des journaux sportifs et des revues de mode. [...] BRECHT confiant à Benjamin la version obscène de son sonnet de Dante sur Béatrice. BRECHT en 1933 constatant : « Quand on fait alliance avec la pauvreté, cela implique qu'on se paupérise. » BRECHT quittant Berlin pour Prague le lendemain de l'incendie du Reichstag. BRECHT logeant dans un hôtel de la rue du Four, à deux pas de l'appartement de Benjamin. BRECHT déjeunant à Meudon chez Renoir et goûtant sa cuisine. [...] BRECHT refusant de suivre Ruth à Madrid durant la guerre d'Espagne et lui envoyant un poème à réciter matin et soir : « Celui que j'aime / M'a dit / Qu'il a besoin de moi / C'est pourquoi / Je fais attention à moi / Et surveille mes pas / De crainte qu'une goutte de pluie / Ne m'abatte. » [...] BRECHT offrant un petit éléphant à Margarete Steffin quelques jours avant sa mort dans un hôpital de Moscou. [...] BRECHT écrivant un scénario pour Fritz Lang. BRECHT indigné par le contexte hollywoodien et déclarant : « La vue du dépérissement intellectuel me rend malade. » BRECHT préférant le petit appartement new-yorkais de Ruth dans la 57^e rue à sa villa californienne. BRECHT surveillé par le FBI puis sommé de comparaître devant la Commission des activités antiaméricaines. [...] BRECHT giflé par Ruth Berlau ivre, en plein théâtre. [...] BRECHT interprétant le laisser-aller comme un mal politique voire une propension au fascisme. BRECHT contenant ses accès de colère en les mimant. BRECHT froid, ratatiné, étendu dans son caveau de zinc et se croyant protégé des vers³⁹.