

BRECHT, BERTOLT. 1898-1956

Bertolt Brecht est né à Augsbourg le 10 février 1898, dans une famille bourgeoise. D'abord fasciné durant l'adolescence par l'héroïsme militaire, les années 1914-1918 transforment sa vision de la guerre – celle-ci sera un thème constant de son œuvre. Brecht écrit de nombreux textes entre 1918 et 1923, tout en étudiant la philosophie et la médecine. Très tôt, ses pièces seront politiquement engagées : frappé par l'actualité, Brecht travaille à penser la situation des individus au sortir de la Première Guerre mondiale. Dès 1926, Brecht commence à lire Marx, et Walter Benjamin l'encourage dans cette voie. Il travaille à l'élaboration d'une nouvelle théorie du théâtre épique. En 1928, Brecht compose *L'Opéra de quat'sous*, sur une musique de Kurt Weill. En 1932, il crée à Berlin *La Mère*. Dès 1933, au moment de la prise de pouvoir de Hitler, déchu de sa nationalité allemande (ses œuvres sont interdites et brûlées), Brecht choisit de s'exiler, en Autriche, en France et en Suisse, puis à Copenhague pendant six ans (1933-1939) et enfin en Suède. Il écrira notamment pendant ces années d'exil *Grand-peur et misère du III^e Reich*. En 1941, Brecht part pour les États-Unis, où il rencontre d'autres exilés allemands (Adorno, notamment). En 1947, l'engagement politique de Brecht lui vaut une comparution devant la Commission des activités anti-américaines à Washington. Le lendemain de cette comparution, il quitte les États-Unis pour Zurich, puis s'installe finalement à Berlin-Est (juin 1949), où il fonde le Berliner Ensemble et rédige des textes théoriques (notamment son *Petit Organon pour le théâtre*). Au début des années 1950, l'œuvre de Brecht rencontre un succès grandissant, essentiellement à l'étranger (ses relations avec le gouvernement est-allemand restent compliquées). *Mère Courage* est présentée à Paris en 1955. Le 14 août 1956, Brecht meurt d'un infarctus.

La théorie brechtienne du théâtre s'articule autour du concept de *distanciation*. Par une série de procédés théâtraux décrits avec précision, Brecht entend rendre étranger – et donc susceptible d'être transformé – un personnage, une situation ou un processus apparemment familier. Dans l'espace critique ainsi recréé entre le spectateur et la scène se niche la possibilité d'un travail de désaliénation ; les

rouages de la machine idéologique sont mis à nu et invitent le spectateur à repousser les discours totalitaires. D'un point de vue artistique, l'enjeu consiste à déjouer toute forme d'illusion en assumant le caractère construit de la réalité représentée. En insistant sur les effets de diction, eux-mêmes non naturels, les comédiens indiquent le caractère fictif et artificiel des personnages. Ils peuvent aussi s'adresser directement au public, en parlant d'eux à la troisième personne, en devenant narrateur. Les chansons sont généralement l'occasion d'un commentaire sur l'action. La scénographie elle-même tend à casser le caractère spectaculaire des pièces montées : éclairage cru, utilisation de cartons, décors non réalistes apparaissant comme décors (dénonciation de la machinerie), etc.

Avec le concept de distanciation, Brecht envisage la dramaturgie sur un mode non aristotélien. Non pas qu'il rejette en bloc les services de l'identification (*mimesis*), qui visent l'empathie du spectateur, mais parce qu'il refuse la *catharsis* (opération de purgation des émotions), préférant, à la décharge émotionnelle suggérée par l'expérience du théâtre ancien, une attitude contrôlée. Pensons par exemple aux scènes poignantes de *La Mère* (1931) : alors qu'elle perd son fils dans la révolution, Pélagie Vlassova s'adresse calmement aux spectateurs avec le vocabulaire précis de la lutte, se montrant tout à la fois battue et renforcée. Le cœur de la proposition brechtienne tient à son refus catégorique de toute naturalisation des émotions : plutôt que de les croire universelles et intemporelles, le dramaturge veut faire apparaître leur caractère déterminé, toujours lié à des intérêts socio-historiques qu'il importe de montrer. Mais on irait trop vite en concluant que la dramaturgie non aristotélienne ne procure aucune émotion. Il ne s'agit nullement d'évacuer les émotions, ni même de les écarter, mais de les soumettre systématiquement à la critique. Le théâtre devrait selon Brecht permettre aux spectateurs d'adopter sur les émotions un point de vue rationnel – précisément celui qui a manqué lors de la conjoncture fasciste, encline à cultiver les débordements émotionnels. Paradoxalement, seule la voie du théâtre didactique aurait pour effet de raviver de véritables émotions. Car rien ne vaut par exemple l'intensité de la joie liée à la possibilité retrouvée du changement social.

Le modèle défendu par Brecht est – selon ses propres termes – celui du théâtre épique. Plutôt que de plonger directement le spectateur dans l'action, comme y invitait la forme traditionnelle dramatique du théâtre, le modèle épique du théâtre fait du spectateur un observateur, éveillant – par diverses opérations de distanciation – son activité intellectuelle. Préférant l'argumentation à la suggestion, le spectateur étudie le déroulement sinueux de la narration et se rend en mesure de poser des choix, susceptibles de transformer l'homme et son inscription dans une situation sociale donnée. Au lieu de vivre et d'éprouver lui-même des sentiments donnés, le spectateur dissèque l'une après l'autre les scènes présentées, exerçant sa pensée à ne pas se satisfaire des données fixes véhiculées par les conceptions du monde usuelles.

BRECHT B., « La dramaturgie non aristotélicienne » [1932-1951], trad. fr. G. Delfel, J. TAILLEUR et J.-M. VALENTIN, dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2000. – « Sur la distanciation dans le jeu » [1936], trad. fr. J.-L. Besson, J. TAILLEUR et J.-M. VALENTIN, *ibid.* – « Petit organon pour le théâtre » [1948], trad. fr. B. Lortholary, *ibid.*

ARENDE H., *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974. – BENJAMIN W., *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003. – DIDI-HUBERMAN G., *L'Œil de l'histoire 1. Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009. – DORT B. & PEYRET J.-F. (dir.), *Cahier Brecht*, Paris, L'Herne « Cahiers de L'Herne », n° 35, 1979.

MAUD HAGELSTEIN

→ Adorno, Aristote, Benjamin, Marx.

BRETON, ANDRÉ. 1896-1966

Né dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle, André Breton publie ses premiers poèmes dans la revue du collègue Chaptal à Paris. Sa mobilisation d'abord dans l'artillerie puis dans le service de l'infirmerie en 1914 renforce ses idées antinationalistes. C'est durant la guerre qu'il fait la rencontre du poète Jacques Vaché, puis de Soupault et Reverdy et écrit à Apollinaire. Sa révolte littéraire et politique se nourrit du mouvement Dada même s'il s'oppose très vite à Tristan Tzara. Les années d'après-guerre sont fortement marquées par les expérimentations littéraires du premier surréalisme et de son

activisme intellectuel. Breton rejoint le parti communiste en 1927 en compagnie d'Éluard et d'Aragon, il y cherchera une reconnaissance qu'il n'obtiendra jamais, déception qui le conduira à rompre ses liens en 1935. Exilé aux États-Unis en 1941 où il rencontre de nombreux artistes dont Aimé Césaire, il fonde avec Marcel Duchamp la revue *VVV*. De retour en France il s'intéresse avec Jean Dubuffet à l'art brut et cherche jusqu'à sa mort à faire connaître le surréalisme partout dans le monde.

La pensée d'André Breton est indissociable du Surréalisme auquel elle a offert une grande partie de son armature théorique, avec le lancement en 1924 de la revue *La Révolution surréaliste*. Le terme est défini par Breton comme la recherche d'un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ». Cette philosophie aussi ambitieuse que floue où les mondes du rêve et du quotidien sont supposés coïncider vise à « transformer le monde » (formule de Marx) et à « changer la vie » (emprunt à Rimbaud). Il s'accompagne de pratiques (collages et assemblages visuels, automatisme psychique d'écriture ou encore jeux combinatoires comme les « cadavres exquis ») qui s'appuient elles sur des postures théoriques fortes : l'existence de l'inconscient et le rôle de la sexualité, considérés comme les sources fondamentales de la création et d'un principe créatif d'une « beauté convulsive », l'usage du sommeil hypnotique et de l'autosuggestion ritualisée et encadrée de contraintes littéraires pour produire une œuvre située à la jonction du sommeil et de la veille – celle-ci « procède d'une esthétique moderne » comme l'écrit Michel Murat, en rupture radicale avec un modèle romantique de la création. Les images surréalistes, poétiques ou visuelles, qui procèdent elles aussi de « l'inquiétante étrangeté » surgie des profondeurs du moi, doivent être construites, affirme Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), pour contrer les usages communs et logiques du langage et servir des logiques supra-rationnelles, individuelles ou collectives. Le concept d'« hasard objectif », tel que le roman de Breton *Nadja* le met en scène, propose une logique des coïncidences inspirée de Hegel dont la philosophie est considérée comme une solution pour ne pas avoir à « décider entre matérialisme et idéalisme » (M. Murat). D'où, sur un plan politique,