

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE APORÉTIQUE DE *LA DÉCISION* DE BERTOLT BRECHT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-NOËLLE BAYLE

FÉVRIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner ma profonde reconnaissance à Bertrand Gervais, directeur de ce mémoire, pour son soutien indéfectible. Mes remerciements vont aussi à Carole Damphousse, adjointe au programme de la maîtrise en études littéraires.

Je ne peux qu'exprimer ici toute ma gratitude à mes proches, et tout particulièrement à Carole Mailloux, qui m'a constamment encouragée à poursuivre ce mémoire, à Huguette et feu Bernard Darotchetché, qui m'ont transmis la passion des livres, et à mes regrettés parents, Christiane et Jacques, qui m'ont appris le respect des savoirs éclectiques.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I APORIE ET PRATIQUE DE LECTURE LITTÉRAIRE.....	4
1.1 Le champ sémantique de l'aporie.....	5
1.1.1 Les fragments des présocratiques.....	5
1.1.2 Le constat d'ignorance chez Platon.....	8
1.1.3 La « démarche aporétique » d'Aristote.....	10
1.2 La contradiction et la dialectique.....	13
1.2.1 Contradiction, logique, dialectique chez les Grecs.....	13
1.2.2 La négativité chez Hegel.....	16
1.2.3 La philosophie des relations internes chez Marx.....	21
1.3 La logique du contradictoire de Lupasco : les états du Tiers inclus.....	24
1.3.1 L'Énergie et l'antagonisme.....	24
1.3.2 L'actualisation, la potentialisation et l'état T.....	30
1.3.3 La table des valeurs et la dialectique lupascienne.....	36
1.4 L'aporie : figure de lecture.....	39
1.4.1 La lecture littéraire de Bertrand Gervais et l'appropriation	40
1.4.2 La figure-trace, pensée, savoir de Bertrand Gervais et l'aporie dans <i>La Décision</i>	43
1.4.3 La lecture aporétique et l'analyse narratologique de Gérard Genette..	46
 CHAPITRE II ANALYSE CONTEXTUELLE DE <i>LA DÉCISION</i> : BRECHT ET LES <i>LEHRSTÜCKE</i>	 51
2.1 Brecht et le théâtre politique d'avant guerre.....	52
2.1.1 L'Allemagne des années 1930 : un monde au bord du gouffre.....	52
2.1.2 Parcours du dramaturge avant son exil.....	57
2.1.3 Brecht : un penseur communiste engagé?.....	62

2.2 Les pièces didactiques et <i>La Décision</i>	67
2.2.1 La Grande pédagogie. Liens entre l'épique et la Petite pédagogie.....	67
2.2.2 Les <i>Lehrstücke</i> : les pièces et la « chaîne ».....	73
2.2.3 <i>La Décision</i> : entre « la chaîne » et les fragments <i>Fatzer</i> . Réception...	81
2.3 L'effet <i>Verfremdung</i>	87
2.3.1 La distanciation : version brechtienne.....	88
2.3.2 La distanciation : confrontation d'opinions et version aporétique.....	95
2.3.3 <i>La Décision</i> : texte et paratexte.....	101
 CHAPITRE III ANALYSE TEXTUELLE DE <i>LA DÉCISION</i>	 110
3.1 Collectif et individus.....	111
3.1.1 Le chœur de contrôle et le récitant.....	111
3.1.2 Les quatre agitateurs et le jeune camarade.....	114
3.1.3 Interprétation.....	121
3.2 Accord et désaccord.....	123
3.2.1 Accord.....	124
3.2.2 Désaccord.....	135
3.2.3 Interprétation.....	144
3.3 Communisme et non-communisme.....	145
3.3.1 Communisme.....	145
3.3.2 Non-communisme.....	159
3.3.3 Interprétation.....	166
 CONCLUSION.....	 168
 BIBLIOGRAPHIE.....	 171

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est de comprendre *La Décision* de Bertolt Brecht par le biais de la lecture littéraire, telle que présentée dans les écrits de Bertrand Gervais. L'aporie, avec ses deux composantes que sont la contradiction et la dialectique, est identifiée comme une figure de lecture nécessaire à cette approche. La démarche aporétique d'Aristote et la *dialectométhodologie* de Stéphane Lupasco forment deux modalités permettant l'analyse contextuelle et l'interprétation textuelle de *La Décision*. Cette unique pièce de la Grande pédagogie est analysée grâce à trois couples antithétiques, soit collectif/individu, accord/désaccord et communisme/non-communisme, ce dernier couple portant aussi sur une version antérieure de la pièce. Cette recherche démontre la place ambiguë de *La Décision* au sein de l'œuvre brechtienne. Par ailleurs, l'étude des rapports texte/paratexte met en évidence l'influence contraire des choix éditoriaux allemands et français sur la réception du texte. Enfin, le discours esthétique et politique à la base de *La Décision* est déconstruit par la figure de l'aporie. En conclusion, la lecture littéraire ouvre sur une appropriation nouvelle.

MOTS CLÉS : *La Décision*. Bertolt Brecht. Lecture littéraire. Aporie. Dialectométhodologie. Stéphane Lupasco. Bertrand Gervais.

INTRODUCTION

Notre lecture de *La Décision*, pièce communiste de Bertolt Brecht, fut interrompue par le constat apolitique que cette œuvre constituait avant tout une « aporie » : bien que bloquée dans notre progression, nous désirions ardemment poursuivre notre découverte de cette pièce.

Nos études littéraires ne nous préparent pas à ce que le texte dicte lui-même sa loi. Or, *La Décision*, répudiée par son auteur, dépassée historiquement, méconnue du public et résistante dès le premier contact, nous offre avec l'aporie une ouverture pour l'appréhender. Nous allons relever le défi.

Dès lors, comment réaliser une lecture aporétique de *La Décision*? D'une part, les nouvelles théories de la lecture décrivent la figure comme un guide de compréhension et d'interprétation qui se déploie au fur et à mesure de la progression de la lecture. Ainsi, la figure permet une lecture littéraire. D'autre part, les philosophes ont utilisé l'aporie pour construire leurs théories de la connaissance, la considérant tout à la fois comme une contradiction, un obstacle à dépasser, et une dialectique, un moteur d'avancement et de résolution des contradictions. Dans cette perspective, la figure de l'aporie peut-elle nous livrer le projet auctorial esthétique et politique à la base de *La Décision*, ainsi qu'une meilleure compréhension de la dramaturgie brechtienne engagée dans l'Allemagne des années 30? Si tel est le cas, les résultats de la lecture aporétique pourraient nuancer ceux de la réception traditionnelle.

Dans le premier chapitre, nous établirons les liens entre l'aporie, la figure, les théories de la lecture et l'analyse textuelle. D'abord, nous chercherons les différentes définitions et utilisations de l'aporie chez les philosophes grecs, des présocratiques à Platon. Nous nous arrêterons sur la logique classique d'Aristote et nous nous demanderons si sa méthode aporétique convient à une analyse littéraire. Ensuite, sachant que Brecht, au moment de rédiger *La Décision*, étudiait Hegel et Marx, nous nous intéresserons à l'utilisation des concepts de contradiction et de dialectique dans leurs visions respectives du monde et du savoir. Cela nous permettra d'éviter l'écueil d'une lecture purement philosophique ou

politique de *La Décision*. Nous poursuivrons avec la théorie de Stéphane Lupasco. Selon ce dernier, le postulat de la *contradiction fondamentale* se base sur la physique quantique de son époque. Les dynamismes d'actualisation, de potentialisation et d'état du Tiers inclus paraissent prometteurs pour comprendre la structure profonde de tout phénomène de la Réalité. Nous questionnerons aussi la *dialectométhodologie* lupascienne en lien avec notre construction d'une figure de l'aporie. Enfin, nous démontrerons, grâce aux écrits de Bertrand Gervais, comment une figure permet une lecture littéraire d'un texte en passant d'une régie de lecture-en-progression à une autre de lecture-en-compréhension. Nous comprendrons mieux l'apparition de notre propre figure de l'aporie à partir de sa théorisation de la figure-trace, *pensée, savoir*. Enfin, nous clôturerons ce chapitre en ajoutant à nos outils méthodologiques des notions narratologiques genettiennes et ce, pour préparer notre analyse de certaines situations aporétiques présentes dans le texte.

Dans le deuxième chapitre, partant du principe que l'entièreté de *La Décision* peut être considérée comme un signe en soi, nous étudierons le contexte aporétique dans lequel la pièce se situe. D'abord, nous décrirons à grands traits la vie politique et sociologique de l'Allemagne des années 30 afin de mieux cerner l'urgence du changement, révolutionnaire ou non, dans ce pays au bord du gouffre. Ensuite, nous détaillerons le parcours de Brecht en tant qu'artiste, tant au niveau de sa conception politique du théâtre, que de ses œuvres, pour mieux comprendre son évolution vers le communisme, un choix quelque peu oppositionnel et volontaire. Ayant campé le contexte de l'artiste, nous décrirons les caractéristiques de sa dramaturgie, soit la Grande et la Petite pédagogies, présentées en contraste avec la forme dramatique. Puis, nous considérerons *La Décision* au sein de la série des pièces didactiques (*Lehrstücke*) dont elle est issue. Nous chercherons aussi des liens possibles entre *La Décision* et des textes brechtiens condamnés ou non publiés. Grâce aux travaux de Francine Maier-Schaeffer, nous ferons des comparaisons avec les fragments *Fatzer*. Par ailleurs, nous reviendrons sur la distanciation (l'effet *Verfremdung*), mais en la présentant sous ses différents jours. Nous jaugerons notre méthodologie aporétique à l'aune de cette notion très brechtienne. Enfin, nous ferons deux analyses contextuelles précises du texte de *La Décision*, la première pour chercher des situations contradictoires potentielles induites par les choix

éditoriaux allemands et français différents, la deuxième, au travers des rapports entre le texte et le paratexte pour valider nos constats initiaux.

Le troisième chapitre sera consacré uniquement à l'analyse textuelle de *La Décision*. Nous aurons établi précédemment que la lecture traditionnelle de cette pièce de théâtre reprenait le projet brechtien pour le juger à travers la question suivante : est-ce une apologie de la discipline du Parti ou un exercice de dialectique sur l'engagement individuel dans le communisme? Nous établirons trois couples de critères, cohérents avec la réception et pertinents, pour analyser de façon aporétique *La Décision*. D'abord, nous étudierons les rapports entre le collectif et l'individu, après avoir identifié les protagonistes de la pièce qui les incarnent et déterminé leurs statuts respectifs. Ensuite, nous nous pencherons sur les intrications entre les niveaux d'accord et de désaccord. Ainsi, les différentes situations interpersonnelles entre les protagonistes seront passées au crible de ces deux critères, en cherchant à chaque fois à mettre en évidence la présence du contradictoire. Enfin, pour traiter des aspects du communisme et du non-communisme, nous procéderons à une étude comparative des versions de 1930 et de 1931. Nous nous référerons aux écrits de Fred Fischbach traitant de l'évolution du texte et les compléterons pour juger du radicalisme communiste ou non de *La Décision*. Puis nous déterminerons les formes empruntées par le non-communisme, voire l'anticommunisme, afin d'en rechercher les traces textuelles. L'analyse textuelle réalisée avec chaque couple antithétique sera suivie de notre interprétation.

Mais débutons avec le champ sémantique de l'aporie afin de comprendre pourquoi la contradiction et la dialectique deviennent deux termes indissociables dans notre construction d'une figure de l'aporie, celle que nous nous donnons pour cette analyse littéraire.

CHAPITRE 1

APORIE ET PRATIQUE DE LECTURE LITTÉRAIRE

*Celui qui lutte pour le communisme
 Doit savoir lutter et ne pas lutter
 Dire la vérité et ne pas dire la vérité
 Accepter de servir et refuser de servir
 Tenir parole et ne pas tenir parole
 S'exposer au danger et éviter le danger
 Être identifiable et ne pas être identifiable.
 Celui qui lutte pour le communisme
 N'a de toutes les vertus qu'une seule :
 Celle de lutter pour le communisme.*

Bertolt Brecht, *La Décision*

L'aporie est une notion philosophique grecque. L'étude de son champ sémantique, à travers les écrits de Platon et d'Aristote, démontre qu'elle présente une structure faite de contradiction et de dialectique. Nous verrons que Hegel et Marx ont poussé ces deux concepts vers une dialectique de la réalité. Connaître les particularités théoriques de ces deux philosophes nous permettra de mieux circonscrire notre lecture littéraire. Pour constituer la partie la plus essentielle de notre figure de l'aporie, nous nous tournerons vers les écrits de Stéphane Lupasco et sa *dialectométhodologie* fondée sur l'irréductibilité de la contradiction. Cette méthode nous facilitera la recherche de la face contradictoire des éléments les plus significatifs de *La Décision*, puis nous guidera dans leur interprétation. Mais il nous faudra aussi établir avec les écrits de Bertrand Gervais ce qu'impliquent les différentes régies de lecture et mandats des lecteurs. Nous présenterons sa conception de la figure sous ses aspects de trace, pensée et savoir. Une fois notre propre figure de l'aporie définie et stabilisée, nous poserons la question de l'utilité de la narratologie de Gérard Genette.

1.1. Le champ sémantique de l'aporie

Autour de l'aporie s'est développée une série de termes qui ont permis aux philosophes de mieux décrire les différentes situations contradictoires de la vie quotidienne, mais aussi de faire des parallèles avec la vie intellectuelle. L'aporie est ainsi devenue un outil indispensable au cheminement de la pensée philosophique. Très vite, l'obstacle qu'elle incarnait a représenté un défi à dépasser. En outre, elle fut intimement liée au mouvement et à la connaissance, ce qui se traduit pour les penseurs de l'époque par une recherche de la vérité. Nous allons commencer par ces différents thèmes de l'aporie chez les présocratiques, Platon et Aristote.

1.1.1. Les fragments des présocratiques

Le terme « aporie » est composé de la racine « porie » et du « a » privatif. Il provient, selon le linguiste Chantraine, de « **per* [qui] tient une très grande place en indo-européen et en grec¹ ». On y rattache non seulement *πείρω* (percer, traverser), *περάω* (passer), *πορεύω* (transporter, voyager), *πέρα* (de l'autre bord, de l'autre côté), mais surtout le substantif qui leur correspond, *πόρος*; *Poros*², c'est d'abord un nom d'action : « le mouvement dirigé vers un but³ ». C'est le franchissement, le passage. Par généralisation, c'est aussi le lieu du passage en tant que tel et, encore, le moyen qui permet le passage. Cette notion est appliquée à l'espace, mais aussi à d'autres champs de la vie, par exemple, les domaines économique ou intellectuel. Les mots dérivés de *poros*, étymologiquement proches ou antonymes, sont très présents dans la littérature, en particulier chez Homère.

¹ André Motte, « Les philosophes présocratiques », dans André Motte et Christian Rutten (dir. publ.), *Aporie dans la philosophie grecque. Des origines à Aristote. Travaux du centre d'Études Aristotéliciennes de l'Université de Liège*, Louvain-la-Neuve, Éditions Peeters, 2001, p. 31.

² Les mots grecs seront transcrits en latin ou en français seulement quand ils auront été attestés par les écrits des auteurs cités dans notre bibliographie. Ex. : *ἀπορία/aporia* /aporie, *εὐπορος/euporie*.

³ André Motte, *ibid.*, p. 32.

Pour redonner son importance à la notion d'*aporia* et lui attribuer une réelle dimension polysémique, André Motte et Christian Rutten, ainsi que leur équipe, ont mené une étude philologique exhaustive⁴, dont nous ne rapportons que les éléments pertinents à la construction de notre figure de l'aporie.

Chez les philosophes présocratiques, on retrouve non seulement l'utilisation et les métaphores usuelles du terme « aporie », mais aussi quelques tournures plus abstraites et un jeu d'opposition entre *ἀπορος* (adjectif d'aporie) et *εὐπορος* (adjectif d'euporie; au passage facile, plein de ressources). Ceci « peut être significatif d'une manière de penser et de raisonner. [...Philolaos crée par ailleurs] la catégorie de "l'aporétique" comme distincte du connu et de l'inconnu⁵ ». Mais le plus souvent, l'aporie, utilisée au sens propre ou figuré, signifie soit un passage difficile à négocier ou un passage qui peut imposer un arrêt, soit une véritable impasse, parce que le franchissement fut un échec, ou un obstacle d'emblée infranchissable. Cependant l'aporie, ce n'est pas qu'une description extérieure. La dimension subjective y est aussi envisagée, d'où l'idée d'interrogation, d'embarras face à deux chemins possibles à emprunter, et même la notion d'accablement, voire de détresse, dans certaines circonstances existentielles.

Toutefois, l'aporie, de son origine *poros*, conserve la connotation de dynamisme, en tension avec celle effective de l'arrêt. Elle n'est pas que le lieu d'opposition des contraires, entre le mouvement et l'obstacle. Elle appelle aussi, ou fait naître dans la résistance, une autre force, résolutoire, qui permet de franchir l'obstacle présent. À cet égard, Gorgias note que, dans le domaine intellectuel, il n'y a pas d'euporie possible, sauf dans le discours persuasif. Telle n'est pas la position d'Héraclite, pour qui tout est duel, contrariété, conflit, mais aussi mouvement et devenir. Aussi, peut-on considérer le mouvement dans l'immobilité

⁴ Analyse (études quantitatives, grammaticales, stylistiques et champs sémantiques) de toutes les occurrences de l'aporie et autres termes apparentés, dans la centaine d'écrits des philosophes présocratiques ainsi que dans tout le corpus de Platon et d'Aristote.

⁵ André Motte, *ibid.*, p. 30.

et, réciproquement, l'espoir dans l'accablement, la solution dans l'indécidable, l'accès à la vérité dans le faux et l'innommable.

De son côté, Parménide s'appuie sur la traditionnelle métaphore spatiale de l'aporie pour raisonner sur la vie intellectuelle. Il écoute sa déesse pour découvrir « quels sont les seuls chemins de recherche pour penser⁶ ». Il n'emploie pas alors les mots liés à *πόρος/poros*, mais ceux d'*ὁδός/odos* (la route balisée) et ses dérivés, dont l'une des fortunes ultérieures sera l'incontournable *μέθοδος* (méthode). Quant aux écrits de son disciple, Zénon d'Élée, dans les traductions et commentaires faits par les philosophes de l'antiquité, des dérivés de *λόγοι* (raisonnements) sont utilisés pour préciser qu'il enfermait ses interlocuteurs dans des paradoxes, des arguments contraires.

Cependant, si résoudre l'aporie, c'est trouver et continuer son chemin, entre *πόρος* et *ὁδός*, nous dirons qu'il y a entre les deux voies une importante différence d'attitude car

Poros, c'est seulement une voie maritime ou fluviale, l'ouverture d'un passage à travers une étendue chaotique qu'il transforme en un espace qualifié et ordonné, introduisant des voies différenciées, rendant visibles les directions diverses de l'espace, orientant une étendue d'abord dépourvue de tout tracé, de tout point de repère. [...] Dire que *poros* est un chemin à frayer sur une étendue liquide, c'est souligner qu'il n'est jamais à l'avance tracé, toujours effaçable, toujours à retracer de façon inédite⁷.

Et nous pourrions ajouter, *a contrario*, que *poros* peut aussi convenir pour trouver un chemin dans un espace quadrillé, surdéterminé. C'est y chercher inlassablement une nouvelle voie, hésiter devant celles qui s'offrent si aisément au premier regard et cela, sans savoir si l'objectif sera réalisable. Notre mémoire, en prenant un *a priori* de lecture aporétique, est alors une tentative de lier *poros* et *odos*.

Quant aux présocratiques, qu'ils aient employé nommément ou non *ἀπορία*/aporie, ils ont su rendre compte de la vie matérielle autant que de celle de l'esprit. Ils ont surtout jeté les bases « d'un vocabulaire qu'on peut déjà qualifier de technique et qui est représentatif d'un

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ Sarah Kofman, *Comment s'en sortir*, Paris, Éditions Galilée, Coll. « Débats », 1983, p. 18.

langage philosophique en train de s'affiner.⁸ » Ils ont effectivement lié à l'aporie les notions de connaissance et de méthode, en particulier celle de la recherche de la vérité. Voyons maintenant ce qu'en pensait un grand philosophe comme Platon.

1.1.2. Le constat d'ignorance chez Platon

Platon est, par l'intermédiaire de Socrate, un héritier de ces philosophes préclassiques. Dans ses *Dialogues*, qualifiés d'aporétiques par ses successeurs, il utilise davantage les termes dérivés de l'aporie que ceux de l'euporie. Il crée quatre néologismes dont le verbe διαπορέω (donnant diaporie), qui nuance άπορέω (donnant aporie), en lui assignant une dimension d'intensité, signifiant ainsi, dans le sens passif, «être dans un embarras profond » et, dans le sens actif, « faire l'examen approfondi d'une question qu'on soulève ».

La position de Platon face à l'aporie va changer au cours de sa vie. Dans ses œuvres de jeunesse, l'état d'aporie est mis en valeur comme essentiel à la démarche philosophique; dans ses écrits de la maturité et de la vieillesse, son intérêt se porte plus sur la recherche d'une méthode pour dépasser ce stade. Les champs sémantiques que couvre l'aporie platonicienne peuvent être répartis en quatre catégories ou grandes orientations de sens⁹ : le sens physique (proche de l'étymologie), le sens socio-économique, le sens psychologique ou éthique et un sens gnoséologique (que la connaissance soit liée à la parole et à l'action ou bien aux problématiques philosophiques). Mais souvent, plusieurs champs sont abordés de façon concomitante.

Dans *Cratyle*¹⁰, l'aporie est considérée comme un obstacle à la marche, un embarras, une progression entravée, alors que l'euporie représente l'aisance de cette marche et le libre cours

⁸ André Motte, *op. cit.*, p. 34.

⁹ Que l'on retrouvera aussi dans le *corpus aristotelicum*.

¹⁰ Les interprétations de l'aporie de Platon sont de Aikaterini Lefka et André Motte, dans André Motte et Christian Rutten, *op. cit.*, p. 140 et suivantes.

de la bonne âme. L'arrêt est souvent envisagé comme étant provisoire, autant pour le philosophe qui est en chemin (comme Socrate), que pour la philosophie comparée à une sorte de voyage maritime. Le sens économique, que Platon déploie dans les *Lois*, est méconnu. L'impasse dans la Cité peut venir du fait que les riches ne veulent pas partager avec les plus démunis, suscitant dès lors la convoitise de ces derniers et constituant un danger pour tous. Les commerçants doivent donc garantir un certain équilibre parce que cette détresse (*ἀπορία/aporia*), causée par l'extrême indigence, est comparable à une situation de guerre.

Dans le champ gnoséologique, Platon lie l'aporie/l'euporie, non seulement à la recherche et à la découverte, mais aussi à l'apprentissage. Des néologismes apparaissent dans *Le Sophiste*. L'état d'aporie est à la fois un constat, un état subi et un but recherché. En effet, pour le philosophe, cet état revient à être confronté à deux opinions contraires ou contradictoires (interrogation disjonctive). Mais surtout, quand il écrit les dialogues avec le personnage de Socrate, Platon veut associer à l'aporie un objectif précis, celui de mettre son interlocuteur dans une situation inconfortable; c'est moins d'être embarrassé que de devenir embarrassant. Il s'agit de plonger le sujet en situation d'aporie psychologique et de relever ses réactions. On espère susciter chez l'interlocuteur davantage qu'un simple étonnement, une réaction proche du *πάθος/pathos*, afin de lui faire prendre conscience de ses contradictions, des limites de son propre savoir et de ses illusions. Si, pour l'interlocuteur, l'euporie réside dans son aisance intellectuelle telle qu'il la perçoit ou, encore, dans sa satisfaction d'être sorti de l'aporie où il a été plongé, cette notion reste néanmoins connotée, dans les dialogues socratiques, comme illusoire. En effet, le philosophe ne cessera de démontrer à ses interlocuteurs leur état de fausse euporie, l'immensité de leurs lacunes, et de les replonger immédiatement dans les apories.

Cependant, le désir de dépassement est aussi lié à cette pauvreté intellectuelle éprouvée dans l'état d'aporie. Car en fait, l'objectif ultime du passage au travers des apories est la recherche de la définition vraie de toute chose. L'aporie incite à reformuler la question dont on ne peut se défaire, mais aussi à reconsidérer les réponses fournies, en somme à sortir de l'étonnement et de l'embarras. C'est donc un procédé utile qui permet de relancer la recherche.

Dans les *Dialogues* de fin de vie, l'aporie change de fonction : elle devient un procédé littéraire, un procédé d'exposition. Elle est réellement feinte et n'a plus de valeur motrice dans la progression de la discussion entre le philosophe et son interlocuteur. Elle n'est plus une méthode d'enquête et de quête de connaissance (à travers l'expérience aporétique), ni une attitude consacrée (le mode de questionnement socratique). Néanmoins, il reste à relever quelques apories réelles, celles contenues dans les philosophies adverses. Pour Platon, il y a des bonnes et des mauvaises apories; celles qu'il méprise viennent des Sophistes et elles ont la forme du paradoxe.

Nous retiendrons de la position platonicienne cette « situation dans laquelle l'ignorant devient conscient de son ignorance et se trouve ainsi engagé sur le chemin de la vérité¹¹ ». Nous nous poserons, plus loin dans ce mémoire, une question, celle d'un rapport possible entre cette conception platonicienne et la distanciation. Si ce n'est Brecht, peut-être qu'un commentateur de ces œuvres nous éclairera sur ce point. Maintenant, abordons la conception aristotélicienne de la contradiction.

1.1.3. La « démarche aporétique¹² » d'Aristote

Aristote est le philosophe par excellence de l'aporie. En effet, c'est le premier à définir clairement ἀπορία dans le sens gnoséologique :

quand on dit, par exemple, que [...] "l'incertitude" (ἀπορία) est une égalité de raisonnements contraires [...], il se passe que ceux qui définissent de cette façon posent l'effet pour la cause [...]. En effet, lorsque, raisonnant dans les deux sens, toutes les raisons

¹¹ Rodophe Gasché, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée. Platon, Heidegger, Derrida », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, p. 108.

¹² Pierre Aubenque, « Sur la notion aristotélicienne d'aporie », dans *Aristote et les problèmes de méthodes. Communication présentée au Symposium Aristotélicum tenu à Louvain du 24 août au 1^{er} septembre 1960*, Louvain/Paris, 1960, p. 8.

nous paraissent égales de part et d'autre, c'est alors que nous sommes dans l'incertitude (*ἀπορούμεν*) sur l'action à entreprendre¹³.

L'*ἀπορία* est traduite ici par incertitude, mais les traducteurs latins avaient préféré *dubitatio* ou *ambiguitas*, alors que Forster propose *perplexity*. Quoi qu'il en soit, l'état d'aporie est indubitablement lié à celui de l'action. Cependant, Aristote préfère utiliser le terme *ἀπόρημα*/aporème pour le syllogisme, « un raisonnement dialectique de contradiction ¹⁴ ». Mais quand il s'agit du raisonnement sophistique, il le qualifie d'*ἀπορία*, par métonymie avec ce qui est ressenti par l'interlocuteur qui le reçoit. L'aporie reste polysémique. Par ailleurs, Aristote ne renie pas la métaphore physique :

Eh bien ! La difficulté où se heurte la pensée montre qu'il y a un « nœud » dans l'objet même, car, en tant qu'elle est dans l'embarras, son état est semblable à celui de l'homme enchaîné; pas plus que lui, elle n'est capable d'aller de l'avant¹⁵.

Ainsi, quand il s'agira de traduire le verbe *ἀπορέω*, le contexte devra faire loi pour porter un choix entre « être dans l'embarras », « poser une question », « soulever une difficulté », « formuler une question » ou alors, pour signifier « l'acte même de formuler clairement où gît cette difficulté ».

Un des points originaux du traitement de l'aporie dans la pensée aristotélicienne, c'est la « démarche aporétique », une méthode de recherche du vrai. Ce cheminement de la pensée est loin d'avoir la rigueur logique requise pour asseoir des connaissances démonstratives, à valeur scientifique et utilisant la syllogistique. Ce procédé, basé sur la discussion des apories, est mis en pratique tout au long de la *Métaphysique*. Aubenque met en garde : il ne faut pas se laisser prendre par l'apparente simplicité et cohérence de cette démarche ternaire, aporie-diaporie-euporie. À l'opposé, Tricot n'y relève aucune position de chercheur, disant que « la

¹³ Les *Topiques*, VI, 6, 145 b 1-19, traduit par Jean Tricot, cité par Fabienne Pironet, dans André Motte et Christian Rutten, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Les *Topiques*, VIII, 11, 162 a 15-17, cité par Fabienne Pironet, dans André Motte et Christian Rutten, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵ Aristote, « Livre B », dans *La Métaphysique*, Nouvelle édition par Jean Tricot, Paris, Vrin, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1970, p. 121, (B 1, 995 a 32-33).

méthode de discussion est un procédé d'exposition d'un dogmatisme arrêté dans toutes les parties essentielles, et qu'[Aristote] s'efforce de justifier par le raisonnement¹⁶ ».

Que dit Aristote des trois termes que sont aporie, diaporie et euporie? L'aporie est un état d'embarras provoqué par la discussion sur un sujet qui préoccupe le philosophe. Mais le fond peut être de nature très différente. D'abord, il est formé des opinions et des thèses diverses des prédécesseurs. Ensuite, quand personne n'a formulé de tel problème auparavant, « il faut demander aux choses elles-mêmes la matière de l'aporie¹⁷ ». Quant à la diaporie, elle est l'exploration des différentes voies (savantes et non savantes) qui s'offrent à celui qui réfléchit et qui se heurtent ainsi à des contradictions. C'est ce cheminement difficile de la pensée à la recherche de la vérité au milieu de tout ce qui a pu être formulé. Mais comment être sûr d'avoir vu la question sous tous ses angles? La diaporie, c'est aussi débiter le questionnement dans le vide. C'est donc prendre la voie des objections qu'on s'adresse à soi-même, cheminer dans son propre raisonnement et mettre de l'ordre dans ses pensées. Ces difficultés devront être résolues pour accéder à l'euporie, celle-ci étant le dépassement de l'obstacle intellectuel et la résolution du problème dans le vrai.

Parfois, l'euporie n'est plus une fin en soi et la diaporie devient bien plus qu'une étape médiane du processus ternaire. Celle-ci est l'essentiel de l'apprentissage du raisonnement heuristique. À ce titre, étudier les théories erronées a cet immense avantage de mieux asseoir le sens commun en mettant à l'épreuve les évidences. Du faux, émerge finalement un peu plus, le vrai de la vérité qui est première (connue, ou celle qu'on veut enseigner) et dernière (raisonnée). C'est dans l'aporie elle-même que réside l'euporie, le savoir. Car il faut se rendre compte qu'il existe des apories indéfiniment répétées et répétibles, dont l'euporie n'est qu'apparente et seulement pour un moment donné¹⁸. L'aporie, c'est la « reprise inlassable des mêmes problèmes : mais répétition féconde, créatrice, qui est le contraire de la facilité, de la

¹⁶ Jean Tricot, dans Aristote, *op. cit.*, p. 119, note 2.

¹⁷ Pierre Aubenque, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Il faut rappeler que la conception du temps est cyclique chez les Grecs anciens. Elle s'oppose à celle de la pensée chrétienne, qui est linéaire parce qu'elle repose sur une finalité eschatologique, prophétisée et salvatrice.

mécanisation de la pensée, de l'extrapolation irréfléchie¹⁹ ». Maintenant, prenons connaissance d'un autre aspect de l'aporie, soit son lien plus étroit avec la logique et la dialectique.

1.2. La contradiction et la dialectique

Des Grecs à Karl Marx, d'aucuns font le lien entre contradiction et incohérence, ou non-contradiction et cohérence. Dans ce débat, J.-F. Kervegan rappelle la nécessité de questionner la contradiction car il s'agit :

bien [d'] un enjeu fondamental que la pensée grecque avait situé : à travers elle, c'est de la nature même de la vérité et du réel qu'il s'agit, et de la relation de l'être et du discours. Hegel a exhumé cette signification de la contradiction, logique et ontologique à la fois pour en faire une catégorie maîtresse de la dialectique spéculative. Cette promotion a été poursuivie, moyennant une inflexion vers le champ du politique, par Marx, et les héritiers de sa pensée²⁰.

Nous allons maintenant nous intéresser à ce que chacun des auteurs cités ci-dessus peut nous apprendre sur l'aporie, bien que ce terme ne soit pas toujours nommé dans leurs écrits.

1.2.1. Contradiction, logique et dialectique chez les Grecs

Aristote, à qui l'on doit la logique classique, écrit : « Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps au même sujet sous le même rapport²¹ », assertion qu'il complète par : « Il est impossible pour une chose d'être et de ne pas être en même temps.²² » Entendons par là que si *P* est un prédicat, (une propriété

¹⁹ Pierre Aubenque, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Jean-François Kervegan, dans André Jacob, (dir. publ.), « La contradiction », *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, tome 1, 1989, p. 468.

²¹ Formule signalée par de très nombreux auteurs, extraite de la *Métaphysique*, Γ 3, 1005 b 19.

²² *Ibid*, Γ 3, 1005 b 19.

attribuée à un individu, une relation logique), non- P est la codification du prédicat contradictoire. Si P se vérifie, non- P ne peut l'être. La contradiction oppose donc une affirmation et une négation. À l'axiome d'identité (A est A) et l'axiome de non-contradiction (A n'est pas non- A), s'adjoint le principe du tiers exclu (il n'y a pas de moyen terme T entre les contradictoires, c'est A ou bien non- A). Repérer la contradiction, pour la réfuter, lui donne donc un pouvoir discriminant : si l'un est vrai (ou réel), le contradictoire est non-vrai (ou non réel), donc faux (ou irréel). Établir la non-contradiction dans l'énoncé et entre les énoncés eux-mêmes, c'est se permettre de raisonner, de juger, de dire que les choses sont, et tenir un discours cohérent.

Cependant, il existe en logique d'autres catégories modales que la vérité et la fausseté; elles viennent modifier leur portée. Par exemple, Aristote introduit le nécessaire, le non-nécessaire ou contingent, le possible et l'impossible. Le nécessaire est ce qui ne peut pas ne pas être; il est associé à la notion d'existence et du vrai. L'impossible est ce qui ne peut absolument être; il sera lié à la non-existence; il délimite le faux du vrai; il est ce qui est obligatoirement faux. Le possible est simplement ce qui est non contradictoire avec les lois qui régissent les connaissances, le monde et les êtres; il n'a pas de lien avec la nécessité; il peut ne pas être actuellement, mais il est logiquement vrai. Ces trois modalités respectent la bivalence. Tel n'est pas le cas du contingent qui est l'exception à la bivalence. Le contingent est ce qui est susceptible d'être, sans que l'on sache s'il sera ou ne sera pas; il peut régir des contradictoires; son rapport au vrai est complexe. Le meilleur exemple nous vient d'Aristote : quand on dit « la bataille navale aura lieu demain ou n'aura pas lieu demain », on est totalement dans la vérité. Pour autant, on ne peut attribuer la vérité à l'un ou l'autre des événements, bien que l'on sache que l'un ou l'autre sera obligatoirement vrai. Le futur contingent est indécidable. Pour Aristote, la nécessité est liée à la démonstration logique (syllogisme) et se place du côté de l'universel; la contingence, quant à elle, appartient aux circonstances et au singulier. Selon certains philosophes, il nous faut distinguer entre une vérité formelle, relevant du domaine de la logique pure, et une vérité matérielle, appartenant au domaine de l'entendement.

Zénon d'Élée, en traquant toutes les contradictions dans un discours, pose les premiers jalons de la dialectique, tandis qu'Héraclite, en proclamant que « les contraires s'accordent, [que] la discordance crée la plus belle des harmonies. [Que le] devenir tout entier est une lutte²³ », donne un statut à la processualité et à la négativité. Mais celles-ci restent externes à l'objet lui-même. De son côté, Platon va combattre la sophistique au titre de forme dévoyée de la dialectique. Pour lui, celle-ci est basée sur la persuasion; il juge que ses adeptes l'utilisent pour le seul plaisir d'avoir raison, quel que soit le fond du débat. Platon veut, pour la dialectique, une validité scientifique et la création d'un art d'interrogation, fait de questions-réponses; ce sera une science des hypothèses qui s'appuie sur les essences pour raisonner jusqu'au principe anhypothétique. Tout ceci s'effectue dans un dialogue convenu et amical, mais en se tenant loin de l'expérience concrète.

La position aristotélicienne est autre, selon Pelletier; il nous met en garde : « Aristote mesure toujours ses dires à ce que lui semble la réalité de la vie intellectuelle; ses préceptes et ses règles s'adressent à l'intelligence humaine dans un contexte d'apprentissage²⁴. » L'homme a soif de savoir. Dans le domaine pratique, là où une démonstration scientifique ne peut avoir lieu, une connaissance, même imparfaite, peut le satisfaire bien plus que le vide ou l'ignorance. Le dialecticien raisonne à partir des endoxes : « [...] est endoxal ce à quoi tous s'attendent, ou la plupart, ou les sages, et parmi eux, ou la plupart, ou les plus connus et endoxaux²⁵ ». Le dialecticien se permet ainsi de tout discuter. La dialectique, bien qu'utilisant la logique, amène à des conclusions qui n'ont que le niveau d'évidence des prémisses, celui des opinions généralement admises. Cet exercice est en soi une τέχνη/technique, une μέθοδος/méthode, à pratiquer régulièrement. Selon Aristote, il faut plusieurs attaques pour détrôner une position et affirmer l'opinion contraire, là où la science n'aurait eu besoin que d'une seule démonstration pour établir la vérité de la contradictoire. Avant d'argumenter avec art sur une proposition et savoir si elle est matière à dialectique, il faut un cadre de

²³ *Fragment 8*, cité dans Jean-François Kervegan, *op. cit.*, p. 470.

²⁴ Yvan Pelletier, *La dialectique aristotélicienne. Les principes des Topiques*, Montréal, Éditions Bellarmin, Coll. « Noësis », 1991, p. 28.

²⁵ Dans les *Topiques* d'Aristote, I 1, 100b 21-24, cité par Yvan Pelletier, *op. cit.*, p. 42.

discussion : c'est celui du dialogue, entre un individu et un représentant (sage ou expert) ou une autorité collective. L'énoncé de départ doit comporter une part de doute ou bien n'avoir jamais été formulé auparavant, mais être susceptible d'être reçu par la communauté comme potentiellement contradictoire. La conclusion, si elle peut advenir, sera de l'ordre du « probable » et non du « croyable ». Le demandeur propose donc des énoncés, le répondeur lui en fournit d'autres sous forme d'accord. Deux interlocuteurs différents ? Deux rôles ? Deux fonctions, en fait : le répondeur devenant le questionneur pour avoir plus de précisions et le demandeur l'aidant dans son travail d'autorité.

Nous intégrerons totalement la démarche aporétique aristotélicienne dans notre étude du contexte historique et artistique de Brecht. Nous confronterons les points de vue de l'auteur et les opinions de ses commentateurs. Nous nous appuierons, par ailleurs, sur la figure de l'aporie pour « dialoguer » avec le texte, en y cherchant des « nœuds ». Nous pourrions y trouver les contradictions déjà mises en place car l'auteur travaille en particulier sur la négativité. Qu'en dit Hegel, un des auteurs qui a inspiré Brecht ? C'est ce sur quoi nous allons nous arrêter.

1.2.2. La négativité chez Hegel

Hegel est l'un des philosophes qui a érigé de façon originale et complexe les notions de contradiction et de la dialectique dans son système de pensée. Brecht, dans *La Décision*, lui rend hommage lorsqu'il indique « Les enseignements des Classiques. » L'homme de théâtre reprend aussi, dans sa propre théorie sur la distanciation et la dialectique, la terminologie hégélienne de négation de la négation. Mais d'emblée, une question se pose : parlant de contradiction et de dialectique, entre le champ de l'aporie et la position hégélienne, évoquons-nous les mêmes notions sous les mêmes termes ?

Dans sa *Science de la Logique*, Hegel écrit : « Toute chose est en soi-même contradictoire²⁶. » G. Franz, dont nous résumons l'étude, s'est penché sur cet aspect fondamental de la philosophie hégélienne et il affirme que le terme « contradictoire » recouvre différents sens chez ce philosophe. Il nous apparaît donc essentiel de définir ce terme par rapport au sens que lui donnait Aristote. Pour Hegel, dire qu'une plante est une plante, ou que A est A, est une tautologie. On n'en dit rien au regard du savoir absolu. On ne peut définir en logique une chose par elle-même, même si on le fait dans l'entendement. Or, selon Hegel, l'entendement est sujet à caution, tout comme l'opinion ou le contingent. Il n'est ni rationnel ni véridique en soi. Le moment de l'affirmation, affirmée dans l'immédiateté, ne peut être ni suffisant ni valide. Le vrai doit se conquérir par la pensée qui se déploie. Il faut d'emblée considérer l'affirmation comme étant indéterminée et, pour mieux la cerner, il faut lui adjoindre les relations dans laquelle elle est impliquée. En fait, il faut la lier à tout ce qui n'est pas elle-même *stricto sensu*. L'affirmation doit donc composer avec ce qui peut prendre l'aspect du différent, du contraire, voire du contradictoire dans le sens aristotélicien (par exemple, l'être et le non-être, le même et l'autre, le fini et l'infini). Pour Hegel, on dépasse l'indétermination première de l'affirmation (thèse), par l'établissement, en un deuxième temps, d'une relation contradictoire avec sa négation (antithèse). Cependant, pour le philosophe, on ne peut rester indéfiniment au stade de la contradiction dans la constitution du savoir; on ne peut laisser là le sujet dans sa perplexité avec sa pensée dans l'embarras car alors, il n'y aurait pas d'évolution possible. Seule la non-contradiction peut amener à une connaissance supérieure. Il faut donc un stade ultérieur qui propose une conciliation, entraîne un dépassement, forme une solution; ce stade implique que chaque terme posé (thèse et antithèse) se transforme, se transpose. Il faut logiquement nier la relation contradictoire qui a été établie et aller au delà. Ce stade est ainsi nommé la négation de la négation. Cette union, quand elle réussit, forme ce troisième stade de la triade (synthèse). On obtient l'identité du concept dans sa totale objectivité. Cette synthèse, à nouveau considérée comme une

²⁶ *Logik*, I, GI. 4, p. 545, cité par Grégoire Franz, « Hegel et l'universelle contradiction », *Revue philosophique de Louvain*, troisième série, vol. 44, n° 1, 1946, p. 36, en ligne, < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1946_num_44_1_4038 >, consulté le 2 mars 2011.

affirmation, permet d'accéder pleinement à la détermination d'elle-même en la replaçant dans toute sa complexité, avec tous ses aspects dans la réalité, à la fois dans la logique, la nature et la philosophie. Et de synthèse en synthèse, l'esprit est censé atteindre le savoir véridique et absolu. Le rationnel, la vie et la réalité sont ainsi constitués, à l'état actuel et dans leur évolution, de contradictions et d'identités.

Pour Hegel, il existe deux moments clés dont il faut prendre conscience dans tous ces développements. D'abord, le moment dialectique qui survient quand on considère (ou qu'on analyse) une unité et que l'on constate qu'elle est constituée de deux parties incompatibles (exemple : la limite est une unité faite du fini et de l'infini). Ensuite, le moment spéculatif qui naît lors de la réconciliation des deux parties de cette unité. Ce sont ces deux moments qui permettent l'accès à la connaissance fondée.

Par ailleurs, selon Franz, Hegel définit la relation contradictoire sous deux aspects. D'une part, elle est dite corrélatrice dans le sens où chaque terme (affirmation et négation) est affecté par l'autre quand on est à la recherche de leur synthèse, qui est considérée comme leur raison d'être. D'autre part, la relation contradictoire est dite constitutive quand on cherche les deux antagonistes présents dans la synthèse. Ces deux aspects existent en un mouvement ascendant et un mouvement descendant, qui forment la dialectique hégélienne, quand un terme est pris de façon générale. La contradiction (ou la négativité, pour les commentateurs plus récents) fait partie intégrante de la triade thèse-antithèse-synthèse. La négativité a un aspect médiatisé (la négation) et médiatisant (nier la relation contradictoire et ainsi accéder à la négation de la négation, la synthèse). Cette négativité est perçue comme un dynamisme dont la puissance est une grande production du sens. Hegel insiste d'ailleurs au sujet de la contradiction, sur son « côté positif selon lequel elle devient *activité absolue* et fondement absolu²⁷ ».

²⁷ Hegel, *Science de la logique*, II, p. 86, cité par Jean-François Kervegan, dans André Jacob, *op. cit.*, p. 470.

En résumé, le terme contradictoire est pris, chez Hegel, autant pour désigner une relation (entre deux termes qui sont unis), qu'un terme (opposé à un autre, sans pour autant être contradictoire dans le sens aristotélicien), ou une notion à la base d'un système de pensée. Ajoutons à « Toute chose est en soi contradictoire » que toute contradiction doit être surmontée au cours de l'évolution. S'il ne peut y avoir synthèse, il y aura alors disparition d'un des deux termes. La réalité en fait la preuve à tous les niveaux : en biologie (transformation des espèces ou disparition), en histoire (des civilisations, en particulier), mais aussi au niveau de l'individu en société (considéré comme imparfait et désireux de progrès).

Par ailleurs, J.-J. Wunenburger, dans *La raison du contradictoire*²⁸, critique « la lecture logicisante²⁹ » qui est faite de la dialectique hégélienne selon le concept de la négativité. Il affirme que cette perspective empêche une bonne compréhension de la dialectique parce qu'elle fait l'impasse sur ses sources réelles. Wunenburger reconnaît qu'avant d'avoir été éprouvé par la différenciation et l'altérité, « l'Être, saisi dans sa pure identité, ne constitue pas encore une unité ni une totalité vivantes [...] l'Être ne serait qu'un faux absolu [...] Seul le devenir de l'Être, mis en branle par la différence conflictuelle, peut animer l'Être³⁰. » Toutefois, il montre que Hegel pense « le processus de différenciation de l'Absolu selon deux trajets qui véhiculent une intelligibilité opposée³¹ ». Le premier trajet est relié à la chrétienté, au mystère de l'Incarnation, tandis que le second tiendrait de la biologie, de la philosophie de la Nature. Dans le premier cas, Dieu le Père se renie, s'oppose à sa condition divine, se pose comme différent à lui-même et s'aliène dans la condition humaine par l'intermédiaire de son fils. C'est ce qu'on appelle la dimension d'aliénation. Selon nous, ce premier trajet recoupe une autre dimension, dramatique, que nous explorerons ultérieurement dans notre recherche : « L'Esprit conquiert sa vérité seulement quand il se retrouve soi-même dans le déchirement

²⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « L'aporie dialectique » dans *La raison du contradictoire. Science et philosophie moderne : la pensée du complexe*, Paris, Albin Michel, Coll. « Science et symboles », 1990, p. 167-180.

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

³⁰ *Ibid.*, p. 171.

³¹ *Ibid.*, p. 172.

absolu³². » Dans le deuxième cas, cette différenciation fonctionne par scissiparité; elle est à l'origine de la métaphore du bourgeon, de sa transformation en fleur et en fruit, chacune étant une étape latente dans le devenir de la plante. Il s'agit d'un processus déjà programmé, réalisable à partir de ses propres forces. La différenciation se fait presque violemment, par la projection de soi dans un autre extérieur et étranger ou presque inéluctablement, comme allant de soi, une sorte d'actualisation intérieure.

Selon nous, le Devenir de l'être, pour être défini dans l'objectivité, suit l'une ou l'autre voie que nous nommerons la confrontation et l'acceptation. Quant à la confrontation des opposés, elle est dans le spéculaire. Hegel, cité par Kervegan, écrit :

La différenciation en soi [...] chacun étant ainsi pour soi, n'étant pas l'autre, chacun d'eux apparaît dans l'autre et n'est qu'en tant que l'autre est. La différence de l'essence est donc l'opposition d'après laquelle le différencié n'a pas en face de lui un Autre d'une façon générale, mais son Autre même, c'est-à-dire que chacun n'a sa propre détermination que par rapport à l'autre et n'est réfléchi en soi qu'en tant qu'il se réfléchit dans l'autre; et pour l'autre il en est de même, chacun est ainsi son autre de l'autre³³.

Et en étant « son autre de l'autre », l'individu est à même de se définir de façon objective (synthèse). L'acceptation constitue une forme de synthèse, sans conflit, appartenant à la métaphore de la biologie. Cette dernière relève du déterminisme, de l'inéluctable de l'évolution, là où la conscience humaine ne peut intervenir. Précisons enfin, pour notre figure de l'aporie, que nous retiendrons de la philosophie hégélienne cette puissance conflictuelle de la contradiction. Maintenant, prenons la mesure de la contradiction et de la dialectique chez Marx.

³² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 173 : Hegel, G.W.F., *Phénoménologie de l'Esprit*, tome I, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 175 : Hegel, G.W.F., *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques*, p. 91.

1.2.3. La philosophie des relations internes chez Marx

Marx est l'un des auteurs majeurs que lit Brecht, à partir de 1926. Celui-ci s'en inspire largement dans son œuvre. Nous verrons au chapitre suivant ce qu'il en est de Marx et du *Capital*. Considérons plutôt ici la philosophie marxienne³⁴. Cette dernière fait une grande place à la contradiction et à la dialectique, mais elle les lie de manière différente de celle observée chez les auteurs précédents.

Selon Mouriaux³⁵, on repère, dans les premiers écrits de Marx, l'esprit critique et la figure du renversement issue de la représentation haut/bas présente dans les métaphores chrétiennes. Marx opte pour un changement de perspective en philosophie. Aussi, au lieu de

descendre du ciel sur terre, c'est de la terre au ciel que l'on monte ici [...] Et même les fantasmagories dans le cerveau humain sont des sublimations résultant nécessairement du processus de leur vie matérielle que l'on peut constater empiriquement et qui repose sur des bases matérielles. [...] Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie mais la vie qui détermine la conscience³⁶.

Marx accuse Hegel d'avoir privilégié le travail abstrait de l'Esprit, sans connexion avec le concret. Il va définir un nouveau matérialisme, non bourgeois, où le point de vue des prolétaires est largement considéré. Sa critique concerne aussi « Feuerbach [qui] résout l'essence religieuse en l'essence humaine. Mais l'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux³⁷. » Selon Mouriaux, résumant la pensée marxienne, la contradiction s'installe entre l'homme et sa perception de la réalité : « Les représentations que les hommes se forgent de leur condition

³⁴ Selon René Mouriaux, la distinction serait de Maximilien Rubel qui distingue que ce qui relève de Marx est « marxien » et que ce qui relève des disciples, ou commentateurs, est « marxiste ».

³⁵ René Mouriaux, *La dialectique d'Héraclite à Marx*, Paris, Syllepse, Coll. « Utopie critique », 2010, p. 217.

³⁶ Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, 1845, p. 8, en ligne, < <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450001.htm> >, consulté le 20 mars 2010.

³⁷ *Ibid.*, p. 29. (VI Thèse sur Feuerbach).

dépendent de leur mode d'existence et en fournissent une compréhension illusoire³⁸. » Marx veut comprendre l'Histoire, les mouvements de la société (époque esclavagiste, féodale, capitaliste) et leur logique interne, car « L'histoire est radicale et elle traverse de nombreuses phases lorsqu'elle porte au tombeau une forme ancienne³⁹. »

La dialectique permet à Marx de saisir la complexité de son champ, l'économie, mais aussi d'exposer ses recherches dans *Le Capital*. Il applique une méthode scientifique d'analyse. Selon Ollman, pour appréhender le tout et ses parties, la survenue des choses et leur fonctionnement, Marx utilise dans sa recherche « quatre sortes de relations [de base] : l'identité/différence, l'interpénétration des contraires, la qualité/quantité et la contradiction⁴⁰ ».

Rappelons tout de suite la complexité de la pensée marxienne : les choses ne sont pas en soi isolées, elles sont appréhendées sous forme de relations et dans leur processus historique; ce sont ces rapports que Marx passe au crible de ses quatre relations de base. Ces dernières sont, et révèlent peu ou prou, des oppositions. Prenons « l'identité/différence » : si on compare des relations entre elles selon un critère donné, elles sont identiques; mais si l'on change de critère (de la valeur d'échange à la valeur d'usage, par exemple), elles deviennent différentes; pourtant, ce sont les mêmes relations de départ. Voyons « l'interpénétration des contraires » : c'est le domaine de la perspective, du point de vue; les relations surviennent et fonctionnent en interdépendance, mais l'angle sous lequel on perçoit l'évènement (ou l'institution ou la personne), autant dans son évolution, que dans son rapport au système entier, modifie la perception et la définition qu'on pourra en donner, ainsi que les conséquences qui ont découleront. Ces conséquences (ou actions) pourront être tout à fait à l'opposé les unes des autres, selon la perspective du départ, (par exemple : « Une grève en train d'échouer dans un contexte peut servir au déclenchement d'une révolution dans un

³⁸ René Mourioux, *op. cit.*, p. 218.

³⁹ Karl Marx, *Introduction à la philosophie du droit*, Paris, Éllipse, 2000, p. 10, dans René Mourioux, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁰ Bertell Ollman, *La dialectique mise en œuvre. Le processus d'abstraction dans la méthode Marx*, Paris, Syllepse, Coll. « Mille Marxismes », 2005, p. 27.

autre⁴¹. ») Considérons maintenant la relation de base « qualité / quantité ». Dans la perspective de Marx, elle met en évidence que, dans l'évolution d'un processus, quand il y a croissance (ou décroissance) quantitative de certains de ses aspects, il apparaît alors, à un certain moment et dans certaines conditions, une modification de l'apparence ou de la fonction du processus. Il y a un saut du quantitatif au qualitatif, (par exemple : « lorsqu'une somme d'argent atteint un certain montant, [...] elle se transforme en capital, c'est-à-dire, qu'elle peut fonctionner pour acheter de la force de travail et s'approprier de la plus-value⁴² »). Pour Marx, la dialectique permet d'appréhender le passé et le présent du processus, mais aussi, d'envisager son futur probable. Elle permet de comprendre et d'admettre que le changement est inéluctable.

Quant à la contradiction, selon l'analyse de Kervegan, elle est « un instrument essentiel pour penser l'organisation et le devenir des sociétés. Chaque mode de production et, par là, chaque type de société, est affecté d'une *contradiction fondamentale* qui est le fondement objectif des luttes des classes⁴³ ». Pour Ollman, c'est cette contradiction interne au système lui-même, l'évolution de ses tendances différentielles interdépendantes, qui entraîne le changement. Selon Marx, l'homme cherche à se libérer de la contradiction, qu'il projette dans la forme de société qu'il pense subir et qui est issue du passé. La société communiste est celle qui va résoudre les contradictions de la société capitaliste. L'activité révolutionnaire est « une activité pratique-critique⁴⁴ ».

Nous en déduisons que cette dialectique matérialiste est une pensée stratégique qui mène à l'action, elle-même basée essentiellement sur la contradiction. Et Marx de conclure, « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer⁴⁵ ». Cet énoncé est devenu au fil du temps plus qu'une maxime pour Brecht

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² Exemple de Bertell Ollman, *op cit.*, p. 29.

⁴³ J-F Kervegan, dans André Jacob, *op. cit.*, p. 470.

⁴⁴ Karl Marx et Friedrich Engels, *op. cit.*, p. 29 (Thèse sur Feuerbach I).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30. (Thèse sur Feuerbach XI).

et ses contemporains communistes. Elle traverse en particulier l'œuvre didactique de Brecht et *La Décision*. Revenons maintenant à la construction de notre figure de l'aporie. Puisque nous voulons éviter qu'elle soit philosophique et politique, notre exploration du champ de l'aporie nous mène vers un autre auteur, Stéphane Lupasco. Analysons la perspective de ce dernier en la confrontant à celle des philosophes précédemment étudiés.

1.3. La logique du contradictoire de Lupasco : l'état du Tiers inclus

Dans ce sous-chapitre, nous présenterons d'abord la notion de contradiction chez Stéphane Lupasco; celle-ci est source d'énergie et elle demeure active dans chaque élément qui existe dans la Réalité. Seul notre regard découpe le Réel et peut donc percevoir ou non cette contradiction. Nous enchaînerons sur une notion nouvelle, l'état T, « T » désignant le tiers inclus, et non le tiers exclus comme chez Aristote. D'une part, nous verrons comment cet état T est lié à la contradiction et, d'autre part, nous le présenterons comme l'un des trois dynamismes qui structurent la Réalité, les deux autres étant l'actualisation (A) et la potentialisation (P). Enfin, nous conclurons par un aperçu général de la logique ternaire lupascienne avec sa table des valeurs, la notion d'*inconnnaissance*, et nous définirons plus précisément la *dialectométhologie* lupascienne.

1.3.1. L'énergie, l'antagonisme et la contradiction

La contradiction est la pierre angulaire de la théorie de Lupasco. Elle est en lien direct avec les découvertes de la physique quantique dont l'auteur a été témoin. Au début du XXe siècle, les chercheurs se heurtent en effet à des contradictions à plusieurs niveaux. Ils y sont confrontés quand il faut monter les schémas expérimentaux, enregistrer les résultats ou les expliquer mathématiquement. Mais si ces physiciens élaborent de nouvelles conceptions de la matière et de l'énergie, ils ne proposent pas pour autant une véritable vision quantique du monde, qui soit basée sur leurs difficultés et leurs découvertes. Par exemple, Max Born et

Werner Heisenberg questionnent la portée philosophique du quantique, mais ils ne révisent pas en profondeur les notions d'objet, de causalité et de réalité de notre monde quotidien. Seul Lupasco, selon Basarab Nicolescu⁴⁶, a eu l'audace de tirer les conséquences qu'imposait cette révolution scientifique. Il publie, en 1947, *Logique et contradiction*⁴⁷, puis *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*⁴⁸, en 1951, deux ouvrages fondamentaux destinés au grand public et dans lesquels il y expose ses propres réflexions philosophiques. À cet égard, nous ne nous arrêterons que sur les quelques concepts utiles à notre analyse littéraire. De même, nous nous limiterons aux recherches de la physique quantique en lien avec les concepts lupasciens. En effet, ces découvertes permettent de comprendre qu'un phénomène peut paraître sous une forme donnée, tout autant que sous sa forme opposée, selon les montages expérimentaux mis en place. Nous pouvons en déduire que les phénomènes quantiques sont constitutivement contradictoires et ce, quelle que soit la position du chercheur. Lupasco généralise cette idée. Nous décrirons ci-dessous succinctement, grâce aux travaux de vulgarisation du physicien Basarab Nicolescu⁴⁹, les notions de matière et d'énergie, d'antagonisme et de vide quantique et nous ferons le lien entre la contradiction lupascienne et notre recherche.

Les conceptions de la matière et de l'énergie ont beaucoup évolué au siècle dernier. Si ces notions s'opposent dans la physique traditionnelle, elles apparaissent indissociables en physique quantique. Grâce à l'avancée technologique, les scientifiques ont défini l'infiniment petit, ses constituants et ses organisations. Ainsi, sont apparus les molécules, les atomes, les électrons. Or, en explorant le monde microphysique, les physiciens ont trouvé l'antimatière, par exemple, le positron pour l'électron. Le positron est la copie conforme de l'électron, sauf

⁴⁶ Basarab Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Montréal, Liber, 2009, 175 p.

⁴⁷ Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, Paris, PUF, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1947, 234 p.

⁴⁸ Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions du Rocher, [1951]1987, 137 p.

⁴⁹ Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, Monaco, Éditions du Rocher, Coll. « Transdisciplinarité », 2002, 328 p.

que sa charge est positive au lieu d'être négative. Ainsi, la rencontre d'une particule avec son antiparticule entraîne leur disparition et un dégagement considérable d'énergie. C'est ce phénomène de confrontation des opposés dans la nature quantique qui a intéressé Lupasco. Cette opposition est porteuse de puissance et de changement. De plus, on passe d'une forme matérielle (particule, antiparticule) à une forme immatérielle (énergie). Ainsi, l'énergie s'oppose à la matière et le principe de leur opposition permet de passer d'un système à l'autre. De plus, les découvertes d'Einstein démontrent que la matière et l'énergie ne sont que les deux faces d'un même phénomène. En effet, selon ce physicien, une particule au repos possède une énergie E selon la formule $E = mc^2$. L'énergie et la matière⁵⁰ sont inséparables tout en étant opposées. Pour Lupasco, l'énergie et la dualité antagoniste sont donc des principes pour expliquer la Réalité.

Mais l'antagonisme se comprend aussi à partir des notions de continuité et de discontinuité. La continuité que nous connaissons, c'est celle des lois de la physique traditionnelle. Jetons un objet sur une table. Selon la force utilisée, la vitesse qui en découle (son énergie cinétique) et le poids (sa force de gravité), la trajectoire de l'objet sera prévisible. Nous pouvons aussi déterminer son point d'arrivée et son point d'immobilité. Si l'évènement est photographié à plusieurs reprises durant l'expérience, les clichés montreront l'objet aux différents points de sa trajectoire. Cependant, il apparaîtra toujours immobilisé dans les airs. Un individu peut dire, en regardant les clichés, à partir de son expérience de vie ou selon toute logique, que l'objet était en mouvement au moment des faits. Le mouvement vu, c'est la continuité. Le mouvement découpé (les clichés), c'est la discontinuité. La discontinuité, dans la réalité du monde quantique, c'est que l'objet⁵¹ procède vraiment par bonds dans l'espace et ce, sans passer matériellement d'un point à un autre. C'est la notion du *saut quantique*⁵². Quand le quantique est intégré dans la conception du monde physique, un phénomène peut être dans deux états opposés, continuité et discontinuité, bien que sans

⁵⁰ La matière, quelque soit la forme qu'elle prenne, est représentée par sa masse (m).

⁵¹ Nous sommes ici au niveau de l'exemple, et non au niveau des expériences réelles de la physique quantique de notre époque. Il s'agit d'une simple analogie entre l'objet et la particule.

⁵² Basarab Nicolescu, *op. cit.*, p. 19.

possibilité pour nous de l'appréhender simultanément dans ces deux états ou de connaître un état qui leur serait intermédiaire. Il y a, entre continuité et discontinuité, entre ces opposés, une irréductibilité qui interpelle Lupasco.

Max Born, de son côté, travaille sur l'énergie lumineuse. Non seulement l'énergie s'oppose à la matière, mais elle est elle-même décomposable. Il fait la démonstration que cette énergie lumineuse peut apparaître sous une forme continue ou discontinue. Elle possède donc les deux qualités opposées. Pour rendre compte de cette découverte dans sa conception de la Réalité, Lupasco élabore la notion de *contradiction fondamentale* :

Tout phénomène ne tarde pas à se résoudre en une dualité, un couple analytique oppositionnel, de nature logique contradictoire; dans un phénomène apparaît toujours, tôt ou tard, un antiphenomène, qui lui est lié, comme constitutif⁵³.

Cependant, nous ne percevons généralement qu'un des deux termes de cette dualité. Ainsi, nous n'avons, au quotidien, qu'une lecture partielle du Réel. Dans le monde quantique, la partie contradictoire à celle qui est étudiée par le scientifique, possède sa propre vérité, mais apparaît occultée lors des expériences. Mais est-elle totalement occultée? Peut-on mesurer seulement la continuité? Ou seulement la discontinuité? Werner Heisenberg a répondu à ces questions. Il a démontré, selon Basarab Nicolescu, qu'il est impossible d'avoir une mesure absolument précise de la localisation d'un événement quantique ou du mouvement impliqué en utilisant les critères spatio-temporels habituels. La mesure n'est donc qu'une approximation. En effet, on ne peut dissocier les deux états contradictoires dans les faits. Dès qu'on tente d'enregistrer l'un d'eux, on minimise l'autre, sans en effacer la présence. C'est ce que Heisenberg nomme les relations d'incertitude, dont il faut tenir compte dans les calculs mathématiques. Lupasco s'appuie sur cette découverte pour affirmer que l'absolu ne peut être atteint. En conséquence, il envisage la contradiction fondamentale comme générale et irréductible. Ce constat implique que les contradictoires existent

⁵³ Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions du Rocher, [1951] 1987, p. 4-5.

simultanément dans toute réalité, que nous en ayons conscience ou non. Cela fait de la non-contradiction une apparence car il n'y a perception que d'un seul terme de l'antagonisme.

La démarche de Lupasco consiste en une remise en question radicale de notre mode de pensée.

Que se passe-t-il si l'on rejette l'absoluité du principe de non contradiction, si l'on introduit une contradiction, une contradiction irréductible, dans la structure, les fonctionnements et les opérations mêmes de la logique? Quelles en sont les conséquences? Comment faut-il procéder⁵⁴?

Il édifie sa théorie en se basant sur l'analyse des expériences de la physique quantique de son époque. Il établit une axiomatique avec un *Principe d'antagonisme* et une nouvelle dialectique, la *logique de l'énergie*. Il tire des hypothèses de son axiomatique et il en cherche la confirmation objective dans la science. Cependant, bien des preuves n'apparaîtront qu'après sa mort, selon Basarab Nicolescu. Quoi qu'il en soit, pour ce philosophe, expérience et logique sont inséparables quand il s'agit d'explorer toutes les facettes de la Réalité.

Parmi tous les écrits de Lupasco qui nous permettent de comprendre sa perspective, nous avons isolé le postulat rédigé en 1951 :

A tout phénomène ou élément ou évènement logique quelconque, et donc au jugement qui le pense, à la proposition qui l'exprime, au signe qui le symbolise : e, par exemple, doit toujours être associé, structurellement et fonctionnellement, un anti-phénomène ou anti-élément ou anti-évènement logique, et donc un jugement, une proposition, un signe contradictoire : non-e ou \bar{e} ; et de telle sorte que e ou \bar{e} ne peut jamais qu'être potentialisé par l'actualisation de \bar{e} ou e, mais non disparaître afin que soit \bar{e} soit e puisse se suffire à lui-même dans une indépendance et donc une non-contradiction rigoureuse⁵⁵.

Quelques éclaircissements complémentaires sont pourtant nécessaires pour saisir la portée de cette assertion. D'une part, tout ce qui *existe* est considéré comme « logique », sauf l'affectivité pure, dite a-logique. D'autre part, un phénomène⁵⁶ est marqué par son devenir : il

⁵⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ Terme générique que nous utiliserons pour signifier aussi un évènement, une pensée, un jugement, un signe, un symbole.

vient de, ou devient, franchit des étapes et ne reste jamais identique à lui-même. Tout est mouvement; tout est sous l'influence du dynamisme énergétique de la contradiction. Dans ce long postulat, Lupasco généralise à tout phénomène existentiel ce qu'il a appris du quantique et il soutient qu'un phénomène ne peut être conçu qu'avec son antiphenomène. Le philosophe utilise des symboles. Les pôles de la dualité antagoniste sont « e » et « ē », ē étant le pôle contradictoire de e, c'est-à-dire non-e. Pour signifier le lien indéfectible des contradictoires entre eux, Lupasco lie les deux parties par point, soit « e.ē »

Penser en couple de contradictoires ne se fait pas consciemment. Pourtant, quand nous prononçons un mot pour représenter notre pensée, nous le faisons grâce à deux axes dynamiques opposés. Il y a, d'un côté, l'axe du choix du mot et de son inclusion dans le discours et, de l'autre côté, l'axe du rejet (non-choix) de tous les autres mots et de leur exclusion (non-inclusion). Dans la théorie lupascienne, il faudrait dire, parce que tout est dualité d'antagonistes, que l'inclusion et l'exclusion sont simultanées pour le même mot, mais selon des proportions opposées, tellement opposées en fait qu'on ne prononce qu'un seul mot. Les mots qui représentent, à notre avis, le mieux le dualisme antagoniste lupascien sont les antonymes construits avec un préfixe signifiant la négation⁵⁷. On ne perçoit la richesse de tels mots qu'en connaissant le substantif. Dans la théorie lupascienne, tout est ainsi : bien que nous ne percevions que l'un des deux pôles de l'antagonisme, l'autre existe toujours, vérité qui peut alors être explorée.

On comprend notre intérêt pour la théorie de Lupasco dans le contexte d'une définition de l'aporie, terme qui nous force à percevoir en même temps les deux pôles de l'antagonisme : le *poros* et sa négation. Ainsi, cette théorie nous permet de comprendre pourquoi les auteurs, que nous avons présentés précédemment, lient ensemble la contradiction à la dialectique. En effet, la contradiction classique⁵⁸ est plus statique, liée à

⁵⁷Les préfixes sont « a » en grec, et « in » en latin. De cela, découle certainement le néologisme lupascien de « *inconnaissance* ».

⁵⁸Nous faisons ici une différence entre contradiction dite classique, celle que nous attribuons aux auteurs précédemment étudiés, et contradiction dite fondamentale qui relève de la théorie lupascienne.

l'exclusion et la fermeture, tandis que la dialectique est un phénomène plus dynamique relié à l'ouverture. Nous utiliserons ces deux couples de notions dans notre approche aporétique. Par exemple, si nous partons du principe qu'une analyse de *La Décision* de Brecht constitue une forme de jugement, alors nous pouvons envisager simultanément, selon la logique lupascienne, qu'il existe au niveau de la réception des points de vue opposés. Si nous constatons qu'elle est perçue comme une leçon d'engagement dans le communisme, il devrait simultanément exister un jugement contradictoire, une opinion selon laquelle cette pièce fournit des raisons d'éviter tout engagement politique. Dans notre analyse littéraire, nous verrons comment, dans le texte même de *La Décision*, la question de l'accord, qui est lié à l'acceptation des principes du communisme, est aussi associée à celui du désaccord.

Comment saisir dans la pratique le contradictoire de chaque dualité antagoniste alors qu'il nous est la plupart du temps occulté? Il existe pour cela une méthode, celle de la *dialectométhodologie* lupascienne. Nous allons nous y intéresser, mais auparavant, il est nécessaire de comprendre le fonctionnement intrinsèque des dualités antagonistes, leurs rapports statiques et leurs fluctuations dynamiques. Voyons ces dynamismes, au nombre de trois.

1.3.2. L'actualisation, la potentialisation et l'état T

Pour Lupasco, les trois dynamismes présents dans la Réalité sont l'actualisation (A), la potentialisation (P) et l'état T (T). Le terme T a été choisi en lien avec la logique aristotélicienne, T pour le Tiers. Cependant, pour Aristote, T, c'est le tiers exclu (il est impossible d'être A et non-A en même temps), tandis que pour Lupasco, T, c'est le tiers inclus (un phénomène est A et non-A). Basarab Nicolescu, dans *Qu'est-ce que la réalité? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*⁵⁹, représente ces dynamismes sous la forme des trois sommets d'un triangle. Si nous voyons habituellement les objets et

⁵⁹ Basarab Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Montréal, Liber, 2009, p. 53.

événements du monde du côté de l'actualisation (A), nous pouvons néanmoins les entrevoir parfois sous l'angle de la potentialisation (P). Cependant, il nous est tout à fait impossible d'apercevoir simultanément les trois états dynamiques (A, P, T) parce qu'ils ne sont pas au même *niveau de réalité*, écrit Basarab Nicolescu. En effet, l'état T n'obéit pas aux mêmes lois structurelles et fonctionnelles que les deux autres et il nous est difficile de percevoir, ou de conceptualiser, simultanément avec deux logiques différentes. Quant à Lupasco, il préfère décrire ses trois dynamismes avec la métaphore de la *matière*. Ainsi, parle-t-il de matière macrophysique, biologique et microphysique (ou quantique). Intuitivement, nous pouvons saisir le fossé entre deux niveaux de réalité en considérant, par exemple, une planète ou un corps humain, d'un côté, et une pièce de théâtre, de l'autre. Par ailleurs, ce qui apparaît non-contradictoire au niveau de la réalité des états T (comme le quantum d'énergie lumineuse) le devient s'il y a projection au niveau de la réalité des actualisations-potentialisations (le quantum est perçu à ce niveau-là comme une onde ou un corpuscule, ou bien sous forme continue ou discontinue).

Comment peut-on définir de façon générale un dynamisme? Il s'agit du mouvement de l'énergie au sein d'un phénomène e.ē. Ce mouvement explique les changements du phénomène au cours du temps. L'actualisation et la potentialisation sont deux dynamismes inséparables et antagonistes : chacun agit sur l'un des pôles d'une dualité antagoniste. En conséquence, les deux contradictoires d'une dualité antagoniste ne peuvent être actualisés ou potentialisés en même temps. En effet, d'une part, l'actualisation, c'est la capacité de rendre actuel ou de percevoir comme déjà actualisé. Par exemple, on ne pourrait actualiser en même temps la forme matérialisée et dématérialisée de la lumière. D'autre part, la potentialisation est une *désactualisation*, une virtualisation ou le fait de percevoir ce qui est potentiel dans ce que nous percevons comme étant actualisé. Par exemple, la lumière est perçue comme blanche; pourtant, elle est un arc-en-ciel et cet aspect potentialisé, nous ne pouvons l'appréhender matériellement qu'en utilisant certains prismes. Les couleurs de la lumière sont potentialisées par l'œil humain.

Par ailleurs, il ne peut y avoir ni actualisation absolue ni potentialisation absolue. L'absoluité de l'un des deux dynamismes implique toujours la disparition d'un pôle de

l'antagonisme, ce qui met fin à l'existence de la dualité; autant dire, pour Lupasco, la fin de l'existence en général, c'est-à-dire de la richesse de la Réalité. Par exemple, si on actualise seulement l'identité (e) d'un phénomène, on enlève tout ce qui peut lui être différent (\bar{e}); on fait aussi disparaître autour de lui tout ce qui serait susceptible de diminuer son identité absolue. Ce serait donc autodestructeur. Pour un « mot », quel qu'il soit, tendre vers son identité absolue, ce serait ne lui donner qu'un sens, qu'un référent, qu'un contexte possible tout au long de sa présence dans notre lexique. Dans cette perspective, un texte n'aurait qu'une seule interprétation, ce qui conduirait à la fin de l'herméneutique et d'une partie de l'art littéraire.

Pour Lupasco, l'actualisation et la potentialisation sont liées par une contradiction fondamentale. Mais comment fonctionnent ces dynamismes ensemble? Certes, le postulat nous le dit, mais un exemple concret permet de mieux cerner leur fonctionnement réciproque. Revenons à notre exemple de l'objet que l'on lance. Quand on soulève celui-ci, on exerce une force supérieure à son poids. Quand l'objet est en main, on a, non seulement fait une actualisation (A) d'une quantité d'énergie physiologique (e)⁶⁰, soit e_A , mais aussi, de façon concomitante, une potentialisation (P) de l'énergie gravidique (\bar{e})⁶¹, soit \bar{e}_P . Cette expérience « soulever un objet » peut être symbolisée par $e_A \cdot \bar{e}_P$. Dans la théorie lupascienne, tout phénomène, quelle que soit sa complexité, doit être considéré avec son antiphénomène. Donc il existe aussi théoriquement un « soulever un objet » de type $\bar{e}_A \cdot e_P$. On imagine alors une situation où l'énergie gravidique est actualisée aux dépens de l'énergie physiologique. Cette situation pourrait être, pour prendre un exemple très concret, celle d'un très jeune enfant qui désire justement qu'on lui donne ce tome d'encyclopédie (l'objet) que l'on a en main; ce pourrait être aussi le fait de déposer un à un tous les tomes encyclopédiques dans les mains d'une même personne pour inverser le rapport de l'énergie actualisée et de l'énergie potentialisée.

⁶⁰ C'est l'énergie qui promeut le mouvement.

⁶¹ C'est l'énergie qui s'oppose au mouvement.

Lupasco nous incite à conceptualiser les situations selon l'axe de la contradiction, à les analyser, voire à les expérimenter. Est-ce à dire qu'il faut, dans une situation donnée, toujours modifier le niveau d'énergie par un apport extérieur? Non. Un changement ne pourrait-il pas découler du mouvement de l'énergie interne aux phénomènes? Oui, car toute dualité antagoniste a effectivement sa propre énergie; elle vient de l'antagonisme constitutif lui-même. Cette énergie meut le phénomène au cours du temps. Et nous pouvons l'observer si l'on dispose de temps ou des technologies adéquates. Même les langues que nous parlons vivent et meurent. Pour Lupasco, le fonctionnement de l'actualisation et de la potentialisation se fait selon une boucle de rétroaction. En physique traditionnelle, on dit que si un mouvement se fait vers l'avant (e_A), alors l'inertie, l'immobilité, le non mouvement diminuent (\bar{e}_P). Parallèlement, car tout système est lié à un anti-système, le mouvement réalisé donne une partie de son énergie à un système de freinage (actualisation du non-mouvement, \bar{e}_A), ce qui le ralentit (potentialisation du mouvement e_P). Le mouvement se ralentissant suffisamment, il donne moins d'énergie au freinage (potentialisation du non-mouvement \bar{e}_P), ce qui, du coup, le libère (actualisation du mouvement e_A). En résumé, ce système de balancier procède à des changements selon l'énergie de la contradiction. Ce système est opérationnel, tant sur le plan biologique, dans les systèmes de régulation hormonaux, qu'au niveau psychologique et sociologique. Basarab Nicolescu propose même que l'on porte un nouveau regard sur les phénomènes politiques. De manière générale, d'une part, les mouvements politiques s'inscrivent dans un système qui les contient tous, l'Histoire par exemple. D'autre part, ces mouvements amènent des formes différentes de gouvernement. On constate alors au sein d'un même pays l'alternance de dictatures, de révolutions et de périodes de démocratie. Puisque nous étudions *La Décision*, considérée comme une pièce de théâtre politique, nous devons la voir, non seulement au sein des mouvements contradictoires politiques dans lesquels elle a vu le jour (le stalinisme et le nazisme), mais aussi à l'intérieur des mouvements littéraires et du théâtre politique de l'époque (le réalisme socialiste, Piscator). Par ailleurs, parmi les enjeux de tout système social et politique existent ceux des rapports antagonistes collectif-individu et accord/désaccord. Aussi, ces deux couples d'antagonistes feront-ils l'objet d'une partie de

notre analyse littéraire de la pièce de Brecht. Nous chercherons les traces d'inscription textuelle des antagonismes selon l'axe actualisation-potentialisation.

Qu'en est-il maintenant du dynamisme dit « état T »? Pour le comprendre, il faut revenir au monde quantique. Le physicien Max Born considère qu'un phénomène quantique serait « une *onde de probabilité* [et une équation donnerait] la probabilité de réalisation de l'état final à partir d'un certain état initial⁶² ». Ce n'est plus une certitude, c'est une probabilité de présence, ce qui signifie que le monde quantique ne répond plus à la causalité classique et que le schème cause-effet doit être remis en question. Il faut accepter, selon Basarab Nicolescu, l'existence d'une « *spontanéité quantique*⁶³ ». Mais ce n'est pas pour autant que tout doit être considéré comme indéterminé. Prenons l'exemple des *particules quantiques virtuelles*. Elles sont dites *particules virtuelles* parce qu'elles sont inobservables dans la réalité et qu'elles ont été créées pour les besoins de la théorie. Ces particules virtuelles se situent au niveau du *vide quantique*, un vide plein de fluctuations entre matière et énergie. Les mouvements et les changements y sont très rapides. Ce vide est le siège d'apparitions spontanées de particules virtuelles et d'antiparticules virtuelles qui entraînent en s'annihilant un dégagement d'énergie, ce dernier n'étant pas que virtuel puisqu'il provoque une polarisation du vide. Cette polarisation modifie la trajectoire d'un électron d'une particule réelle. Ainsi, des traces objectives des fluctuations existent, d'une part, entre particules virtuelles elles-mêmes et, d'autre part, entre particules virtuelles et particules réelles. Il existe donc un état virtuel qui n'est ni la matérialisation (particule, antiparticule) ni la dématérialisation (énergie), mais qui les contient toutes les deux. Cependant, les particules quantiques virtuelles se situent à un niveau de réalité différent de celui des deux autres (matérialité, immatérialité). Comment traduire cela en termes lupasciens? Revenons sur le fait que ces particules virtuelles ont été créées. Elles sont un objet actualisé de la théorie (e_A) sur lequel le scientifique peut travailler mathématiquement, et non un objet de la réalité (\bar{e}). Comme il ne peut y avoir d'absolu, leur construction est en apparence $e_A \cdot \bar{e}_p$. Or, le

⁶² Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, op. cit., p. 23.

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

scientifique peut observer leur impact dans la réalité de son laboratoire. Les particules virtuelles sont donc, dans l'expérimentation, l'actualisation de la réalité (\bar{e}_A), et non celle d'une pure théorie (e). Les particules virtuelles y ont l'apparence de $e_P.\bar{e}_A$. Si les particules virtuelles sont apparemment différentes, selon que le scientifique développe ses hypothèses théoriques ou qu'il expérimente en laboratoire, elles sont en fait toujours identiques à elles-mêmes. Elles sont objet de théorie et objet de réalité, tout en étant ni purement objet imaginaire ni purement objet réel. Dans la terminologie lupascienne, les particules quantiques virtuelles sont $e_T.\bar{e}_T$. T, c'est « l'état ni actuel ni potentiel [...] d'un terme par rapport au terme antithétique (ou encore semi-actuel et semi-potentiel)⁶⁴ ».

Pour Lupasco, les mondes psychique, psychologique, sociologique, artistique et esthétique relèvent de ce dynamisme T. C'est l'être humain, par ses choix d'instruments et ses productions, qui va lui donner une forme perceptible, qui sera l'actualisation d'un des deux termes de la dualité antagoniste et la potentialisation de l'autre. Par exemple, quand Brecht s'intéresse au marxisme en tant qu'écrivain, il actualise plusieurs formes littéraires, tels ses écrits politiques et sociologiques, son journal, ses commentaires sur les lectures de Marx et Lénine, la pièce de théâtre *La Décision* ou, encore, quelque trois cents fragments de fiction politique qui seront publiés sous le titre *Me-Ti, Livre des Retournements* et, enfin, des poèmes. Chaque genre littéraire actualisé potentialise souvent les autres. Le marxisme peut être envisagé comme un état T au niveau de Brecht (le créateur, avant la production littéraire). Or, comme rien ne peut être absolu, selon Lupasco, nous pouvons en déduire que, s'il y a une production marxiste actualisée (e_A), alors, il y a aussi une production non-marxiste (\bar{e}_P) qui persiste au niveau du texte. Ce sera une autre partie de notre recherche : comment *La Décision* est-elle aussi un texte apolitique⁶⁵?

Lupasco écrit que l'état T est une « matière-source ». Pour lui, cet état sous-tend d'abord toutes les productions dans l'actualisation-potentialisation, mais cet état signifie aussi que tout ce qui existe retourne à un moment ou un autre dans cet état T. L'état T, ce n'est donc

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Par exemple, les choix purement esthétiques.

pas qu'un dynamisme, c'est aussi l'union des contradictoires, la non-exclusion de la contradiction. Ainsi, en voulant généraliser les enseignements de la révolution quantique de son époque, Lupasco a changé non seulement la conception de la Réalité, mais il a aussi modifié les règles de la logique.

1.3.3. La table des valeurs et la dialectique lupascienne

Parce que le monde quantique en a amplement fait la démonstration, Lupasco accorde un statut logique à la contradiction, différent de celui qui lui est concédé par la logique aristotélicienne. Il crée une Table des valeurs qui « symbolise, à son tour, le postulat fondamental de la logique dynamique du contradictoire⁶⁶: »

e	\bar{e}
A	P
T	T
P	A

Cette table vient remplacer la table classique afin que nous puissions faire une analyse plus fine des phénomènes qui nous entourent. La table classique ci-dessous devient caduque.

e	\bar{e}
V	F
F	V

⁶⁶ Stéphane Lupasco, *Le principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie*, op. cit., p. 11.

Pour Lupasco, il ne faut pas confondre l'actualisation avec le vrai et la potentialisation avec le faux. D'abord, si dans la logique aristotélicienne, est vrai ce qui est non-contradictoire (si e est vrai, alors \bar{e} est faux), dans la logique lupascienne, le vrai est fonction des actualisations et des potentialisations. Aussi, une vérité actualisée ne pouvant être absolue, elle contient sa vérité contradictoire potentialisée, et non sa fausseté. Ensuite, si dans la logique aristotélicienne, le faux est le contradictoire, dans la logique lupascienne, le contradictoire n'est pas faux. Quant à la contradiction maximale, $e_T.\bar{e}_T$, elle est un état de deux vérités qui sont entre elles contradictoires, en états semi actualisés/semi potentialisés, c'est-à-dire « deux vérités contradictoires qui se refoulent réciproquement, qui s'empêchent mutuellement d'être l'une actuelle et l'autre potentielle⁶⁷. » Enfin, la nouvelle *méthodologie contradictionnelle*⁶⁸ n'est pas de départir le vrai du faux, mais d'établir la réalité d'un phénomène selon les trois valeurs polaires A, P, T.

Ceci ne signifie pas pour autant que Lupasco rejette totalement la logique aristotélicienne. Il considère que sa logique du contradictoire est une *panlogique*; elle est

la logique du relatif, du dynamisme dualistique, de la double énergie antagoniste [et elle] enveloppe la logique classique de l'absolu, du repos, du statique, comme cas particulier et idéal. Le mouvement, peut-on dire, est plus général que le repos⁶⁹.

Alors, suffit-il pour connaître un phénomène de déterminer les fluctuations dynamiques en jeu lors de son évolution? Pas uniquement. Car, s'il y a connaissance, c'est qu'il y a aussi non-connaissance, vu que tout phénomène logique obéit au principe d'antagoniste. Toute connaissance ne peut être que relative. Aussi, selon Lupasco, il

faut connaître ce que l'on connaît et ce que l'on ne connaît pas pour faire avancer la connaissance. L'inconnaissance ainsi est une activité; on ne peut pas ne pas inconnaître pour

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

connaître. Telle est la dialectique de la connaissance. Elle comporte l'inconnaissance dans son énergie opérationnelle même⁷⁰.

Nous chercherons ainsi au niveau du travail créateur de Brecht, comment ce dernier aborde les domaines de la connaissance et de l'inconnaissance. C'est au niveau de la distanciation, la défamiliarisation, que ce rapport dialectique de la connaissance et de l'inconnaissance pourrait être productif. Mais, en l'absence du travail des acteurs et du metteur en scène, nous chercherons comment la distanciation peut être toujours à l'œuvre dans le texte de *La Décision*. Nous nous poserons une question plus générale sur la présence de l'inconnaissance dans cette pièce : pourrait-elle prendre éventuellement la forme d'une tache aveugle?

À toutes fins utiles, Lupasco nous propose une *dialectométhodologie* de la connaissance⁷¹; c'est

une méthode d'investigation cognitive des phénomènes, *quels qu'ils soient* [...de] chaque élément ou évènement, comme de chaque système et de chaque structure, comme de chaque système de systèmes et structure de structures⁷².

C'est dans le « quels qu'ils soient » que réside pour nous la justification de notre position, à savoir d'intégrer la théorie lupascienne à la figure de l'aporie et d'appliquer la logique lupascienne à un texte de théâtre. Dans la pratique, qu'en est-il de cette méthode?

La méthode nouvelle consistera donc à *rechercher, en présence d'un phénomène quelconque, premièrement, quel est son phénomène contradictoire, et, deuxièmement, dans quelle mesure il le virtualise ou il est virtualisé par lui*. D'une façon générale, on doit lier le rationnel et l'irrationnel, l'identité et la non-identité, l'invariant et le variant... Il faut donc éviter la stérile conception paralléliste des ordres contradictoires, de même qu'il faut cesser de vouloir un monisme au bénéfice de l'un seulement, par la notion d'apparence ou d'erreur appliquée à l'autre⁷³.

⁷⁰ Stéphane Lupasco, *L'Univers psychique - Ses dialectiques constitutives et sa connaissance de la connaissance*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, p. 163.

⁷¹ *Ibid.*, p. 195.

⁷² *Ibid.*, p. 195. C'est nous qui soulignons.

⁷³ *Ibid.*, p. 191.

En résumé, Stéphane Lupasco a su, dans la suite des grands philosophes, renouveler la notion de contradiction et de dialectique en les liant dans un dynamisme d'ouverture où les limites habituelles de nos modes de pensée doivent être franchies. Nous avons tenu à intégrer ces conceptions nouvelles dans notre figure de l'aporie. Maintenant, il nous appartient de mieux connaître la notion de figure, son apparition dans un texte et son fonctionnement afin d'expliquer comment elle va s'articuler avec la lecture littéraire de *La Décision*.

1.4. L'aporie : figure de lecture littéraire

Lier la démarche lupascienne et *La Décision*⁷⁴, c'est déjà se questionner sur la condamnation de cette pièce par Brecht de façon aporétique. Car, après tout, nous désirons ici lire un texte qui n'a été créé que pour être joué⁷⁵. Comprendre cette condamnation, c'est déterminer aussi la part de non-condamnation qui peut se cacher dans l'interdit brechtien. Il existait effectivement des autorisations de mise en scène de la *Décision* délivrées par Brecht ou ses héritiers, mais elles étaient toujours rares et accompagnées d'instructions restrictives. Contradiction oblige, une autre forme de mise en scène était pensable et possible, alliée cette fois-ci à une liberté totale d'accès. Cette autorisation s'est concrétisée dans la publication de *La Décision*, en 1931⁷⁶. Une question se pose alors d'emblée, dans la perspective dialectométhodologique : existe-t-il un aspect contradictoire au niveau de l'édition? Mais avant d'y répondre, qu'implique pour un lecteur de lire un texte avec l'aporie pour horizon?

Parmi les nouvelles pratiques et théories de la lecture, nous exposerons celles de Bertrand Gervais qui conviennent aux textes dits résistants. Les notions gervaisiennes de lecture littéraire, de *métaphore fondatrice*, de singularité, et de *figure-trace, pensée et savoirs*, seront définies. Nous verrons ce qu'implique leur utilisation en termes de validité et

⁷⁴ Dans *Théâtre Complet*, nouvelle édition, Tome 4, (Texte français d'Édouard Pfrimmer, d'après le texte original *Die Maßnahme* de 1931), Paris, L'Arche, 1974, p. 209-238.

⁷⁵ Nous reviendrons sur ce point en traitant de la Grande pédagogie.

⁷⁶ Dans le « Cahier 4 » des *Essais*.

de communautés interprétatives. Par ailleurs, nous ferons aussi appel aux écrits de Gérard Genette. Nous rappellerons les notions de transtextualité et nous nous appuierons, pour l'analyse interne de *La Décision*, sur ses notions de temps, de voix et de mode. Ainsi, la narratologie, par son aspect descriptif du texte, permettra à notre approche aporétique de se déployer.

1.4.1. La lecture littéraire de Bertrand Gervais et l'appropriation

Dans *À l'écoute de la lecture*⁷⁷, Bertrand Gervais nous fait part de ses travaux de l'époque (1993) sur les actes de lecture. La lecture littéraire y est présentée dans ses rapports avec la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension. Les résultats de lecture sont validés selon le mandat du lecteur et, s'il y a lieu, de la communauté interprétative qui en prend acte. Nous reprendrons ici les principales notions en lien avec notre lecture de *La Décision*.

Les actes de lecture apparaissent multiples à celui qui lit. Néanmoins, on peut tous les classer selon la tension qui existe entre les deux variables intrinsèques que sont la progression et la compréhension. Ces dernières vont permettre de définir différentes régies : la lecture-en-progression, la lecture-en-compréhension et la lecture littéraire. Par ailleurs, dans l'acte de lecture, seront aussi pris en compte la complexité du texte et le mandat que le lecteur se donne.

Voyons ces trois pratiques de lecture. La lecture-en-progression est caractérisée par un aspect linéaire et, le plus souvent, rapide. Cette lecture est sous-tendue par une compréhension minimale, pragmatique, afin que le texte se déroule sans difficulté jusqu'à sa fin. Ce type de lecture se réalise au prix d'approximations, parfois d'effacement de parties de texte, et peut produire des illusions cognitives. À l'opposé, dans la lecture-en-compréhension,

⁷⁷ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, 294 p.

la saisie du texte y est plus lente et s'accompagne d'un approfondissement des significations au-delà du littéral. Elle est souvent interrompue. Des relectures partielles, voire totales, du texte s'effectuent avec des hypothèses interprétatives. Le travail du lecteur s'organise selon des perspectives variées, plus critiques ou plus théoriques, et même purement descriptives de l'acte de lecture lui-même. Quant à la lecture littéraire, elle constitue, selon Gervais, une régie particulière :

Elle est une situation d'apprentissage, quel que soit son niveau, une gouverne du lire, un mandat de lecture. Elle est en fait cette impulsion qui permet de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension⁷⁸.

Cette lecture littéraire est, à la base, la mise en pratique d'une attitude du lecteur dans son rapport au texte. Elle n'appartient ni à la qualité du texte ni à la compétence du lecteur. « La dimension littéraire de la lecture consiste donc en un réaligement de l'attention de lecture⁷⁹. »

Lire, c'est s'approprier, c'est faire sien. Peut-on tout simplement lire *La Décision* selon la lecture-en-progression habituelle, celle qui est de lire une page, de haut en bas, page de gauche suivie de celle de droite, et procéder ainsi au rythme d'une curiosité première jusqu'à la fin? Pour y répondre, nous avons voulu comparer les publications, allemande⁸⁰ et française, les plus accessibles actuellement sur le marché. Il nous semble, qu'au-delà du mandat du lecteur, l'édition influence fortement l'acte même de la lecture, sans égard à la langue. Nous reprendrons ce point en lien avec le concept de distanciation dans le chapitre suivant.

Une autre question surgit : est-ce plus valide de lire la version allemande que sa traduction? La réponse dépend, selon nous, du mandat du lecteur et des communautés interprétatives. Selon la position de Gervais dans *À l'écoute de la lecture*, la validité des résultats de lecture est en lien avec le mandat du lecteur. La lecture-en-progression est

⁷⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁰ Bertold Brecht, *Die Maßnahme-Zwei Fassngen, Anmerkungen*, Frankfurt am Main, Édition Suhrkamp, 1998, 108 p.

terminée quand le lecteur a atteint ses objectifs. Ce dernier a saisi le texte dans son ensemble et en a compris approximativement la fabula et l'argumentation. Ce lecteur n'est responsable que devant lui-même, les critères de validité lui appartiennent; il sait intimement s'il a complété son mandat et il en déduit si sa lecture est réussie ou non. La validité dans la lecture-en-progression est donc indépendante de la version lue. Par contre, il en est différemment dans la lecture littéraire. Plus développée du côté de la compréhension, la lecture littéraire s'accompagne la plupart du temps de la production d'un discours. Ce dernier, oral ou écrit, sera l'objet d'évaluations par des pairs ou par des professeurs. En officialisant ses résultats de lecture, le lecteur quitte la sphère privée et devient responsable devant autrui. Sa lecture peut être jugée recevable ou non, conforme ou non aux normes et aux valeurs véhiculées dans le groupe à qui s'adresse le discours. Selon Stanley Fish :

les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit⁸¹.

Si plusieurs lecteurs produisent une même lecture et analyse d'un texte, parce qu'ils font partie d'une même communauté interprétative, une interprétation quasi-canonique émerge, dont la culture va faire foi. Par contre, un lecteur particulier, qui intègre plusieurs communautés interprétatives, produira plusieurs discours, dont chacun sera perçu comme juste, même si ces discours peuvent être contradictoires entre eux. La validité n'est qu'une valeur aux critères relatifs. Ainsi, aux fins de notre mémoire, nous ne lirons que la traduction de *La Décision* (celle de Pfrimmer), ce qui pourrait être considéré par certaines communautés interprétatives comme une erreur à l'origine de mésinterprétations, malgré que d'autres communautés n'accepteront notre analyse qu'accompagnée d'informations sommaires sur la version allemande. Dit autrement, dans la lecture littéraire, la validité des résultats de lecture peut dépendre, à notre avis, des présupposés concernant la traduction, et donc de façon indirecte, de l'édition étudiée.

⁸¹ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire - L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, Coll. « Penser/Croiser », 2007, p. 55.

Gervais rappelle que « La communauté interprétative n'est pas un résultat, mais un principe organisationnel, un mandat en quelque sorte⁸². » Comme Brecht a écrit *La Décision* pour les marxistes-léninistes, les chorales ouvrières et les membres du Parti Communiste de l'Allemagne de 1930, on comprend que le monde occidental capitaliste, à l'exception de certains groupes communistes et de milieux avant-gardistes du théâtre, ait pu rejeter *La Décision*. Par contre, pour rendre compte du refus de cette production théâtrale politique par les siens, il faudra s'appuyer sur la dialectométhodologie lupascienne. Que pouvait-il y avoir de lisible en termes de non-conformité aux valeurs proclamées? À cet égard, nous croyons que notre démarche de lecture littéraire nous permettra d'aller plus loin dans la compréhension de *La Décision*. Abordons maintenant la figure dans l'acte de lecture.

1.4.2. La figure-trace, pensée, savoirs selon Bertrand Gervais et l'aporie dans *La Décision*

Gervais théorise le seuil de passage à la lecture littéraire avec la notion de *métaphore fondatrice*. Cependant, c'est en développant l'apparition, la constitution et le fonctionnement de la figure dans l'acte de lecture qu'il nous permet de mieux appréhender et expliquer notre démarche de lecture littéraire avec l'aporie.

Bertrand Gervais émet une nouvelle hypothèse de travail dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*⁸³ pour expliquer le saut d'une lecture-en-progression vers une lecture-en-compréhension; sa notion-clé est la *métaphore fondatrice*. Elle est nommée *métaphore* parce qu'elle est un contenu approximatif et *fondatrice* parce qu'elle est une force génératrice d'un investissement nouveau et profond du texte. La plupart du temps, le lecteur est convié à cette régie particulière du lire par des textes résistants, ceux qui « restent opaques à nos mécanismes habituels de compréhension⁸⁴ », ceux qui interpellent et

⁸² Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 270.

⁸³ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, Éditions XYZ, 1998, 231 p.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

appellent de nouvelles interprétations. La lecture littéraire va être « marquée du sceau de l'imagination et de l'abduction, d'une hypothèse personnelle qui impose son raisonnement, ses propres règles de compréhension et d'interprétation⁸⁵ ». Parfois, au cours de la lecture littéraire, la métaphore fondatrice disparaît. D'autres fois, elle se transforme en une figure et mène à d'autres cadres de référence. Elle est « un processus, une activité qui se déroule et se complexifie en se déployant [...] une lecture qui fait de la densité [et de l'inconnu⁸⁶] du texte son territoire de prédilection⁸⁷ ». Il arrive quelquefois que les résultats finaux d'une lecture littéraire rejoignent ceux des lectures précédemment faites, savantes ou non. Néanmoins, le lecteur aura réellement fait une lecture littéraire parce qu'il se sera approprié le texte d'une manière particulière et personnelle.

Dans *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire*⁸⁸, Gervais explique le phénomène de constitution d'une figure dans l'acte de lecture littéraire. C'est « un signe d'un grand dynamisme⁸⁹ » qui passe par trois stades : *trace, pensée et savoirs*.

D'abord, la figure s'inscrit dans une matérialité. C'est un concret visible et lisible dont le sujet va se saisir, à moins que ce ne soit le texte qui se saisisse du lecteur. L'ancrage, le départ de l'impulsion, c'est la *figure-trace*, le lieu chez le lecteur d'un « foyer de l'attention⁹⁰ » de nature différente à celle présente jusque-là. Dans le texte de Brecht, par exemple, le passage où le Chœur de contrôle entonne « Celui qui lutte pour le communisme/Doit savoir lutter et ne pas lutter/Dire la vérité et ne pas dire la vérité/Accepter de servir et refuser de servir⁹¹ » devient, en raison des multiples contradictions qui y sont

⁸⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁸ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire*, Tome 1, Montréal, Le Quartanier, 2007, 243 p.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁹¹ Dans Brecht, « La Décision-Pièce didactique », dans *Théâtre complet*, Nouvelle édition, tome 4, Paris, L'Arche, 1947, p. 215.

exprimées, le lieu d'une « syncope cognitive : un blanc de la compréhension, une incapacité fondamentale à saisir ce qui est dit⁹² ».

Ensuite, quand les traces sont remplacées par des impressions, des images et des idées, la figure est au stade de la *figure-pensée*. Dans notre arrêt de la lecture-en-progression, nous avons eu l'impression d'un choix imminent à faire. Fallait-il sauter par-dessus l'obstacle pour continuer de lire le texte ou bien s'arrêter afin de régler les contradictions et ainsi approfondir notre compréhension du texte? Brecht, en fin stratège de la dialectique hégélienne et du marxisme, n'a-t-il pas construit ce passage paradoxal pour nous interpeller, nous, ses lecteurs? Nous sommes confrontée en quelque sorte à un monolithe couvert de secrets, inscrits dans une langue si familière et pourtant si étrangère.

Enfin, la figure complète sa construction au stade de *figure-savoirs*. Le mot « aporie » s'est clairement formulé dans notre champ de pensée. Il a englobé la trace et l'errance idéique avec toute la force d'une évidence et d'une conclusion, puis a ouvert sur d'autres mots, Aristote, Logiques, Hegel, dialectique. Gervais rappelle que la figure appartient à notre « imaginaire collectif, dont la culture devient le dépositaire et qu'elle rend disponible par un ensemble de dispositifs⁹³ ». Au cours du temps, une figure se transforme, mais son noyau, ses caractéristiques propres, la rendent reconnaissable sous la diversité des aspects formels qu'elle prend. Une trace textuelle ne devient figure que lorsqu'elle fait l'objet d'une appropriation, « qu'à partir du moment où un lecteur s'en empare pour [la] constituer en signe autonome et s'en servir comme base de ses propres projections et lectures, comme un point de départ d'un processus symbolique⁹⁴ ». Alors, « des actes de lectures deviennent autre chose que de simples progressions à travers des textes, mais des explorations au cœur des cultures, de la culture⁹⁵ ».

⁹² Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, op.cit., p. 159.

⁹³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

Toutefois, une question générale demeure : lire avec une figure est-il souhaitable? Si Gervais incite le lecteur à rester toujours au plus près du texte, il n'impose pas un modèle de lecture littéraire, selon les écrits que nous avons consultés. Néanmoins, cette régie spécifique permet d'aborder plus facilement les textes résistants, à moins que ce ne soient ces derniers qui proposent une ouverture à qui veut la voir. C'est pourquoi nous avons maintenu notre approche littéraire avec la figure de l'aporie. De plus, il nous est apparu évident que l'analyse du texte nécessitait un apport théorique complémentaire, celui de la narratologie.

1.4.3. La lecture aporétique et l'analyse narratologique de Gérard Genette

Pour déployer et réaliser une lecture aporétique, nous allons aussi utiliser des concepts de Gérard Genette. Voyons d'abord en un bref rappel les notions de transtextualité, soit celles de paratexte, épitexte et intertexte et ensuite, pour l'analyse interne du texte, d'autres notions issues des catégories du temps, de la voix et du mode. Ainsi, nous pouvons déjà identifier certaines situations aporétiques hypothétiques. Toutefois, ce n'est qu'aux chapitres suivants que nous exploitons ces différents outils descriptifs. Nous en verrons surtout l'utilité au chapitre traitant de la distanciation et dans l'analyse des couples thématiques antithétiques (collectif/individu, accord/désaccord, communisme/non-communisme).

En premier lieu, déterminons les éléments du domaine de la transtextualité qui nous seront utiles. Pour Genette, il s'agit de la « transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁹⁶ ». Le texte de référence est traditionnellement celui de la première édition. Rappelons que nous avons choisi comme critère la disponibilité et nous avons établi que le texte de base sera celui de 1931.

Selon Genette, le paratexte est un « seuil » aux limites floues,

⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Essais », 1982, p. 7.

entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : un lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés⁹⁷.

La fonction essentielle du paratexte, c'est d'être au service du texte. Texte et paratexte peuvent entretenir entre eux une relation de convergence ou de divergence. Selon notre hypothèse, cette relation devrait contenir son lot de situations aporétiques pour le lecteur. Au niveau spatial, le paratexte se différencie en un épitexte (tout ce qui entretient un lien fonctionnel avec le texte et qui se trouve hors-volume) et un péri-texte (tout ce qui accompagne matériellement le texte dans un livre donné). Nous utiliserons peu l'épitexte⁹⁸ parce que nous n'y avons accès que partiellement et de deuxième main. Du vaste domaine du péri-texte, nous retiendrons le titre, la quatrième de couverture, les préfaces, les notes et les intertitres, *La Décision* étant divisée en tableaux numérotés avec intertitres. Les éléments péri-textuels ont la particularité de varier avec le temps : ils apparaissent et disparaissent, au gré de l'auteur ou de l'éditeur. Nous étudierons au chapitre suivant les différences entre la version allemande et la traduction. Il y a, selon nous, perte de sens dans la traduction. Lorsque « l'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente⁹⁹ », que les relations paratexte-texte sont découvertes et leurs effets décodés par la conscience du lecteur, quelle position ce dernier a-t-il dans son interprétation du texte? S'agit-il d'une porte ouverte sur le sens et le contresens?

L'intertextualité constitue « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes¹⁰⁰ ». Elle ne concerne que de courtes parties d'un texte, phrases ou segments, dans un autre texte. Genette définit plusieurs types d'intertexte selon que l'emprunt est transcrit, puis inséré de façon littérale ou non, et que sa présence est explicite ou non; on retrouve la citation

⁹⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Essais », 1987, p. 8.

⁹⁸ C'est-à-dire tout ce qui est dans les revues, journaux, interviews, colloques, ainsi que ce qui a un destinataire privé, telles les correspondances et les confidences orales concernant le texte.

⁹⁹ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 412.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8.

(littérale et explicite), le plagiat (littérale et non explicite), la référence (non littérale et explicite) et l'allusion (non littérale et non explicite). Nous tenterons d'actualiser l'intertexte dans *La Décision*. En pratique, les difficultés vont résider en plusieurs points : il faut d'abord percevoir l'élément textuel comme étant relativement étranger au tissu textuel brechtien pour le nommer intertexte; ensuite, il s'agit de l'identifier en le rapportant au texte-source et déterminer la nature du lien entre l'emprunt et le texte. Or, tout cela dépend de la compétence, de l'encyclopédie et de la mémoire du lecteur, tout autant que de son mandat. Dans le cadre de notre recherche, nous nous contenterons de relever, grâce à des textes de commentaire, un intertexte politique et, grâce à nos souvenirs, un intertexte biblique. Relativement à la stratégie intertextuelle de l'auteur, nous interrogerons la position politique brechtienne dans *La Décision*, au travers des situations aporétiques que nous découvrirons dans le chapitre trois, lors de l'analyse des thèmes accord/désaccord et communisme/non-communisme.

En deuxième lieu, après la transtextualité, nous nous intéressons à l'analyse interne de *La Décision*. Ici, les catégories du temps, de la voix et du mode nous sont très utiles. Dès la lecture des premières répliques, le lecteur constate l'existence de deux périodes temporelles¹⁰¹ formant deux histoires successives. À cet égard, Genette conseille d'établir la chronologie des événements dans la diégèse, puis de la comparer avec l'ordre d'apparition et de disposition des événements dans le récit. On définit ainsi des anachronies narratives: est analepse, toute évocation d'événements diégétiques antérieurs à la séquence temporelle de base du récit que l'on identifie, et prolepse, toute anticipation. Par ailleurs, la comparaison entre la durée temporelle des événements dans l'histoire et celle dans le récit permet de déterminer s'il y a sommaire (condensé de l'histoire dans le récit) ou scène (le temps de l'histoire et du récit sont équivalents). En utilisant un autre niveau de la catégorie du temps, il est possible de savoir combien de fois est répété dans le récit un événement apparu dans l'histoire, opposant ainsi récit singulatif (un pour un) et récit itératif (plusieurs fois pour un). Quel lien peut-il exister entre l'utilisation réitérée des anachronies et la distanciation? Quel en

¹⁰¹ Même s'il s'agit d'un pseudo-temps, le temps illusoire de la fiction.

est l'effet sur la lecture? Existe-t-il à la fois une raison communiste et non politique à l'alternance entre sommaire et scène, au niveau du récit itératif?

Ensuite, il nous faut tenir compte dans l'analyse narratologique de la catégorie de la voix : qui raconte cette histoire? Il existe dans *La Décision*, plusieurs niveaux de narration. Il sera important de déterminer d'une part, si le narrateur est homodiégétique (présent comme personnage de l'histoire) ou hétérodiégétique (absent de l'histoire dont il nous fait part) et, d'autre part, s'il est extradiégétique (narrateur dans un récit premier, mais pas du récit second) ou intradiégétique (par exemple, présent dans le récit premier sans y être le narrateur, mais narrateur dans le récit second). Or, comme il existe un récit itératif, nous poserons la question de la congruence entre les versions racontées par le même narrateur. Y trouverons-nous des contradictions pertinentes pour notre thématique accord/désaccord? En outre, avec la notion de niveaux narratifs, nous nous arrêterons sur les transgressions entre les niveaux de la narration et les niveaux de l'histoire, donc toute la question de la métalepse que nous interpréterons à la lumière du paratexte. Par ailleurs, vu la présence de didascalies, qu'en est-il de l'auteur implicite comme narrateur et personnage? Le rapport collectif/individu pourrait-il prendre une dimension aporétique selon le texte lu, version allemande ou traduction?

Enfin, et relativement à la dernière catégorie, celle du mode, nous chercherons à savoir comment les informations narratives sont régulées. Qui perçoit ou qui a perçu les événements? À quelle distance (modulation quantitative) et selon quelle perspective, quel point de vue (modulation qualitative)? Nous mettrons en évidence différents niveaux de discours. Le discours narrativisé raconte et résume les paroles des protagonistes à distance de leur énonciation et, de fait, le narrateur est le seul responsable de la transcription des dires; le discours transposé fait une place plus grande aux paroles entendues car le narrateur les intègre dans sa narration au plus près de ce qui a été dit, mais il ne nous donne aucune garantie sur la véracité des dires; le discours rapporté est la transcription des paroles prononcées. Or, dans *La Décision*, il y a plusieurs niveaux narratifs et récits itératifs. Nous chercherons donc des discordances. Que dire en particulier du narrateur homodiégétique qui informe sur une scène alors qu'il n'a pu en avoir une connaissance directe? Existerait-il un récit occulté?

Rappelons ici que l'analyse narratologique genettienne n'est pas la méthodologie de notre recherche. Cependant, elle va servir notre démarche en permettant l'obtention d'éléments pertinents et en nous rendant plus aisée la tâche de les décrire. Nous l'utiliserons, par exemple, dans l'analyse aporétique du texte et du paratexte de *La Décision*. Mais avant, il nous faut situer Brecht et son œuvre dans l'Allemagne troublée de l'entre-deux guerres pour prendre toute la dimension de *La Décision*.

CHAPITRE II

ANALYSE CONTEXTUELLE DE *LA DÉCISION* : BRECHT ET LES *LEHRSTÜCKE*

*Sur notre front il est écrit
Que nous sommes contre l'exploitation
Sur notre mandat d'arrêt il est écrit : ces hommes
Sont pour les opprimés!*

*Qui vient en aide au désespéré
Est la lie de la terre.
Nous sommes la lie de la terre
Personne ne doit nous trouver.*

Bertolt Brecht, *La Décision*

Bertolt Brecht est né dans le milieu allemand de la bourgeoisie d'Augsbourg en 1898, sous le règne du Kaiser Guillaume II. Il meurt en 1956, reconnu dans le monde entier comme l'un des auteurs dramatiques ayant révolutionné le théâtre du XX^e siècle. Il aura vécu cinq régimes politiques différents, deux Guerres mondiales et un long exil danois et états-unien. À partir de 1948, il demeurera en République démocratique allemande (RDA), les Américains lui refusant une installation dans Berlin Ouest. Néanmoins, la RDA, sous régime communiste, lui permet de réaliser son théâtre. C'est la création du prestigieux Berliner Ensemble dans lequel il va produire toutes ses nouvelles pièces et former une génération d'acteurs. Brecht refusera toujours la représentation de *La Décision*, interdiction maintenue par ses héritiers jusqu'en 1995.

Selon Francine Maier-Schaeffer¹⁰², l'œuvre de Brecht ne peut se comprendre que liée à sa biographie, à l'histoire de son époque et de son pays. Brecht, comme tout grand artiste, veut innover. Aussi, entre réflexions et expériences, le rythme des ajustements et des

¹⁰² Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, Paris, Éditions Belin, 2003, 237 p.

transformations qu'il insuffle à son théâtre, s'accélère au point qu'il vient un temps où tout est révolutionné. La forme de l'Ancien n'existe plus : l'auteur, la pièce, l'acteur, le personnage, le public et le lieu de représentation, tout est redéfini dans un grand ensemble inédit. C'est l'époque des *Lehrstücke*. En effet, Brecht, par son apprentissage du marxisme, transforme sa personne, son regard sur la société et sa vie au quotidien. Il découvre alors un modèle pour expérimenter un théâtre moderne : la Grande et la petite pédagogie qui deviendront indissociables de la création des pièces didactiques. Or, la réalité reste souveraine bien plus que la distanciation brechtienne, dont nous démontrerons l'aspect hautement contradictoire au travers des commentateurs de Brecht. À cet effet, nous terminerons ce chapitre par une étude aporétique du texte et du contexte à travers les choix éditoriaux.

2.1. Brecht et le théâtre politique d'avant guerre

Nous verrons d'abord le contexte historique de Brecht afin de comprendre l'homme. Nous reviendrons sur les événements politiques et économiques de l'Allemagne sous Weimar. Ensuite, nous aborderons le parcours artistique de Brecht, avant sa période marxiste, et nous mettrons en perspective quelques-unes de ses productions de cette époque. Enfin, nous nous intéresserons à sa formation communiste et à son engagement politique avant qu'il ne fuie l'Allemagne nazie. Ainsi le contexte de *La Décision* sera posé dans ses grandes lignes. Notre exposé, qui ne peut être que partiel, compte tenu de la richesse des données, mettra surtout l'accent sur les tensions et les contradictions en jeu.

2.1.1. L'Allemagne des années 1930 : un monde au bord du gouffre

L'Allemagne des années 1930 est un pays totalement en crise. Dans la république de Weimar, ceux qui cherchent à donner un sens à leur existence, et à la société dans laquelle ils vivent, se trouvent pris au sein d'influences réciproques et opposées. Certains choisissent la

voie de l'extrémisme politique. Pour ceux de gauche, l'urgence passe par la révolution communiste.

Comprendre l'Allemagne d'alors, c'est d'abord rappeler son implication dans la Première Guerre mondiale et l'effondrement qui s'ensuivit. En 1914, l'Empire allemand est en pleine expansion territoriale. Cette grande puissance est une monarchie gouvernée par Guillaume II, représentant l'État, et un Parlement, qui donne (en principe) son avis sur les lois proposées¹⁰³. Quand éclate le conflit entre l'Empire austro-hongrois et la Serbie, l'Allemagne déclare la guerre à la Russie puis à la France¹⁰⁴. Toutes les couches sociales de la population sont enrégimentées. Brecht est inscrit en médecine et peut ainsi éviter le front. Ce jeune poète fait ses classes comme infirmier, à Augsbourg. La Russie se retire du conflit armé dans la foulée de la Révolution bolchévique et la venue de Lénine au pouvoir. Tandis que des soldats allemands s'enlisent dans une guerre de tranchées, la Révolution allemande renverse le Kaiser Guillaume II. En novembre 1918, l'Allemagne perd la guerre. Le Traité de Versailles, négocié entre les vainqueurs, fixe l'avenir de l'Allemagne, sans que la voix de cette dernière soit entendue¹⁰⁵. Les pertes sont importantes (colonies, richesses économiques et populations), les droits militaires allemands sont limités et les réparations économiques dues aux vainqueurs sont astronomiques¹⁰⁶. L'Allemagne vaincue est traumatisée.

Le Traité, la démobilisation effective, l'inflation rapide du mark, les modifications inévitables de la hiérarchie sociale et les changements radicaux du mode de vie, tout est là pour déstabiliser en profondeur la population allemande. Au niveau de la société, c'est l'instauration d'un état populaire, la République de Weimar, qui n'est qu'une « démocratie

¹⁰³ Au Parlement, siègent les corporations qui représentent la voix du peuple allemand.

¹⁰⁴ À cause des alliances militaires : la France est l'alliée de la Russie qui, elle, soutient la Serbie.

¹⁰⁵ Ce qui n'aurait pas dû advenir puisqu'il s'agissait d'un traité international.

¹⁰⁶ Ce n'est qu'en octobre 2010 que l'Allemagne a fini de rembourser les intérêts sur les prêts contractés pour la réparation de la Première Guerre mondiale.

improvisée¹⁰⁷ ». La nouvelle Constitution¹⁰⁸ reflète « un compromis [instable] entre les démocrates du DDP (Parti démocrate allemand), le parti catholique, les socialistes, les grands syndicats ouvriers et les associations patronales¹⁰⁹ ». Les gouvernements se succèdent sans pouvoir instaurer le calme politique. Il devient impossible d'échapper aux changements. Par ailleurs, la modernisation s'accélère (travail à la chaîne, productivité) et l'accès aux nouvelles technologies devient plus facile pour certains. La jeunesse se cherche. Elle regarde du côté de l'Amérique ou de la Russie, à moins qu'elle ne veuille reconstruire l'identité allemande. Quoiqu'il en soit, en octobre 1929, c'est le krach boursier de New York, l'effondrement de l'économie mondiale. L'Allemagne, qui dépendait des dollars des États-Unis depuis la crise de 1923, se trouve prise dans la Grande Dépression.

Alain Duneault¹¹⁰ s'appuie sur une métaphore économique pour étudier la compréhension que se font les Allemands de la période weimarienne. Il parle d'« hyperinflation du sens ». La conscience de la crise¹¹¹, et des réactions subjectives et objectives qu'elle suscite, amène chez les Allemands une pléthore d'explications et d'interventions. Tout comme l'inflation du mark fait perdre sa valeur à la monnaie, l'inflation du sens a des effets pervers :

si l'idéologie peut être définie comme un principe structurant la distribution et la circulation du sens dans une société, alors la république de Weimar – qui fait

¹⁰⁷ T. Eschenburg cité par Augustin Simard, « Portrait du légiste militant », dans *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Martine Béland et Myrtô Dutrisac (dir. publ.), Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009, p. 82.

¹⁰⁸ Selon Augustin Simard, elle est faite de deux parties distinctes, l'une établissant le fonctionnement du gouvernement (système parlementaire, équilibre des pouvoirs) et l'autre, traitant des droits fondamentaux et des garanties juridiques.

¹⁰⁹ Augustin Simard, *loc. cit.*, p. 83.

¹¹⁰ Cité par Martine Béland et Myrtô Dutrisac, dans *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Martine Béland et Myrtô Dutrisac, (dir. publ.), Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2009, p. 7.

¹¹¹ Toute la durée de la république de Weimar est considérée comme étant une période de crise quand on considère ses dimensions économique, politique, sociale, institutionnelle et individuelle.

précisément l'épreuve d'une multiplicité déstructurée du sens – peut être comprise comme une société paradoxalement "a-idéologique"¹¹².

Les intellectuels et les artistes allemands de l'époque se répartissent dans différents mouvements politiques. Certains se radicalisent à gauche. Selon Jean-François Chiantaretto, ils « en viennent à traduire leur révolte éthique et esthétique contre l'ordre moral bourgeois en termes de lutte révolutionnaire¹¹³ ». S'ils sont fascinés par la révolution russe, c'est parce qu'elle est une révolution sociale, venue « d'en bas », du peuple; elle a tout créé, elle est une réalisation concrète de leurs espoirs. Dans les faits, cependant, la diversité de leurs organisations, la variété de leurs programmes et, surtout, le flou idéologique de leurs manifestes, ne permettent pas l'émergence d'une réelle conscience révolutionnaire.

Pendant ce temps, les factions politiques extrémistes œuvrent continuellement sur le terrain. Hitler, dont le putsch militaire a échoué¹¹⁴ en 1923, renforce son pouvoir, cette fois-ci, par les voies légales. Son parti national-socialiste acquiert de plus en plus de votes lors des élections¹¹⁵. Parallèlement, les groupes paramilitaires de droite n'hésitent pas à en découdre de manière illégale et sanglante avec ceux qui s'opposent à leurs points de vue. Leur violence est idéologiquement justifiée : elle est garante de la survie et de la victoire de la race aryenne sur terre, une revanche de l'Allemagne vaincue et humiliée. Plus que jamais, une liste noire de personnalités à abattre circule dans les rangs nazis; on y trouve le nom de Brecht. Quant aux communistes allemands, leur parti est divisé par des luttes intestines et la position à adopter face à la Russie. Là-bas, Lénine, adepte de la révolution permanente et mondiale, mort en 1924, a été remplacé par Staline, partisan de l'édification d'un pays socialiste fort. Ce dernier amorçe en 1929 son Grand Tournant : les mots d'ordre sont centralisation, collectivisation agricole, industrialisation. Le contrôle politique révolutionnaire vient « d'en

¹¹² Martine Béland et Myrtô Dutrisac, *op. cit.*, p. 8.

¹¹³ Jean-François Chiantaretto, *Bertolt Brecht. Penseur intervenant*, Paris, Éditions Publisud, 1985, p. 24.

¹¹⁴ Hitler est condamné à cinq ans d'emprisonnement, mais il n'y passe que neuf mois, temps qu'il consacre à écrire *Mein Kampf* (Mon Combat), doctrine de son mouvement politique, le parti national-socialiste.

¹¹⁵ Il devient Chancelier, en 1933, et Reichführer, en 1934.

haut », la pratique de la violence politique à l'égard du peuple est instituée et la répression est systématisée par une foule de juges et de procureurs. Les limites de l'État et du Parti se confondent, la justice n'est que celle du Parti. Rien n'est toléré en termes de désordre social, de résistance passive, d'individualisme ou de tendance petit-bourgeois, les communistes chinois viennent se former en Russie, mais sur le terrain, les révoltes sont écrasées par l'armée de Tchang Kai-chek. Le Parti communiste allemand, plus structuré qu'en Chine, est sous la direction du Parti communiste russe. Il doit aussi en suivre les directives. Ainsi, le « Programme de libération nationale et sociale du peuple allemand d'août 1930¹¹⁶ » incite les communistes à réaliser la dictature du prolétariat et à créer une république soviétique allemande. Les communistes attaquent donc les socio-démocrates, considérés comme soutenant la fraction bourgeoise de la classe ouvrière, tout autant que les nationaux-socialistes.

Pour permettre la gestion gouvernementale des états de crise, on assiste en Allemagne à « l'utilisation extensive de l'article 48 sur les pouvoirs d'exception du président¹¹⁷ ». Carl Schmitt, légiste conservateur proche du pouvoir, développe une « justification *juridique* de l'usage intensif [de cet article] dans une multitude de domaines (justice, fonction publique, fiscalité)¹¹⁸ » et désire la mise en place d'un cabinet spécial. Seul un petit groupe aura ainsi le privilège de mener la destinée de la nation, advenant l'état d'urgence. Schmitt est aussi un théoricien de droite, celui de la discrimination ami/ennemi, ce qui, pour lui, constitue l'essence du politique. Ce critère discriminant permet de juger des relations selon leurs degrés d'union/désunion et d'envisager les groupes selon leurs niveaux d'association/dissociation. En cas de conflit aigu, il faudra apprécier l'ennemi, son degré d'altérité ou non¹¹⁹, et déterminer s'il constitue un danger ou non pour le mode d'existence en cours. Pour Schmitt, donner sa vie pour une cause est une décision individuelle qui, la plupart

¹¹⁶ Fred Fischbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 93.

¹¹⁷ Augustin Simard, *loc. cit.*, p. 84.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁹ Certains ennemis viennent du même groupe d'appartenance.

du temps, ne relève pas du politique. Seule, l'unité politique est souveraine et peut prendre la décision de déclencher les hostilités face à celui ou à ceux qu'elle désigne comme l'ennemi. Alors seulement, la décision de donner sa vie ou de tuer l'autre est politiquement justifiée quand cette décision est prise afin de sauvegarder sa propre vie face à une menace. Brecht a étudié les écrits de Schmitt, même si ce dernier est de droite; il glisse son nom dans ses pièces de théâtre¹²⁰, dont *La Décision*.

Pour les Allemands qui ne se retrouvent pas dans la ligne politique de Weimar, il existe donc plusieurs modèles : celui de la démocratie telle que pratiquée par les pays de l'Occident, dont les États-Unis, mais ce sont les vainqueurs de la guerre; celui du parti montant avec Hitler, ou celui de Staline, mais ce sont deux adeptes du culte de la personnalité et des politiques extrémistes. Peu importe, pour certains Allemands, quelle que soit leur classe sociale ou leur occupation, leur vote ira au plus offrant. Enfin, pour un petit nombre, le communisme des premiers temps, revenant à Marx et à Lénine, reste encore une voie possible; il devient urgent d'organiser à nouveau la révolution mondiale.

Brecht vit dans une époque particulièrement troublée dans une Allemagne divisée. Comme tous ses contemporains, il en subit intimement les influences. Voyons maintenant comment l'homme de théâtre se définit au niveau artistique et politique durant cette période weimarienne.

2.1.2. Parcours du dramaturge avant son exil

Avant d'aborder plus en détail le Brecht de la période marxiste dans la section suivante, il nous apparaît important de connaître l'évolution de sa pensée sur l'art et la politique en général. Nous verrons donc succinctement dans l'ordre chronologique la période adolescente, d'acceptation et de contestation, puis la période de révolte et de refus chez cet auteur qui

¹²⁰ L'allusion à Carl Schmitt est évidente parce que c'est un « Schmitt » avec deux « t », en lieu et place du patronyme usuel avec un « t ».

cherche, et sa place institutionnelle, et la forme de son art. Enfin, nous terminerons par la période pré-marxiste d'un homme de théâtre alors connu sur la scène culturelle, mais qui reste fidèle à son « *défaut* : [il n'a] jamais pu supporter que la contradiction¹²¹ ».

La vie de Brecht est intimement liée aux événements historiques : il y réagit en explorant des formes créatives adaptées à chaque étape. Son existence à Augsbourg, puis à Munich, est marquée par une opposition aux valeurs bourgeoises de la société, attitude perceptible dans sa poésie. Par la suite, avec ses premières pièces de théâtre, il se situe nettement plus du côté anarchiste. Par contre, sa vie berlinoise, dès 1924, le place au cœur de la crise économique et du développement capitaliste; il revendique alors sa place et expérimente plusieurs types d'expression artistique (opéra, théâtre musical, radiodiffusion, pièces didactiques, théâtre épique, réécriture de classiques, cinéma), y intégrant des avancées esthétiques en lien avec ses études politiques. En exil, de Russie à l'Amérique, en passant par les pays scandinaves, Brecht, déchu de sa nationalité allemande, continue d'écrire de grandes pièces. *La vie de Galilée*, *La Mère Courage et ses enfants*, *La Bonne Âme de Se-Tchouan*, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, sont considérées à ce jour comme des classiques. Toutefois, Maier-Schaeffer juge que « mesurées aux avancées artistiques et techniques, politiques également, de la deuxième moitié des années 1920, les pièces de l'exil doivent être considérées comme un retour au statut de textes dramatiques traditionnels¹²² ». En effet, ces pièces sont d'actualité, mais pas réellement engagées. Dès son retour, en 1948, à Berlin, côté RDA, Brecht endosse ses rôles d'auteur dramatique et de metteur en scène en créant, avec sa femme, le prestigieux Berliner Ensemble. Il y pratique un théâtre politique à caractère communiste, actualisant un compromis entre sa vision et celle du SED¹²³. D'ailleurs, *La Décision* n'y sera pas jouée de son vivant. Des « livres des modèles » sont créés pour que ses pièces ne soient pas de simples représentations techniques, mais réellement du théâtre épique.

¹²¹ Bertolt Brecht, « Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature », dans *Les arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970, p. 41. Cette note date probablement de 1939.

¹²² Francine Maier-Schaeffer, *op. cit.*, p. 47.

¹²³ Comme dans toute entreprise est-allemande, le théâtre abrite une cellule du Parti.

L'effet de ces *modelbücher*¹²⁴ a été de rigidifier le théâtre de Brecht et de faire oublier le travail continu d'écriture qu'effectuait l'auteur. Car, dans les faits, les pièces n'étaient pas définitivement fixées, mais améliorées suivant les représentations, les réactions du public et des critiques. Tel sera effectivement le cas de *La Décision*, dont nous étudierons quelques-unes des transformations entre le texte de 1930 et celui dit « officiel » de 1931. Maintenant que toute l'œuvre brechtienne est accessible aux germanophones¹²⁵, Maier-Schaeffer insiste sur cet aspect de « l'inachèvement et son perpétuel recommencement¹²⁶ ». Brecht laisse, en plus de ses écrits théoriques et poèmes, 50 fragments et 48 pièces.

Selon Fischbach, l'œuvre de Brecht adolescent est déjà politique, mais loin d'être critique. Brecht se sent partie intégrante de la grande collectivité allemande et il soutient les valeurs de son milieu.

Maintenant, en ces jours, tous les yeux sont fixés sur notre empereur. On voit presque avec stupeur quelle puissance spirituelle cet homme incarne. [...] Jamais l'Allemagne n'a été mieux prête à faire la guerre, [...] Le ferme caractère allemand, auquel ont œuvré, depuis deux cents ans, les poètes et les penseurs allemands, fait ses preuves. [...] Nous tous, tous les Allemands, nous craignons Dieu et rien d'autre au monde¹²⁷.

Mais Brecht prend rapidement conscience qu'il y a ceux qui parlent et ceux qui agissent ou subissent. L'année suivante, le ton d'une dissertation est tout autre : « La sentence disant qu'il est doux et glorieux de mourir pour la patrie ne peut être interprétée que comme de la propagande de bas étage¹²⁸. » Brecht, soldat-infirmier et poète, est de son temps : comme beaucoup de jeunes, il est contre l'ordre établi, la bourgeoisie dont il est issu, et il sympathise avec ses opposants, les partis de gauche. Bien qu'il intègre et défende les Conseils de Soldat auprès de ses amis, « il qualifia néanmoins le bolchévisme de maladie qui allait être

¹²⁴ « dont le respect conditionnait l'autorisation accordée ou non à un théâtre de représenter la pièce concernée » : Francine Maier-Schaeffer, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁵ Les écrits de Brecht ont été publiés en trente volumes; le dernier est paru en 1998.

¹²⁶ Francine Maier-Schaeffer, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁷ Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1970, p. 283.

¹²⁸ Otto Müllereisert, cité par Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 29.

surmontée – sauf que nous y laisserions notre peau¹²⁹ ». Cependant, Brecht s'intéresse à la révolution spartakiste et en fait le cadre de sa pièce de théâtre *Tambours dans la nuit*. Cette parodie de pièce expressionniste est une charge spécialement écrite contre « ces idéalistes qui célébraient "l'Homme" se dressant contre "l'Injustice" et mourant pour "l'Idée"¹³⁰ ». Car si Idée il y a, c'est celle de vouloir changer le monde par la révolution, mais la motivation en est ridicule (deux fûts de gnôle renversés dans un ruisseau). Brecht est un révolté sans attache, contre la bourgeoisie et contre la révolution. Aucune collectivité ne lui convient, aucun ordre social ne le retient. Il peut même être extrémiste et cynique, pas très loin des propos de l'extrême-droite, selon Fischbach, comme lorsqu'il s'en prend à ses compatriotes et aux vainqueurs qui occupent le sol allemand :

En Rhénanie, les nègres têtent le sol. Par compagnies entières, ils engrossent les femmes, s'en tirent sans punition, se rient des protestations de la population. L'attitude de celle-ci, en Allemagne, est exemplaire : on ne signale ni assassinat ni meurtre. Ces gens dont on esquinte les femmes sont à mille lieues de songer au lynchage. [...] Ils ne clouent pas les nègres aux portes, ne scient pas les nègres en deux [...]. Ils sont les vestiges de la grande guerre, l'écume de la population, les gueules esquinées, le bétail, déshumanisé : les citoyens allemands de 1920¹³¹.

Dans sa pièce *Baal*, datant de l'année précédente, Brecht avait fait le portrait d'un individu asocial, jouissant de la vie selon son bon plaisir, loin des considérations de l'Histoire, de Dieu ou autre raison d'être que les vicissitudes de son Moi terrestre. C'est aussi l'époque où Brecht découvre la vie des villes, le milieu frénétique des artistes, l'art russe, le mode de vie américain, le jazz et les matchs de boxe. Il s'agit alors de changer la vie, mais non le monde. Néanmoins, par la suite, le thème de la ville prend une tournure sombre dans ses pièces. L'analyse est sociologique plus que politique. Dans *La Jungle des villes*, l'individu finit par côtoyer une collectivité dans laquelle il va affronter son destin, celui de l'isolement et de l'incommunicabilité entre les hommes aux prises avec un monde violent. C'est, selon Jean-François Chiantaretto, la première fois que Brecht réussit « un apport

¹²⁹ Hans-Otto Münsterer, ami de Brecht, cité par Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁰ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 39.

¹³¹ Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1970, p. 17-18.

formel d'une radicale nouveauté¹³² ». La pièce est un combat métaphysique entre deux protagonistes et les spectateurs sont conviés à critiquer les personnages au début et à la fin. Brecht a déjà, depuis 1916, entrepris de démystifier les grands hommes dans ses poèmes et ses pièces en un acte. Il a liquidé le théâtre romantique et historique, la poésie sentimentale. Ses figures de héros ne sont plus des héros. Il n'y a plus de transcendance, mais un éternel recommencement ici-bas et les hommes de la ville, « ce sont des animaux à l'odeur très particulière... ça ne fait rien, je suis l'un d'eux¹³³ ». Quant aux fascistes qu'il voit évoluer, ils ne sont que « cavalcades de sombres petits crétins¹³⁴ ». Brecht est désabusé et ne trouve pas encore sa voie.

Dans *Homme pour homme*, l'individu ne peut plus échapper à la collectivité. Brecht analyse la société, l'homme devenu machine, objet échangeable, transformable et malléable selon les besoins économiques. Selon Fischbach, Brecht passe d'une vision subjective à une vision objective du monde. Dans ses pièces, l'homme consent à son aliénation, bien que sa transformation l'amène à être, soit un monstre, soit une victime. Si l'homme « ne peut espérer survivre qu'en consentant à être dépossédé de lui-même, en s'abandonnant, en se perdant dans la masse¹³⁵ », alors le système doit être changé dans l'intérêt de l'individu. La collectivité qui est désignée comme mauvaise est la société capitaliste. Brecht comprend vite que l'art aussi devient une marchandise dans les mains des possédants. Cependant, il n'a pas les outils théoriques et esthétiques suffisants pour transformer le système théâtral comme il le souhaite, pour l'aligner sur le type de société moderne qu'il désire. À tout le moins, il défend l'idée qu'à société nouvelle, forme esthétique et fonction sociale nouvelles sont indispensables. Pour Brecht, il y a un fossé entre le théâtre et son époque. Il a déjà remis en question la fonction de divertissement et la place qu'occupe la fable et il a fait éclater la progression dramatique; il a aussi refusé le côté psychologisant du théâtre classique et révolutionné les décors. Il a même commencé à modifier la fonction du spectateur. Il ose

¹³² Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 28.

¹³³ Cité par Fred Fischbach, *op. cit.* p. 51 : poème publié dans *L'Arche*, Paris, 1965, t. 1, p. 143.

¹³⁴ Cité par Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁵ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 58.

intégrer, dans sa production théâtrale, des éléments réputés moins nobles tels que le cirque, les contes, le sport et la musique populaire. Aussi, quant il écrit son *Opéra de Quat'sous*, Brecht a la ferme intention d'attaquer le théâtre bourgeois sur son propre terrain, de le transformer de l'intérieur. Cependant, il est accepté, consacré et récupéré par le système dont il ne voulait pas. C'est à l'occasion de recherches pour une pièce sur la surproduction, sur la bourse des céréales de Chicago, que Brecht se heurte à une incompréhension des relations économiques et sociétales. Pour l'écriture, c'est l'impasse. « C'est alors, alors seulement que je lus Marx. Et alors seulement mes propres connaissances pratiques éparses et mes impressions se mirent à prendre vie¹³⁶. » Voyons maintenant comment Brecht intègre cette nouvelle dimension politique dans sa vie et son œuvre.

2.1.3. Brecht : un penseur communiste engagé?

Les rapports du politique et de l'art sont particulièrement complexes chez Brecht. Dans un premier temps, nous verrons la position de quelques commentateurs sur le sujet. Ensuite, nous nous pencherons sur l'éducation politique de Brecht et nous chercherons les applications qu'il en a faites au niveau de la pratique théâtrale. Ces rapports peuvent-ils nous expliquer comment cet auteur de théâtre finit par conceptualiser, écrire et faire jouer les *Lerhstüchke*, ces pièces de théâtre qui se donnent sans public? Pour y répondre, nous ferons une approche contrastée de la question.

Considérer les points de vue opposés de quelques commentateurs de Brecht ne signifie pas faire le procès de la réception de l'œuvre; c'est plutôt aborder sa complexité par les multiples facettes qu'il a su livrer à son public. D'une part, pour Ève Lamoureux : « La vision brechtienne du monde est résolument culturelle [...] même si il s'y jumelle une vision

¹³⁶ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 59.

politique¹³⁷. » Elle décrit Brecht comme « un intellectuel humaniste engagé, conceptualisant le rôle de l'artiste en tant qu'intervenant social déterminant, mais pas au sens politique usuel. Son champ d'action est la culture¹³⁸ ». Même s'il veut révolutionner l'art en profondeur parce que c'est le rôle de l'artiste révolutionnaire, pour Lamoureux, « les innovations formelles [...] échappent à la dimension idéologique de l'œuvre¹³⁹ ». La position de Maier-Schaeffer est plus nuancée :

Une fois qu'on a pris conscience du caractère fragmentaire et expérimental de la production de Brecht, on ne peut plus considérer son œuvre comme celle d'un idéologue (dogmatique) usant du théâtre comme d'un instrument didactique en vue de la propagation d'un message – sauf à donner à « politique » son sens noble, à reconnaître la véritable nature du « message », et à remettre en cause la compréhension du « didactisme » brechtien¹⁴⁰.

Car s'il est un thème qui se maintient tout au long de la vie et des pièces de Brecht, c'est bien celui de « l'Homme » et de « l'attitude juste ». Quant au théâtre, il est revendiqué dans sa fonction ancestrale et première, celle de former des citoyens pour la Cité.

Pour Chiantaretto, le Brecht de la période d'expérimentation théâtrale, celle qui nous intéresse, est dans « l'illusion d'un art marxiste¹⁴¹ ». En effet, le dramaturge écrit en 1926 :

C'est en lisant le *Capital* de Marx que j'ai compris mes pièces [...] Bien entendu, je n'ai pas découvert que, sans m'en douter, j'avais écrit tout un tas de pièces marxistes. Mais ce Marx était pour mes pièces le seul spectateur que je me fusse imaginé. Seul, un homme ayant de pareils intérêts 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'observation¹⁴².

¹³⁷ Ève Lamoureux, « Bertolt Brecht : un artiste engagé dans la révolution », dans Martine Béland et Myrtô Dutrisac, (dir. publ.) *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 51.

¹³⁸ Ève Lamoureux, *loc. cit.*, p. 52.

¹³⁹ Ève Lamoureux, *loc. cit.*, p. 55.

¹⁴⁰ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, Paris, Éditions Belin, 2003, p. 49.

¹⁴¹ Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴² Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Éditions de la Pléiade, p. 136.

Il faut attendre 1933 et la maturité de la théorisation brechtienne de la dramaturgie non aristotélicienne, pour que soient réellement établies dans un même mouvement le politique et l'esthétique. Pour ce qui est de la fin des années 1920, Brecht n'était pas encore, selon Chiantaretto, dans un projet marxiste du théâtre¹⁴³, mais dans l'utilisation du marxisme au théâtre. Ceci est perceptible dans ses productions de l'époque et dans ses écrits parsemés de termes tels « appareil », « infrastructure », « superstructure » et « dialectique ». Quant au commentateur John Fuegi, auteur de la controversée biographie du dramaturge¹⁴⁴, loin de remettre en cause le côté marxiste de Brecht, il l'accuse de communisme d'opportunité et soutient que plusieurs pièces de Brecht n'ont pas été écrites par le grand homme de théâtre, mais par ses proches collaborateurs¹⁴⁵. On ne peut nier qu'à l'époque de la Nouvelle Musique¹⁴⁶, la pratique du travail théâtral se fait en atelier; elle est expérimentale et collective, alliant écrivains et compositeurs de musique. De plus, la position de Brecht sur le plagiat est claire; elle est à la fois politique (le bien culturel n'est pas l'apanage de l'individu créateur, valeur défendue par la société bourgeoise, mais appartient à tous) et ironique :

Emprunter un peu à l'un ou à l'autre est preuve de modestie; quelle preuve d'insociabilité que de vouloir avancer tout seul! Il convient à un homme de lettres de présenter à ses amis et à ses lecteurs les gens dont il a fait connaissance dans la vie, mais aussi ceux qu'il a connus dans les livres : de toute façon, les uns et les autres se confondent pour lui¹⁴⁷.

Aussi, n'est-il pas étonnant de constater dans certaines pièces, dont les didactiques, la présence des textes d'autres auteurs. Par exemple : l'ouvrage autobiographique des Lindbergh est dans *Le vol au dessus de l'océan*; la traduction allemande du nô *Taniko* fournit l'essentiel de *Celui qui dit oui* et les positions de Lénine sont dans *La Décision*. Dans ce

¹⁴³ Incarné dans le réalisme socialiste des années berlinoises en RDA.

¹⁴⁴ John Fuegi, *Brecht et Cie – Sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, Paris, Fayard, 1995, 877 p.

¹⁴⁵ « Il paraît aujourd'hui indiscutable que, pour quatre-vingts pour cent au moins, cette œuvre célèbre entre toutes [*L'Opéra de Quat'sous*] fut composée par Élisabeth Hauptmann. » dans John Fuegi, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁶ 1928-1931.

¹⁴⁷ Bertolt Brecht, « Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature », dans *Les Arts et la révolution*, *op. cit.*, p. 38.

dernier cas, au-delà de la question du plagiat, il faut s'interroger sur la position de Brecht par rapport au marxisme.

Au contraire de beaucoup de mes compagnons de lutte actuels, c'est en quelque sorte à froid que j'en suis venu à mes convictions marxistes. Sans doute cela est-il lié au fait que j'ai commencé par étudier les sciences naturelles. Raisonner m'enthousiasmait davantage que d'en appeler au sentiment et les expériences en laboratoire m'enflammaient plus que les expériences vécues¹⁴⁸.

Brecht vient au marxisme, en 1926, par nécessité, pour comprendre le monde dans lequel il vit et aussi pour réaliser la pièce qu'il désire sur la surproduction. Au niveau historique, ce n'est pas, en Allemagne, le temps d'une crise révolutionnaire, mais le moment de l'entrée massive de capitaux américains dans l'économie, entraînant dans sa foulée le développement industriel allemand et des changements sociaux importants. Le marxisme de Brecht est d'abord sociologique, puis philosophique. Ce n'est pas un marxisme d'engagement et de combat politique sur le terrain de la lutte des classes, tel que le pratiquent les communistes qu'il côtoie. En effet, Brecht fréquente, à partir de 1927, les cours de Fritz Sternberg; ce sociologue lui permet d'acquérir une grille de lecture des réalités socio-économiques et une théorie de la crise. Avec le philosophe Karl Korsch, militant exclu du KDP et dont il suit les cours, Brecht accède à la théorie du marxisme critique. Par ailleurs, Brecht va étudier le marxisme au MASCH en se mêlant aux prolétaires. Il tente de comprendre leurs expériences d'ouvriers révolutionnaires; il discute avec eux de ses pièces de théâtre et recueille leurs réactions. Au niveau artistique, Brecht a déjà travaillé avec Erwin Piscator. Ce dernier publie, en 1929, *Le Théâtre politique*. Il veut faire du théâtre un outil révolutionnaire et il entend modifier en profondeur la représentation théâtrale. Il y inclut la classe ouvrière et, dans ses mises en scène, il utilise des techniques d'architecture, de cinéma, de photographie. Il détruit tout ce qui a pu représenter les fleurons du théâtre classique. Mais Brecht ne s'y trompe pas. Même si Piscator incarne l'avant-garde du théâtre de gauche et que sa première pièce de théâtre épique est saluée, Brecht considère que cette rénovation n'est « révolutionnaire [...] ni par rapport à la production, ni par rapport à la politique, seulement

¹⁴⁸ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 60.

par rapport au théâtre¹⁴⁹ ». Pour Chiantaretto, Brecht est dans une impasse, il n'arrive pas à dépasser Piscator. Maier-Schaeffer considère aussi que c'est l'époque des tentatives avortées du nouveau théâtre que Brecht finira néanmoins par créer ultérieurement. En effet, il lui faudra attendre d'avoir effectué une meilleure appropriation du marxisme (dans son aspect le plus dialectique) et du léninisme (dans son aspect le plus matérialiste) pour que politique et esthétique évoluent de concert, tout comme théorie et praxis. Pour Brecht, il ne s'agira plus alors de rejeter l'identification (au théâtre) au simple titre de la liquidation de l'Ancien, mais plutôt parce qu'elle est fondamentalement liée à la catharsis, une forme d'oppression de la société capitaliste. Selon Brecht, cette catharsis, cette purge des passions (la crainte et la pitié) qui se vit au cours de la représentation théâtrale du monde, conforte les spectateurs dans l'acceptation du monde réel. Aussi, opposera-t-il, d'une part, à l'aliénation du spectateur dans l'illusion, la pratique de la critique par le décentrement et, d'autre part, à la passivité du spectateur, l'activité combative dans le monde réel. Pour ce faire, il remettra fondamentalement en cause le rapport scène-salle. Le théâtre devient un lieu de démythification de l'idéologie dominante, de déconditionnement des valeurs bourgeoises et de libération des forces sociales qui empêchaient le changement. Le théâtre est un lieu dialectique où se lient la théorie marxiste et la pratique révolutionnaire, un théâtre dont la fonction sociale est nouvelle parce qu'en y changeant la conscience du monde, on y transforme la réalité du monde.

Dans la foulée de son apprentissage du marxisme, Brecht tient à mettre à l'épreuve du terrain ce qu'il en a appris. Ses créations dramatiques prennent alors une autre tournure, celle des pièces didactiques. Elles vont devenir l'essentiel de son écriture des années 1930 et 1931. Approfondissons maintenant les fondements théoriques de ces pièces et la manière dont *La Décision* s'inscrit dans la série des *Lehrstücke*.

¹⁴⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 106.

2.2. Les pièces didactiques et *La Décision*

Nous allons d'abord définir la Grande pédagogie puis, afin de mieux comprendre ce qu'elle implique, nous la situerons vis-à-vis de la Petite pédagogie. Nous ferons auparavant, un détour pour nommer les différences entre les formes du théâtre épique et dramatique. Ensuite, nous verrons les caractéristiques générales du *lehrstück*. Nous nommerons chacune des pièces didactiques et en résumerons la fable. Nous pourrons ainsi inscrire *La Décision* au sein de cette série de pièces didactiques. *La Décision*, ayant été condamnée par Brecht, nous nous intéresserons aux autres productions de l'époque qui ont pu influencer l'auteur dans sa démarche; en particulier, nous chercherons des liens avec une écriture non aboutie en pièce de théâtre, les fragments *Fatzer*. Enfin, nous mettrons en évidence les malentendus qui accompagnent la réception de cette pièce dès sa création. Ceux-ci, toutefois, n'expliquent qu'en partie la durée de la condamnation brechtienne.

2.2.1. La Grande pédagogie. Liens entre l'épique et la Petite pédagogie

L'élaboration de la Grande pédagogie se comprend dans le contexte des années 1930. Brecht est en réaction au système de production théâtral bourgeois et son « art culinaire ». Avec les positions qu'il a choisi de prendre, Brecht, tels d'autres artistes progressistes, est marginalisé, voire même expulsé à titre de « bolchevique » des institutions de la culture. Pourtant, ce sont celles qui avaient salué ses audaces créatives quelques années plus tôt. Désormais, il œuvre dans la mouvance de la Neue Musik :

un art verbal et musical [...] posant, à des groupes auxquels le cadre du festival de Baden-Baden fait comprendre qu'ils sont impliqués dans l'édification de la société socialiste, des questions qui leur sont spécifiques. Cet art, en son principe, tendait à se définir comme « un art de producteurs pour les producteurs », à l'opposé strict de la

division entre « production » et « accueil/consommation », propre, selon les marxistes, au monde capitaliste¹⁵⁰.

Ce n'est pas pour autant que Brecht se rapproche de Piscator. En effet, ce dernier, selon Gérard Noiriel « accommode [le théâtre] à la sauce marxiste-léniniste. Dans ses textes, il parle constamment de l'Histoire, en invoquant une philosophie dont il ne connaît que de vagues formules incantatoires¹⁵¹ ». Son théâtre du peuple n'est qu'une forme de théâtre identitaire. En effet, Piscator renforce la séparation des publics entre « eux », les bourgeois et apparentés, et le « nous », les prolétaires et le monde de cet auteur, espérant ainsi alimenter la lutte des classes jusqu'à l'avènement de la société communiste. Brecht se situe dans une tout autre logique, celle où science, société et arts se répondent et sont synergiques. Pour cela, il s'appuie sur Marx, ses recherches savantes, sa méthode dialectique et sa philosophie de la praxis. Fort de la *Thèse sur Feuerbach XI*, Brecht franchit le pas allant de l'interprétation du monde à la transformation du monde : il passe par la pédagogie. Sa pensée se résume ainsi : il ne faut pas enseigner, mais apprendre soi-même, enseigner l'apprentissage aux autres et transmettre cette méthode aux opprimés, maintenus dans l'ignorance par les exploités qui ne veulent pas que la société divisée en classes sociales change. Le théâtre de Brecht devient ainsi le lieu de l'expérimentation pratique de la dialectique matérialiste et celui de la formation du citoyen. Le dramaturge pense qu'en mettant en marche dès que possible la place et la fonction politique du théâtre de la Cité qu'il espère, il modifiera la société dans laquelle il vit puisque, selon ses études marxistes, toute superstructure (culture) est liée à l'infrastructure (société) et réciproquement. Il écrit :

Dans le nouvel État sans classe (qui cesse d'être un État), la possibilité est pour la première fois donnée de *déterminer* de manière consciente ce rapport fonctionnel [entre infrastructure et superstructure], les relations s'y font directes, infrastructure et superstructure y constituent une unité. L'infrastructure fait naître des usages destinés à

¹⁵⁰ Jean-Marie Valentin, « La pièce didactique. Notice », dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin en collaboration avec Bernard Banoum), Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », vol. 470, 2000, p. 1171. Dorénavant, la référence au livre sera : Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, suivie de la page.

¹⁵¹ Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Édition Agone, 2009, p. 55.

influer directement sur l'infrastructure, plus précisément au regard de la superstructure - ou encore : ils se font éléments de la superstructure¹⁵².

Brecht définit une Grande pédagogie pour cette société sans classe. Cette nouvelle dramaturgie est jeu et non spectacle, processus et non résultat, basée sur un système non conventionnel : « Elle ne connaît plus que des acteurs qui sont en même temps des apprenants¹⁵³. » La suppression de la fonction spectateur, c'est la suppression du public dans son ensemble ou bien son intégration complète dans la pièce didactique, sous forme de Chœurs, par exemple. Cela est d'autant plus facile à faire que c'est l'époque des grandes chorales de travailleurs¹⁵⁴, des associations prolétariennes, des unions de jeunes et de la vie artistique communautaire. Ses acteurs apprenants, en jouant la pièce didactique, deviennent spectateurs d'eux-mêmes. Ils sont dits « actifs » et « contemplatifs » dans le sens où action et pensée (comme méditer ou critiquer les actions) ne sont plus en opposition, mais unies en harmonie dans une même personne¹⁵⁵. L'identification au personnage devient caduque; Brecht institue l'alternance des rôles dans le jeu des acteurs, apprenant à chacun à voir et à éprouver le personnage sous ses différents angles. Aux représentations des héros glorieux du réalisme socialiste russe¹⁵⁶, auxquels les spectateurs adhèrent avec mimétisme, Brecht préfère de loin

la représentation, par le futur citoyen de l'État, de ce qui est asocial, surtout si cette représentation est réalisée d'après des exemples précis et imposants. L'état peut rectifier au mieux les impulsions asociales des hommes, qui viennent de la peur et de l'ignorance, en y contraignant chacun sous une forme autant que possible achevée et presque inaccessible à l'individu isolé. Voilà le fondement de l'idée d'utiliser le jeu théâtral dans des pédagogies¹⁵⁷.

¹⁵² Bertolt Brecht, « La pièce didactique. 1929-1956 », dans *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 235. Article "Pédagogie" (1929).

¹⁵³ Article "La Grande et la Petite pédagogie" (1930), dans Bertolt Brecht, *loc. cit.*, p. 235.

¹⁵⁴ 14 000 en Allemagne à cette époque.

¹⁵⁵ En cela, il s'oppose à la tradition philosophique ayant instauré la suprématie de l'esprit.

¹⁵⁶ Les artistes communistes allemands de l'époque sont très influencés par les réalisations russes, pour ne pas dire les consignes artistiques du Parti communiste soviétique, auxquelles Brecht ne pourra plus échapper quand il acceptera de diriger en RDA le Berliner Ensemble.

¹⁵⁷ Article "Théorie des pédagogies" (1930), dans Bertolt Brecht, *loc. cit.*, p. 237-238.

Ce qui importe à Brecht, c'est la prise de conscience par tous que l'individu n'existe que dans le filet de rapports sociaux qui l'entoure et dans le mouvement historique qui le définit. L'individu, complexe instable de contradictions, ne disparaît pas pour autant au profit de la masse, mais se transforme. Il parle à des groupes qui, eux, parlent à la masse. Cette transformation, Brecht la décrit au sujet des collectifs qui grandissent :

La personne [y] est désintégrée. [...] Celle-ci tombe en pièces, perd son souffle de vie, se mue en autre chose, en une chose sans nom et sans visage, déserte son extension pour se réfugier dans sa plus petite dimension (fuit sa superfluité pour gagner le néant); mais une fois établie dans sa plus petite dimension, elle reconnaît avec un profond soupir que s'y est introduite avec elle sa condition nouvelle et authentique : elle est indispensable au sein de l'ensemble¹⁵⁸.

Dans la réalité, la réception des pièces didactiques est source de plusieurs malentendus. Brecht souligne que ses « amis veulent être impliqués, pas confrontés¹⁵⁹ ». On lui reproche le grand niveau d'abstraction de ses pièces didactiques, développé aux dépens de l'expérience sensible, de l'expression du vécu. On n'apprécie pas qu'il montre l'envers du décor, dévoile ses stratégies d'enseignement dans la pièce de théâtre elle-même. De son côté, Brecht déplore que son « art dramatique, antimétaphysique, dialectique, non aristotélicien¹⁶⁰ » soit imité dans sa forme purement extérieure, mais incomprise dans ses fondements politiques et esthétiques.

Pourtant, au cours du temps, Brecht lui-même modifie sa position. Il fait des compromis. S'il garde quelques principes de base de la pièce didactique (« celui qui joue peut être socialement influencé par l'exécution de types d'actes bien précis, l'adoption d'attitudes bien précises, la restitution de discours bien précis¹⁶¹ »), il accepte désormais la présence de spectateurs, l'insertion de scènes entières dans ses pièces didactiques; il modifie même la performance des acteurs. Ainsi, « les indications du *théâtre épique* valent pour le mode de

¹⁵⁸ Article "L'individu et la masse" (1929), dans Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1970, p. 53.

¹⁵⁹ Article "Malentendus à propos de la pièce didactique" (1935), dans Bertolt Brecht, « La pièce didactique. 1929-1956 », *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 240.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶¹ Article "Contribution à la théorie de la pièce didactique" (1937), dans Bertolt Brecht, *loc. cit.*, p. 240.

jeu. L'étude de l'effet de la distanciation est indispensable¹⁶² ». Cependant, il met en garde ses acteurs : « La maîtrise intellectuelle de toute la pièce est une absolue nécessité [et il est déconseillé] de mettre un terme final à son enseignement avant de commencer le jeu proprement dit¹⁶³. » En conséquence, la Grande pédagogie, construite pour la société communiste, dans laquelle l'apprenant est producteur de lui-même à travers le théâtre et produit par là même le nouveau théâtre, cette Grande pédagogie n'existe plus dans son principe original. Pour Brecht, elle est prématurée dans les années 1930. La Grande pédagogie incarne le fossé infranchissable qui existe entre la théorie et la pratique. Elle est remplacée par la Petite pédagogie, définie pour la société capitaliste existante.

Vers 1935, Brecht fait la somme des caractéristiques de la forme épique en l'opposant à la forme dramatique¹⁶⁴, et non à la forme didactique. Pour Jean-Marie Valentin, l'écriture de la pièce didactique est en quelque sorte « l'aboutissement extrême de l'épique¹⁶⁵ ». Le terme « aboutissement » est ambigu, selon nous. En effet, la conceptualisation réelle de l'épique en une dramaturgie originale est postérieure à l'écriture des pièces didactiques même si certains éléments de l'épique sont déjà présents dans les pièces didactiques, répartis différemment selon qu'il s'agisse de la Grande ou de la Petite pédagogie. Dans la théorie brechtienne, l'épique s'oppose au dramatique : la scène narre l'évènement plutôt qu'elle ne l'incarne; le monde est en devenir et non présenté tel qu'il est; la nature procède par sauts, les évènements ne s'y déroulent pas de façon linéaire; l'homme se transforme, il n'est plus immuable; ses motifs sont exposés, plus que ses instincts. Dans l'épique, ce que peut faire l'homme, et non ce qu'il doit faire, est considéré; au cours de la pièce, l'homme est analysé plus que connu *a priori*; l'argumentation remplace la suggestion. Contrairement au dramatique, le spectateur n'est plus passif, il devient un observateur actif; il est face à l'action et n'est pas plongé dedans; il acquiert des connaissances. Vu toutes ces particularités de l'épique, certains critiques brechtiens considèrent que la Petite pédagogie est déjà l'épique.

¹⁶² *Ibid.*, p. 241.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 241.

¹⁶⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 215-216.

¹⁶⁵ Jean-Marie Valentin, *op. cit.*, p. 1174-1175.

Brecht a créé deux pédagogies et il a séparé ses pièces en fonction de celles-ci. Il a toujours rattaché *La Décision* à la Grande pédagogie, les autres pièces didactiques pouvant appartenir à la Petite pédagogie. Il a fait de *La Décision* « le modèle dont les circonstances n'autorisent pas encore la réalisation¹⁶⁶ » parce qu'en 1930, la société communiste est à venir. La Petite pédagogie, de son côté, « accomplit seulement une démocratisation durant la période de transition¹⁶⁷ ». Brecht définit différentes modalités pour sa Petite pédagogie. Les rôles sont tenus par des acteurs amateurs, ou des élèves, avec la présence d'acteurs professionnels. La représentation des pièces se fait dans les théâtres reconnus et fréquentés afin « d'affaiblir les positions idéologiques bourgeoises¹⁶⁸ ». Brecht décrète aussi que, par le style de la représentation et les événements abordés, on fera appel à la raison des spectateurs et non à leur sentiment; ces spectateurs, tout comme les acteurs, sauront alors développer leur esprit critique et prendre parti (pour la bonne cause). Ils « doivent se transformer [...] en homme d'État¹⁶⁹ ».

En 1956, la pratique théâtrale de Brecht est tout autre et il est amplement reconnu. Ses œuvres sont publiées, il en a pris soin. Il réitère, pour les futurs lecteurs¹⁷⁰, la définition de la pièce didactique : elle n'enseigne qu'à ceux qui la jouent. Il insiste sur sa position face au public de ce type de théâtre : il n'est pas nécessaire, à moins qu'il ne joue. Est-ce une pétition de principe, un message pour ceux qui élaborent les lignes politiques des arts de la scène en RDA? Une vision différente du rapport entre théâtre et communisme? Quoi qu'il en soit, il demeure intransigeant avec *La Décision* : l'interdiction de représentation est maintenue, non seulement de son vivant, mais aussi dans son testament. Néanmoins, les autres pièces créées dans les années 1930 et 1931 sont peu jouées. Étudions maintenant ce qu'ont en commun toutes ces pièces de théâtre didactique.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1175.

¹⁶⁷ Article "La Grande et la Petite pédagogie", dans Bertolt Brecht, *loc. cit.*, p. 236.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 236.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁷⁰ Préparation des tomes de Théâtre complet aux Éditions Suhrkamp.

2.2.2. Les *Lehrstücke* : les pièces et la « chaîne »

Les *Lehrstücke*, écrits de 1928 à 1931, forment une série particulière de pièces de théâtre. Nous mettrons d'abord en valeur leurs caractéristiques générales. Ensuite, nous détaillerons la fable des pièces didactiques appartenant officiellement à cet ensemble et leur portée. La pièce *Celui qui dit oui* sera analysée davantage à cause de son lien particulier avec *La Décision*. Enfin, nous concluons par la notion de « chaîne¹⁷¹ ».

Les pièces didactiques, selon Fred Fischbach, sont des formes basées sur le mode agitation et propagande (« agit-prop »), courtes et expérimentales. Leur inconvénient est de ne pas permettre de grands récits pouvant rivaliser avec le théâtre bourgeois. Par contre, elles sont suffisantes pour fournir une dramaturgie en rupture avec celle de la bourgeoisie.

Bernard Dort affirme que les *Lehrstücke* sont des « exercices didactiques¹⁷² ». Ils reprennent une tradition allemande théâtrale du XVI^e siècle, celle utilisée par les jésuites et les luthériens dans le milieu scolaire au temps de la Contre-réforme¹⁷³. Il s'agissait alors, non pas d'affermir sa foi, mais d'être intellectuellement éduqué pour la défendre face à la religion adverse. Ces exercices permettaient aussi d'acquérir les moyens de vivre et d'agir chrétiennement dans le monde, selon les principes de sa confession. La discipline, le contrôle de soi étaient au programme, tout autant que l'art de débattre sous forme dialoguée ou d'étudier des cas complexes avec logique et détermination. Brecht n'est pas religieux; il est matérialiste, marxiste-léniniste dans une République de Weimar qui ne fait pas l'unanimité. Des jeunes et des adultes hésitent entre le fascisme et le communisme. Brecht met au centre des pièces didactiques le changement radical du monde (de bourgeois à communiste) et la nécessité de s'y adapter. La redéfinition des valeurs, à cause du passage d'une société à une

¹⁷¹ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 225.

¹⁷² Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 80-101.

¹⁷³ Ce point est critiqué par Jean-Marie Valentin, dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 1167. Quand Brecht lie les tendances pédagogiques de son théâtre épique aux mystères du Moyen Âge, au théâtre jésuite ou classique espagnol, il s'agit plus d'« un souci de trouver une ascendance historique à son propre apport ».

autre, devient incontournable. Elle s'accompagne de la question cruciale de l'accord, l'*Einsverständnis*, qui veut dire « littéralement, compréhension dans, intelligence avec¹⁷⁴ ». L'apprentissage de l'accord s'impose parce qu'il y a urgence de la révolution et de la nouvelle définition des liens entre individus et collectivité. En conséquence, la pièce didactique a, dans tous ces cas

pour axe prépondérant un didactisme spécifique, nourri d'un débat sur le comportement que doit (doivent) adopter, après en avoir mesuré le sens et accepté les modalités comme les conséquences, un (ou des) individu(s) confronté(s) à une situation qui a toujours valeur d'enjeu collectif paradigmatique¹⁷⁵.

Selon Günter Berg et Wolfgang Jeske, Brecht donne à son théâtre « une fonction stratégique, mais il tente de le laisser à l'écart des valeurs morales ("vrai/faux" contre "bien/mal")¹⁷⁶ ». Brecht-philosophe fait de l'« exercice didactique » celui de l'entraînement à la dialectique matérialiste comme conception du fonctionnement de l'histoire (selon la lutte des classes) et outil d'analyse. Peu s'en faut que Brecht « ne verse dans le dogmatisme piégé de l'*art marxiste*¹⁷⁷ »; sa pratique artistique l'a cependant dispensé de « considérer le marxisme comme une méthode de création¹⁷⁸ ». Rappelons-le, les pièces didactiques sont destinées à l'expérience pratique des participants et non à la représentation publique. En outre, elles ne sont pas de type « réaliste », l'effet de réel doit y être combattu. Brecht-dramaturge, dans son article « Sur la représentation de pièce didactique¹⁷⁹ », conseille aux acteurs plusieurs moyens à utiliser. Par exemple, il faut jouer comme des élèves; la diction doit être marquée et studieuse, comme si le sens était difficile à saisir de prime abord; d'autres passages auront l'allure des actions répétitives et ritualisées; le jeu du théâtre

¹⁷⁴ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁵ Jean-Marie Valentin, « La pièce didactique : notice », dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 1172.

¹⁷⁶ Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht : l'homme et son œuvre*, Paris, L'Arche, Coll. « Théâtre-essai », 1999, p. 124.

¹⁷⁷ Jean-François Chiantaretto, *Bertolt Brecht. Penseur intervenant*, Paris, Éditions Publisud, 1985, p. 37.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 236.

traditionnel n'est pourtant pas exclu; la rotation des acteurs s'accompagne d'une mise à distance des personnages et des évènements afin de leur donner un tour « surprenant¹⁸⁰ ».

Pour l'écriture de ses pièces didactiques, Brecht s'appuie sur l'héritage culturel ou sur l'actualité. Il reprend un thème, une fable, une forme; il les remodèle, les prolonge et les ancre dans l'Histoire (telle que conçue par les marxistes). Les conflits abordés sont montrés et aussi débattus sur scène par les acteurs-personnages; s'il y a spectateurs, ces derniers sont responsables de construire leur jugement. Dans les pièces didactiques,

il s'agit de fonder une autorité intersubjective et donc symbolique : une tâche doit être accomplie ensemble, ou une mission, ou une traversée, etc. Et chaque fois apparaît une exception qui s'oppose exactement à la règle constitutive du pacte symbolique¹⁸¹.

Les pièces sont des exercices en vue d'acquérir l'attitude juste. Elles demeurent toujours des fictions: Bernard Dort estime que les « *Lehrstücke* sont d'une impitoyable, monastique sécheresse : ils grincent¹⁸² ». En effet, ces pièces se démarquent par leur « économie de vocabulaire presque maniaque [et] une implacable rigidité de construction¹⁸³ ».

Brecht a répertorié, en 1956, l'ensemble des *Lehrstücke* pour les Éditions Suhrkamp : « Pour éviter des malentendus : parmi les petites pièces, *La Pièce didactique de Baden-Baden*, *L'Exception est la Règle*, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *La Décision* et *Les Horaces et les Curiaces* sont des pièces didactiques¹⁸⁴. » *La pièce didactique de Baden-Baden*, plus connue sous le titre de *L'importance d'être d'accord*, ne se trouvait pas sur la première liste fournie par Brecht, mais on y voyait à la place *Les Fusils de la mère Carrar*, écrite en 1937. Certains critiques considèrent que *Le vol au dessus de l'Océan*¹⁸⁵ doit faire

¹⁸⁰ Article "La Grande et la Petite pédagogie", dans Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸¹ Ulrike Haß, « Des Bas-Fonds de Gorki à *La Décision* de Brecht : le théâtre et le lieu social », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 172.

¹⁸² Bernard Dort, *op. cit.*, p. 93.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 242.

¹⁸⁵ Dont le premier titre, *Le Vol des Lindbergh*, a été modifié après la guerre à cause des liens de l'aviateur avec les nazis.

partie de cette série. Seul Fred Fischbach y ajoute deux autres titres. D'abord, *Les jours de la Commune*¹⁸⁶, finalisée en 1949, contient des chants écrits par Eisler et Brecht vers 1934 et son didactisme est caractéristique des années 1930. Ensuite, il y insère le *Garbe-Projekt*¹⁸⁷ de 1956 (« le processus d'apprentissage des comportements nouveaux est traité dans les passages concernant les contradictions du monde prolétarien et la production¹⁸⁸ »). Quant à *La Décision*, il n'y a jamais eu de doute sur son appartenance aux pièces didactiques. Selon nous, elle est la dernière pièce didactique de la série car elle correspond à une époque particulière, celle de l'espoir révolutionnaire allemand d'avant guerre.

Voyons maintenant en détail les différentes pièces en commençant par *Le Vol des Lindbergh* (1928-1929), « une pièce didactique radiophonique pour les garçons et filles et non la description d'un vol transatlantique¹⁸⁹ ». La scène 17¹⁹⁰, dont le titre était « *Rapport sur l'inaccessible* », a été renommée « *Rapport sur ce qui n'a pas encore été atteint* »; cette scène, la dernière de la pièce radiophonique, est aussi la première de *L'importance d'être d'accord*, première pièce didactique officielle. Les Lindbergh ont réussi la traversée de l'Atlantique. La lutte des aviateurs contre les éléments extérieurs (le brouillard, la neige, la glace) et les éléments intérieurs (le sommeil, la fatigue) porte aussi sur le désordre, l'au-delà et Dieu. Qu'est-ce qui n'a pas « *encore été atteint* » par ces aviateurs ? L'« *Idéologie* », scène huit, contient une partie de la réponse, valable pour les autres pièces :

Mais ce faisant nous livrons bataille à l'anachronique/Dans un effort constant pour refaire la planète/Lutte semblable à l'économie dialectique/Par laquelle le monde sera transformé de fond en comble./Par conséquent/Luttons contre la nature/Et façonnons par

¹⁸⁶ Fred Fischbach, « Brecht, Eisler et les pièces didactiques », dans Jean-Marie Valentin et Théo Buck (dir. publ.), *Bertolt Brecht : actes du colloque de Paris, novembre 1988*, Paris, Peter Lang, 1988, p. 148.

¹⁸⁷ Qui n'a pu être mené à terme à cause de la mort de Brecht.

¹⁸⁸ Fred Fischbach, *loc. cit.*, p. 157.

¹⁸⁹ Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, Tome 2, p. 354.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 169.

là *notre* nature./Car, pas plus que notre technique/Nous ne sommes naturels, nous sommes/Anachroniques¹⁹¹.

Dans *L'importance d'être d'accord*, l'homme et la technologie n'y sont plus héroïques, mais défailants. Les quatre aviateurs tombés adressent une supplique à la foule : « Faites un pas vers nous/[...]Et venez-nous en aide, car/Nous ne voulons pas mourir¹⁹². » Le récitant incite la foule à « examiner/S'il est d'usage que l'homme vienne en aide à l'homme¹⁹³ ». La réponse est négative parce qu'« Aide et violence sont un tout;/C'est ce tout qu'il faut transformer¹⁹⁴. » Les aviateurs devront alors renoncer à leur « plus grande dimension¹⁹⁵ », acquérir l'attitude juste. « *L'accord* », dernière scène, c'est : « Mourrez votre mort/Comme vous avez œuvré votre œuvre,/Accomplissez une révolution¹⁹⁶. » Alors seulement, ils pourront se retrouver éléments de la foule, accomplir leur fonction pour transformer l'humanité et « En transformant le monde, transformez-vous!/Sachez vous abandonner vous-même¹⁹⁷! » L'exercice est d'apprendre à atteindre sa plus petite dimension humaine et la nécessité de tout abandonner, y compris l'humanité transformée. Le combat ne peut être que collectif, le changement est permanent.

L'exception et la règle est, selon Fischbach, « une étude de "psychologie politique" [située] dans le système ancien¹⁹⁸ ». Un marchand et son coolie traversent un désert et se perdent, le guide ayant été licencié pour aller plus vite. Le porteur présente sa gourde au négociant assoiffé qui, croyant être attaqué, l'abat. Le tribunal déboute la veuve tout en reconnaissant l'innocence de son mari (*l'exception* : en tant qu'exploité, il a fait un geste d'humanité vers son exploiteur) et acquitte le marchand pour légitime défense, car « étant

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁹² *Ibid.*, p. 174.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹⁸ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 103.

donné les circonstances, il devait se sentir menacé¹⁹⁹ » (*la règle* : la classe possédante pratique la lutte des classes en agissant selon ses partis pris – un exploité, parce que soumis à une condition dure et inhumaine, veut toujours se venger de son tortionnaire). L'erreur, c'est de penser qu'un acte individuel de bonté peut changer le cours de la vie et de la société.

Les pièces didactiques *Celui qui dit oui* et *Celui qui dit non* portent toutes deux sur l'*Einverständnis*. Le Grand Chœur débute la pièce par une exposition du thème :

Il importe d'apprendre avant tout à être d'accord /Bien des gens disent oui, et au fond ils ne sont pas d'accord./A d'autres on ne demande par leur avis, et beaucoup/Sont d'accord là où il ne faudrait pas. C'est pourquoi/Il importe d'apprendre avant tout à être d'accord²⁰⁰.

Ces pièces reprennent un classique du nô, forme théâtrale japonaise connue. Dans une première version de *Celui qui dit oui*, un jeune garçon doit mourir parce qu'il tombe malade lors d'une expédition en montagne. C'est l'usage traditionnel. Dans une deuxième version, Brecht justifie la mise à mort en changeant le contexte : il doit mourir parce qu'il compromet le but de l'expédition; cette dernière a une visée collective, celle d'obtenir un remède pour enrayer l'épidémie dans le village. L'enfant est d'accord : « Alors les amis [...] déplorèrent le triste cours du monde/Et sa loi cruelle,/et ils jetèrent l'enfant [...], les yeux fermés,/Nul plus coupable que son voisin²⁰¹. » Brecht écrit une version complémentaire, *Celui qui dit non*, suite aux discussions et réactions défavorables des écoliers. Le voyage devient une expédition d'étude à laquelle l'enfant veut participer pour ramener un médicament pour sa mère malade. Avant le départ, l'enfant dit *oui* aux conséquences de ce voyage dangereux, mais quand il tombe malade, il dit *non* au moment d'être précipité dans le ravin. Il veut que soit instaurée une nouvelle Grande Coutume, celle « de réfléchir à neuf dans chaque situation nouvelle²⁰² ». Les étudiants ramènent donc l'enfant au village sans le remède, « ils marchaient/Au-devant

¹⁹⁹ Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, Tome 3, p. 30.

²⁰⁰ Bertolt Brecht, *op. cit.*, Tome 2, p. 195 et 202.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 201.

²⁰² *Ibid.*, p. 207.

du mépris/Au devant des moqueries, fermant les yeux, Nul plus lâche que son voisin²⁰³ ». Dans ces pièces, Brecht dénonce une valeur sociétale ancienne, justifie le refus par la pratique de raison, l'applique et fonde « une nouvelle coutume/et une nouvelle loi²⁰⁴ ». Pourquoi accepter une conclusion quand la prémisse est fautive²⁰⁵? Questionner le fond, l'accord, et changer pour une attitude juste, ce n'est pas seulement le fait des protagonistes, c'est aussi celui de Brecht-écrivain face à son public. En cela, il applique les principes de ses pédagogies. Dans les écoles ou dans les théâtres, *Celui qui dit non* fut rarement joué à la suite de *Celui qui dit oui*, laissant le public aux prises avec des réactions intenses. Francine Maier-Schaeffer parle de « pédagogie de l'effroi²⁰⁶ ». Par ailleurs, en allant dans toutes les écoles, c'est « un programme de destruction des idéologies²⁰⁷ » que Brecht met en place, sans que les institutions sociales démocrates en prennent conscience. En effet, les chrétiens de l'époque sont à mille lieues de s'en douter. Ils font l'éloge de *Celui qui dit oui* :

Présenter l'*Einverständnis*, le consensus et le sacrifice de la vie même au profit d'un monde qui souffre, non comme un acte exceptionnel d'héroïsme, mais comme le plus simple des usages qui nous ait été transmis, personne de nos jours n'aurait su mieux le faire que cet athée²⁰⁸.

Nous ne traiterons pas ici des *Horaces et des Curiaces*, pièce pour enfants sur la dialectique²⁰⁹, parce qu'elle a été écrite en 1934, dans un contexte complètement différent des

²⁰³ *Ibid.*, p. 208.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁰⁵ « Qui fait le premier pas ne doit pas forcément faire aussi le second. On peut aussi reconnaître que le premier pas était une erreur », *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁶ Francine Maie-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, p. 123. Même si cette expression concerne une autre pièce didactique (le démembrement de Monsieur Schmitt, dans *L'importance d'être d'accord*), elle s'applique à l'ensemble des pièces didactiques : il existe toujours un moment de cruauté interpersonnelle liée aux circonstances.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁸ Propos de Karl Thieme (non référencés), dans Bernard Dort, *Lecture de Bertolt Brecht*, Paris, Édition du Seuil, 1960, p. 92.

²⁰⁹ Elle présente trois scènes de combats entre les protagonistes, mais le déroulement et l'issue du combat dépendent aussi de faits extérieurs aux rapports de force pure; ce peut être le coucher du soleil, le choix des armes, le prestige de l'arme choisie, l'aide de la foule, etc.

autres. En effet, Brecht est alors loin des siens et l'espoir d'une révolution communiste aboutissant à une République des Soviets en Allemagne n'est plus d'actualité.

Les pièces didactiques, écrites de 1928 à 1931, forment une « chaîne²¹⁰ », une série qui permet de considérer une même question sous ses différents angles. Pour Maier-Schaeffer, il faut envisager la structure, celle des pièces didactiques elles-mêmes et celle de la chaîne des pièces, comme étant

exemplaire du théâtre épique en général. Par la juxtaposition d'éléments autonomes et mis en relation selon le principe du montage, le lecteur/spectateur est appelé à devenir producteur (de sens), dispose d'un certain nombre d'éléments de la confrontation desquels doit naître le sens. [...] Il faut du temps, pour faire des détours, pour revenir en arrière, pour tourner autour²¹¹.

Michel Neumayer, de son côté, voit dans les liens entre les pièces didactiques une « suite cohérente, "scientifique", dira Brecht, de fragments expérimentaux²¹² ». *Le Vol des Lindbergh* représente la lutte contre la nature et l'obscurantisme (thèse); dans *L'importance d'être d'accord*, le progrès, évoqué dans la pièce précédente, n'apporte pas d'amélioration à l'humanité (antithèse); la lutte contre l'individualisme et le combat collectif permettront de dépasser cette situation (synthèse). *Celui qui dit oui* renforce le thème du fait collectif supérieur au fait individuel et évoque l'accord sous une forme affirmative (accepter l'accord); *Celui qui dit non* reprend l'accord, mais sous sa forme négative (ne pas accepter l'accord faux), et cette pièce conclut sur le dépassement : le nouvel accord se fait par une analyse de la réalité basée sur la raison (accepter l'accord véritable). *La Décision* porte sur le combat révolutionnaire et les difficultés de l'analyse objective. Pour Michel Neumayer, la progression entre les pièces didactiques se fait « vers des produits idéologiquement plus fins et donc plus efficaces²¹³ ». Il constate aussi que « l'identification de l'appartenance de classe,

²¹⁰ Francine Maier-Schaeffer, *op.cit.*, p. 118.

²¹¹ Francine Maier-Schaeffer, *op.cit.*, p. 126.

²¹² Michel Neumayer, « Théâtre et pédagogie : l'exemple de Bertold Brecht », *Pratiques : Théâtre*, 1977, n° 15-16, p. 88.

²¹³ Michel Neumayer, *loc. cit.*, p. 88.

[joue] un rôle fondamental : toute la valeur didactique en dépend²¹⁴ ». Ceci est essentiel dans *La Décision*, pièce sur laquelle nous allons maintenant nous arrêter.

2.2.3. *La Décision* : entre la « chaîne » et les fragments *Fatzer*. Réception

Dans un premier temps, nous allons résumer la fable de *La Décision*. Ensuite, nous mettrons en évidence, dans le sens lupascien, sa position dans l'enchaînement des pièces didactiques. En effet, tout en étant partie de l'enchaînement et la concrétisation de *Celui qui dit oui*, cette pièce n'appartient pas à l'enchaînement, si on la considère comme partie intégrante et suite d'une écriture éclatée, les fragments *Fatzer*. Pour terminer, nous analyserons les malentendus dont *La Décision* a fait l'objet.

Qui de mieux que Brecht pour exposer le contenu de sa pièce didactique :

Quatre agitateurs communistes sont devant un tribunal du Parti, représenté par le chœur de masse. Ils ont fait en Chine de la propagande communiste et il leur a fallu alors abattre leur plus jeune camarade. Pour apporter maintenant la preuve au tribunal de la nécessité de cette décision de l'exécution d'un camarade, ils montrent comment s'est comporté le jeune camarade dans diverses situations politiques²¹⁵.

D'un côté, *La Décision* fait partie de la chaîne des pièces didactiques officielles : elle en reprend des éléments clés. Par exemple, chez Brecht, les aviateurs de *L'importance d'être d'accord* sont quatre. Selon Maier-Schaeffer, « cette configuration [...], quatre représente la plus petite entité dans l'armée coloniale [...] devient le modèle de base de son expérimentation sociologique et politique²¹⁶ ». Nous retrouvons aussi quatre agitateurs dans *La Décision*. Mais le quatuor peut s'interpréter comme trois plus un : les trois mécaniciens et l'aviateur dans *L'importance d'être d'accord*, les trois étudiants et l'enfant dans *Celui qui dit oui*, les trois agitateurs et le jeune camarade dans *La Décision*. La question du rapport

²¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1967, p. 350. Dorénavant, la référence à ce livre sera abrégée comme suit Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, suivi de la page.

²¹⁶ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, p. 93.

individu/collectif demeure au centre des pièces didactiques. D'ailleurs, un chœur existe dans chaque pièce, sauf *L'exception et la règle*. Il est « régulier » dans *L'importance d'être d'accord*, « grand » dans *Celui qui dit oui*, « de contrôle » dans *La Décision*. On trouve aussi une instance qui décide : une foule, dans *L'importance d'être d'accord*, un tribunal traditionnel²¹⁷ dans *L'exception et la règle* et un chœur-tribunal, dans *La Décision*. Dans chaque pièce, on juge d'un comportement inadéquat en fonction de la situation dans laquelle il est apparu. Par exemple, dans *La Décision*, les agitateurs

montrent que le jeune camarade était sentimentalement un révolutionnaire, mais n'observait pas une discipline suffisante et laissait trop peu parler sa raison, de sorte que sans le vouloir, il était devenu un grand danger pour le mouvement²¹⁸.

Brecht écrit que *La Décision* est une concrétisation de *Celui qui dit oui*²¹⁹. En effet, on y retrouve une figure de la jeunesse : ce n'est plus un enfant, mais un jeune camarade. Tous deux sont malades : l'un de mal physique, l'autre, d'un mal politique; car la façon dont le jeune camarade se comporte peut être assimilée à une « maladie infantile du communisme (le "gauchisme")²²⁰ ». En effet, dans des situations politiques décisives, il est incapable de dialectiser et de développer une conscience politique adéquate, il n'agit pas en véritable communiste (dans la pièce, en propagandiste). Par ailleurs, l'enfant de *Celui qui dit oui* et le jeune camarade de *La Décision* sont avertis des dangers qu'ils courent en entreprenant une expédition, l'un, dans le monde de la nature (la montagne), l'autre, dans le monde de la culture (la politique). Ils sont tous deux d'accord, et donnent doublement leur accord : une première fois, en accord avec la mission qu'ils entreprennent, une deuxième fois, en accord avec la mise à mort dont ils font l'objet. Dans la série des pièces didactiques, la mort a une dimension positive. Elle est une métaphore du dépassement, du devenir, du passage obligé

²¹⁷ Juge et assesseurs.

²¹⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 350.

²¹⁹ Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le "lehrstück"*, Berne, Peter Lang, Coll. « Contacts », Theatrica, vol.12, 1992, p. 61, note 103. C'est Reiner Steinweg qui a découvert cela.

²²⁰ Livre écrit par Lénine en 1920, dont la traduction allemande date de 1930, livre attendu avec impatience par Brecht et Korsch. Nous verrons ultérieurement comment la lecture de ce texte influence la deuxième version de *La Décision*, celle de 1931, que nous analyserons.

pour l'accession au Nouveau et se fait pour le bien collectif. Parce que la mort est nécessaire, elle exige un accord véritable.

D'un autre côté, *La Décision* ne fait pas partie de la chaîne des pièces didactiques. Elle est aussi directement issue des bouts d'écriture sur *Fatzer*. Brecht commence à écrire en 1926 ce qui va s'appeler les fragments; il arrête de compiler ses écrits en 1931; cette pièce qui devait s'intituler *La chute de l'égoïste Johann Fatzer* ne verra jamais le jour. L'histoire se résume ainsi : quatre soldats déserteurs essaient de survivre en attendant la révolution. Fatzer, le personnage le plus débrouillard pour assurer la survie de tous, finit par mettre le groupe en péril. Il sera battu à mort sans que les autres ne cherchent à l'aider. Les déserteurs seront découverts et tués. Pour Hans-Thies Lehmann, Brecht a été si radical dans ses « contradictions internes en matière de théâtre et de politique que, se trouvant au bord du gouffre, il "a échoué" dans sa tentative de transposer de façon convaincante le conflit entre "ego" et collectif²²¹. » Pour ce critique, la pièce de Brecht n'a pu être finalisée, contrairement à *La Décision*, parce que, d'une part, il n'y a pas d'instance narrative possible (les quatre déserteurs sont morts) et, d'autre part, la narration elle-même est « en crise » au niveau esthétique (Brecht établit une série de chapitres théoriques qui prennent la place de la fable et de son déroulement). Pour nous, quand nous prenons connaissance des commentaires de Lehmann et de ceux de Maier-Schaeffer, un lien fort apparaît entre les fragments *Fatzer* et *La Décision*, lien basé sur le principe du renversement²²². Fatzer est un égoïste et un anarchiste, le jeune camarade est un idéaliste et un communiste; Fatzer veut rester un être original, le jeune camarade veut être un parmi les révolutionnaires propagandistes; la révolution est anticipée dans les fragments, elle est déjà produite dans *La Décision*; l'action des fragments est une histoire de désaccord du collectif des soldats, elle est celle d'un accord dans *La Décision*. On notera par ailleurs que Fatzer est celui qui dit *non*, le jeune camarade, celui qui

²²¹ Hans-Thies Lehmann, « Le fragment Fatzer (1926-1931) : pièce didactique et forme théâtrale », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 177.

²²² Francine Maier-Schaeffer compare le début de l'écriture des fragments et la pièce *Homme pour homme* que Brecht venait juste de terminer. Elle remarque qu'il agit comme s'il voulait écrire de nouveau cette pièce, mais en repartant à zéro pour expérimenter l'autre cas de figure, en inversant la situation de départ. Dans son livre *Bertolt Brecht*, p. 91-92.

dit *oui*. Dans les fragments, le temps est marqué (1917) et le lieu défini (la Rhur) tandis que, dans *La Décision*, il n'y a pas de repères spatio-temporels précis pour situer la rencontre entre les agitateurs et le chœur de contrôle²²³. Pour sa part, Maier-Schaeffer fait des fragments le « chantier des "pièces didactiques"²²⁴ ». Elle relève trois différences fondamentales entre les fragments et *La Décision*. D'une part, il s'agit d'une vraie guerre et d'une vraie mort dans les fragments tandis que, dans *La Décision*, il s'agit d'un jeu théâtral ayant pour but que ceux qui jouent apprennent : le fait que chacun endosse le rôle du jeune camarade « enlève toute réalité à sa liquidation²²⁵ ». D'autre part, Fatzer est un personnage unique, mais le jeune camarade est un des « modèles hautement qualifiés²²⁶ ». Enfin, Fatzer n'apprend rien, le jeune camarade fait un apprentissage. On retrouve donc à l'œuvre le principe du renversement. Par contre, il existe aussi des parallèles entre Fatzer et le jeune camarade. Ils sont pris dans un groupe sans pouvoir en sortir; ils sont d'accord pour vivre dans l'illégalité, mais ils finissent par s'exposer en tant qu'individus (Fatzer, le déserteur, se promène librement; le jeune camarade déchire son masque qui le rendait semblable aux autres). Dans les fragments, Fatzer « devient le terrain de l'affrontement entre individu et collectif, liberté et soumission, épanouissement personnel et engagement²²⁷ »; dans *La Décision*, le jeune camarade va aussi vivre des tensions du même type, sauf qu'il va accepter de rencontrer sa plus petite dimension, ce qui n'est pas le cas de Fatzer. Cependant, tous deux meurent. Pour conclure, ces deux pièces de théâtre sont liées à une forme d'impossibilité, de réalisation ou d'incarnation dans la représentation. *La chute de l'égoïste Johann Fatzer* ne sera jamais écrite et *La Décision* ne sera plus jouée. Dans son livre sur le *Lehrstück*, Maier-Schaeffer soulève quelques questions : ces deux pièces sont-elles « la présence de deux échecs? De

²²³ On peut néanmoins penser qu'il s'agit vraisemblablement du début de la révolution chinoise.

²²⁴ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, p. 91.

²²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²²⁶ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 240.

²²⁷ Francine Maier-Schaeffer, *Le Lehrstück*, p. 58.

deux modèles opposés, mais tout aussi irréalisables? Ou de deux formes d'une même utopie, deux étapes successives dans la recherche d'une esthétique dramatique^{228?} »

La Décision reste foncièrement une pièce didactique parce que son objectif est « de montrer aux acteurs-spectateurs un comportement qui n'est pas politiquement juste et, par là, d'enseigner le comportement juste²²⁹ ». Mais Brecht la présente différemment, en 1931, dans le cahier 4 des *Essais* : « *La Décision*, musique de Hans Eisler, est une tentative d'étude d'un comportement offensif déterminé par le moyen d'une pièce didactique²³⁰. » Il met aussi en garde ceux qui la jouent : « Toutefois, on ne devrait pas tenter l'essai de tirer de *La Décision* des recettes pour l'action politique, sans la connaissance de l'A B C du matérialisme dialectique²³¹. »

Des malentendus accompagnent *La Décision* avant même sa première représentation officielle. Prévue pour le festival de Baden-Baden de 1930, elle est rejetée « à cause de la médiocrité du texte, du point de vue formel²³² ». En fait, Brecht et Eisler ont refusé de soumettre le texte à la censure politique. La pièce fut cependant créée ailleurs, à Berlin, dans la nuit du 13 au 14 décembre 1930. Trois chorales ouvrières et quatre acteurs professionnels, 480 exécutants, de quoi rivaliser avec la symphonie des Mille de Gustave Mahler. Selon Fischbach, il y aurait eu présence « dans le public » de l'*intelligentsia* communiste allemande. Impossible de ne pas entendre parler de *La Décision*. Certains sont satisfaits :

Un homme qui, jusqu'à présent n'était pas des nôtres, a écrit une pièce qui se situe fondamentalement sur le terrain de la lutte des classes, [...] Nous n'avions jamais pensé,

²²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²²⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 350.

²³⁰ Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, tome 2, p. 356.

²³¹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 349.

²³² Lettre de Bertolt Brecht et Hans Eisler du 12 mai 1930, en réponse au refus du Comité des programmes du festival. Traduite par Edith Winkler, dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 347.

jusqu'à présent à considérer l'œuvre de Brecht comme celle d'un camarade révolutionnaire²³³.

Les communistes russes ne sont pas du tout d'accord avec la première version de 1930. Alfred Kurella, très critique, publie un article intitulé « Un essai entrepris avec des moyens pas très appropriés » dans *Littérature de la révolution mondiale*, organe central de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires, Moscou, 1931²³⁴. Ces critiques sont formulées ainsi : « opportunistes et droitières sont...²³⁵ ». Brecht écrit alors une deuxième version, plus léniniste²³⁶. La bourgeoisie refuse la pièce, quelle que soit la version. Les tenants du nazisme sont plus interventionnistes : lors d'une représentation à Erfurt le 20 janvier 1933, la police intervient et met un terme avant la fin de la prestation. « Les organisateurs furent accusés de haute trahison²³⁷ », les auteurs sommés de s'expliquer lors d'un procès devant les tribunaux du Reich. Peu de temps après, Brecht s'exile. En 1956, il explique lui-même pourquoi il a condamné sa pièce :

L'auteur de pièces a sans cesse refusé toute représentation de *La Décision*, car seul l'interprète du jeune camarade peut y apprendre quelque chose, et encore uniquement s'il a représenté aussi l'un des agitateurs et a chanté dans le chœur de contrôle²³⁸.

La Décision reste la pièce didactique « la plus violemment controversée [...] on la prend encore au premier degré pour l'apologie du parti communiste, voire l'apologie anticipée des procès staliniens²³⁹ », écrit Maier-Schaeffer en 2003. On oublie vite qu'il s'agit d'un « exercice », d'une situation fictive, d'un entraînement dialectique. Cette pièce est un *Lehrstück* et, à ce titre, dérange

²³³ Extrait d'un article de journal *Linkshurve*, écrit par C. Biha, rapporté par Werner Mittenzwei, cité dans Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 11.

²³⁴ Référence citée par Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 11 et note 4 à la p. 140.

²³⁵ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 13 et 15.

²³⁶ Nous la traiterons au chapitre suivant à « Communisme et non-communisme ».

²³⁷ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 228, et note 9 de Jean-Marie Valentin, p. 1168.

²³⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 242.

²³⁹ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, p. 128.

en exerçant un étrange mélange de fascination-répulsion [...] on sent bien qu'il y a quelque chose de crucial en lui. Est-ce parce qu'il touche à ce qui fait le cœur même du théâtre? [...] ou bien faut-il en chercher la raison dans le thème qui le travaille, la mort? [...] celle à laquelle une société (ou tels de ses représentants) réclame que l'on consente et dont le Jeune Camarade de *La Décision*, liquidé et jeté dans une fosse à chaux, demeure la figure emblématique²⁴⁰.

C'est peut-être en étudiant une autre notion de la dramaturgie brechtienne que nous pourrions répondre à cette question. Intéressons-nous maintenant, à la distanciation et à *La Décision*.

2.3. L'effet *Verfremdung*

La distanciation, *verfremdung*, est au cœur du théâtre de Brecht. Elle lie l'esthétique et le politique. Or, ce concept est plus contradictoire qu'il n'y paraît. D'abord, nous reprendrons la définition qu'en donne Brecht et présenterons quelques-uns des procédés qu'il utilise, en particulier ceux qui sont présents dans *La Décision*. Ensuite, nous mettrons en évidence l'aspect paradoxal de la distanciation grâce aux écrits de trois commentateurs (les rapports à l'illusion, à l'imaginaire et la création d'un espace mental tiers). Nous chercherons les liens entre notre approche aporétique et la distanciation. Enfin, nous ferons une analyse aporétique et lupascienne de *La Décision*. D'une part, nous comparerons les éditions française et allemande de cette pièce; d'autre part, nous actualiserons les potentialités contradictoires du texte et du hors-texte respectivement. Nous concluons l'ensemble de ce chapitre en mettant en évidence que *La Décision*, prise comme entité, est au cœur de situations aporétiques.

²⁴⁰Jean-Francois Peyret, « La théâtralité du communisme », dans Bernard Dort et Jean-Francois Peyret (dir. publ.), *Bertolt Brecht*, Paris, Édition de l'Herne, vol.1, p. 148.

2.3.1. La distanciation : version brechtienne

Brecht s'appuie sur le *Verfremdungseffekt* (effet V, effet de distanciation) pour développer l'attitude critique chez les acteurs et les spectateurs de ses pièces de théâtre, de sorte que les individus puissent transformer le monde dans lequel ils vivent. Quelle définition Brecht propose-t-il de la distanciation? Quels procédés suggère-il et met-il en pratique dans *La Décision*?

La distanciation (*Verfremdung*) reste l'un des concepts-clés de la dramaturgie de Brecht. Selon Maier-Schaeffer, *fremd* veut dire étranger (inconnu) et étrange (surprenant); ainsi, le « non-familier » recouvre cette notion. Le verbe *verfremden* signifie « rendre étrange »; l'accent est mis sur le processus dynamique, plus que sur l'état de non-familier. Maier-Schaeffer fait la recension²⁴¹ des traductions de *Verfremdung*; cela permet de mieux saisir la complexité de ce terme : « étonnement » (Jacques Desuché), « effet d'étrangement » (Antoine Vitez), « étrangéisation » (Philippe Ivernel), « défamiliarisation » (traduction de l'anglais), « distancement » (Roland Barthes).

Brecht met en place la distanciation des années avant de conceptualiser et d'utiliser le terme de *Verfremdung* dans ses écrits théoriques. Il se situe dès le début dans le débat de son époque relativement à la crise du sujet, des sentiments et du subjectivisme, chacun l'abordant selon son terrain d'application. Freud insiste sur l'inconscient, la horde et la loi du Père dans la constitution du collectif tandis que Pavlov s'appuie sur les réflexes conditionnés pour expliquer la soumission du peuple russe au tsar. Brecht propose une lecture selon la lutte des classes. En littérature, les avant-gardistes russes et les formalistes utilisent la défamiliarisation (*ostranenie*). Ils s'appuient alors sur des techniques d'intertextualité, de grotesque, de théâtralisation et de variations de perspective pour rendre au familier son aspect de nouveauté, comme si on le voyait pour la première fois. Le but est essentiellement esthétique, avant d'être politique. Brecht en prend connaissance par l'intermédiaire de Meyerhold et de Piscator.

²⁴¹ Francine Maier-Schaeffer, *Bertolt Brecht*, Paris, Éditions Belin, 2003, p. 43.

Brecht est à la recherche d'un théâtre nouveau et de son « public de l'âge scientifique²⁴² ». Dans ses « Notes sur le comédien (1927-1930)²⁴³ », ce qui deviendra l'effet V est expliqué. Brecht impose au comédien de ne pas « se mettre en transe²⁴⁴ », ni y mettre autrui. Spectateurs et comédiens doivent « non pas se rapprocher, mais au contraire s'éloigner l'un de l'autre. Chacun devrait s'éloigner de soi-même. Sinon, c'en est fini de l'effroi nécessaire à la connaissance²⁴⁵ ». Brecht refuse la « métamorphose intégrale²⁴⁶ » du comédien. Désormais, l'acteur montre son personnage et « ce que perçoit de son personnage chacun de ses partenaires, ceux donc qui ne s'identifient pas à lui²⁴⁷ ». La gestuelle exprime toute la complexité du personnage en situation. Le personnage est d'abord une fonction²⁴⁸. Le *gestus*, ensemble de techniques de l'acteur pour transmettre les informations, est tel que « Lorsque tu montres que "c'est ainsi", montre-le de telle sorte que le spectateur demande : "Est-ce vraiment ainsi²⁴⁹?" » Acteurs et spectateurs observent la réalité, la questionnent et la comparent à ce qu'ils feraient en de telles situations. Le comédien ne transmet pas des opinions au spectateur. « Il enseigne des comportements, quelque chose de méthodique. Il a chaque fois en vue un but précis²⁵⁰. » Sur la scène, les choses n'ont plus un caractère immuable et, n'étant plus éternelles, elles ne sont plus systématiquement légitimes. La réalité devient transformable. Parce que le spectateur fait cet exercice au niveau de la représentation théâtrale, Brecht pense que celui-ci pourra généraliser cette pratique au quotidien. Alors, la nouvelle esthétique mène à l'attitude critique et à l'action.

²⁴² Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 788.

²⁴³ *Ibid.*, p. 787-802.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 789.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 789.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 332.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 796.

²⁴⁸ Cf. l'école des Formalistes russes.

²⁴⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 796.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 801.

Brecht définit mieux son concept de *Verfremdung* vers 1935, après un séjour moscovite où il rencontre les dramaturges russes et l'acteur chinois Mei Lanfang. Ses réflexions l'amènent à une remise en question de l'identification dans le théâtre classique; il perçoit ce processus comme un ensemble de phénomènes hypnotiques, suggestifs et cathartiques. En distanciant une reproduction, Brecht veut rendre son objet²⁵¹ reconnaissable et aussi « insolite²⁵² ». L'effet de la distanciation est double : susciter l'émergence d'une conscience critique (aspect plus intellectuel) ou redonner au regard sa capacité de voir avec un œil neuf la réalité (aspect plus affectif). Le spectateur devient alors producteur de sens. Le but idéologique de la distanciation est clarifié :

Voici qu'une refonte de la société paraît possible et nécessaire. Tous les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes seront étudiés, *tout* devra être observé du point de vue social. Pour sa critique de la société et sa relation historique des transformations accomplies, un théâtre nouveau aura besoin, entre autres effets, de l'effet de distanciation²⁵³.

Les malentendus au sujet de la distanciation ne tardent pas. On reproche au jeu distancié d'être froid, intellectuel et de séparer le sentiment de la raison. Or, Brecht partait d'une analyse inverse. Le théâtre classique séparait la raison du sentiment : le spectateur ne raisonnait plus à cause de l'identification²⁵⁴. Brecht ne faisait que rétablir l'harmonie. Dans *Le Petit Organon*, il insiste sur un théâtre du divertissement : « Traitons le théâtre comme un lieu où on s'amuse²⁵⁵ », « [...] la transformation de la société est un acte de libération, et ce sont les joies de la libération que devrait faire partager le théâtre d'un âge scientifique²⁵⁶. »

Le terme *Verfremdung* disparaît même si Brecht tente de maintenir cette technique dans les représentations du Berliner Ensemble. Selon Jean-François Valentin, cette occultation est

²⁵¹ Tout objet peut être distancié : les décors, les accessoires, les costumes, la musique, etc.

²⁵² *Le Petit organon*, article 42, dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 368.

²⁵³ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, p. 828-829.

²⁵⁴ L'identification se faisant du comédien à son personnage, du spectateur au comédien et, par transitivity, du spectateur au personnage.

²⁵⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, p. 353. *Le Petit organon pour le théâtre* date de 1948.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 374, Alinéa 56.

une stratégie politique : « "distanciation" rappelle les essais formalistes, condamnés en R.D.A. [...] et] affirmer la nécessité d'un jeu "réaliste", c'est faire en quelque sorte acte d'allégeance aux théories officielles²⁵⁷ ». Brecht est interrogé sur les raisons de l'absence de *vraies distanciations*²⁵⁸; il se défend ainsi : « Il me faudrait refaire complètement l'éducation des comédiens²⁵⁹, et j'aurais besoin chez eux et dans le public d'un niveau de conscience assez élevé, l'intelligence de la dialectique²⁶⁰. » Or, quand il s'agissait de lier distanciation et dialectique, Brecht a peu écrit. Parmi les éléments retrouvés :

1. La distanciation comme acte de compréhension (comprendre-ne pas comprendre-comprendre), négation de la négation. 2. L'accumulation de faits incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension (saut de la quantité à la qualité). 3. Le particulier dans le général (l'évènement dans sa singularité, son unicité, et pourtant typique). [...] 5. Caractères contradictoires ([...] Ces conséquences de cette action!). 6. Une chose comprise par l'intermédiaire d'une autre [...] 8. Unité des termes contradictoires (on cherche la contradiction à l'intérieur de ce qui forme une unité. La mère et le fils, dans *La Mère*, apparemment tout à fait d'accord, se heurtent l'un à l'autre à cause du salaire)²⁶¹.

Ce sont des notes schématiques traduisant plus les théories hégélienne (éléments 1 et 6) et marxiste (éléments 2 et 8) et moins la pratique de la distanciation. Il faut analyser les textes des pièces pour mieux saisir ces liens. Quant à lier la distanciation à la forme épique, il nous apparaît parfois complexe de déterminer ce qui appartient à l'une ou à l'autre; par exemple, la narration, la fragmentation de la fable, la mise en place de *songs*, le traitement au passé d'évènements à grande charge affective²⁶² peuvent appartenir à ces deux concepts brechtiens. Les procédés de distanciation sont présents dans *La Décision*. Nous allons en analyser maintenant quelques exemples.

²⁵⁷ Jean-Marie Valentin dans sa Notice sur l'Art des comédiens, dans Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 1340.

²⁵⁸ C'est nous qui insistons sur ce point.

²⁵⁹ Rappelons que l'Allemagne nazie avait une conception très différente du théâtre.

²⁶⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 1027, (dans les « Notes sur "Katzgraben" », écrites en 1953).

²⁶¹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, p. 413-414. Ces notes ont été écrites en 1938.

²⁶² Évitant ainsi que le spectateur soit pris dans des réflexes de rejet ou d'adhésion immédiate, selon Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Édition Agone, 2009, p. 64.

La Décision est constituée d'une courte scène d'exposition et de huit tableaux numérotés²⁶³. On trouve dès l'exposition un sommaire, qui a valeur de narration. Les quatre agitateurs ont appris au chœur de contrôle qu'ils avaient tué leur jeune camarade et ils poursuivent ainsi : « Souvent il a fait ce qu'il fallait, quelques fois ce qu'il ne fallait pas, mais pour finir il a mis en danger le mouvement. Il voulait ce qu'il fallait et il faisait ce qu'il ne fallait pas²⁶⁴. » Une grande partie de la pièce couvre ce sommaire. Aux tableaux un et deux, est repris le fait que le jeune camarade a fait ce qu'il fallait en tant que révolutionnaire, en s'affirmant et en croyant cependant être un révolutionnaire. Tandis qu'aux tableaux trois à six, sont notés les faits confirmant ce qu'il ne fallait pas faire. Enfin, au tableau huit, le jeune camarade fait ce qu'il faut faire, en vrai révolutionnaire en acceptant de prioriser le bien de tous sur les intérêts d'un seul. On retrouve ici le mouvement hégélien de thèse, antithèse, synthèse avec la négation de la négation. On notera que les comportements politiques inadéquats du jeune camarade sont exemplifiés à partir de différents types de société : un cadre féodal (les haleurs du bateau de riz, tableau trois), puis ouvrier (tableau quatre), capitaliste (les négociants, tableau cinq) et pour finir, révolutionnaire (tableau six). En cela, il y a une chronologie respectant une conception marxiste de l'histoire et un traitement du particulier dans le général. Par ailleurs, chaque tableau a un titre et participe ainsi de la distanciation. Le tableau un est intitulé *Les enseignements des classiques*²⁶⁵, une allusion à Hegel, Marx et Lénine.

Le récit itératif intervient pour montrer les événements sous plusieurs jours; il se base sur le sommaire et la scène. À ce titre, il participe à la distanciation, en particulier parce que le sommaire précède la scène, enlevant tout effet de suspense. La scène est une analepse. Elle

²⁶³ Nous employons le terme tableau plutôt que scène pour qu'il n'y ait pas de confusion entre le terme général du découpage traditionnel de texte de théâtre et celui utilisé en narratologie.

²⁶⁴ Bertolt Brecht, « La Décision-pièce didactique », dans Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Nouvelle édition, tome 4, (Texte français d'Édouard Pfrimmer, d'après le texte original *Die Maßnahme* de 1931), Paris, L'Arche, 1974, p. 211, lignes 19-22. La cotation des lignes se fait sur la base de 41 lignes par page. La référence à cette pièce se fera désormais ainsi : *La Décision*, suivie du numéro de la page, puis de celui des lignes.

²⁶⁵ *La Décision*, p. 211, 30.

met à distance le passé par rapport aux événements présents. Elle est censée aussi permettre une mise à distance de la charge affective des événements qui y sont traités puisqu'ils ont déjà été nommés dans le sommaire et que la fin est connue d'avance. Néanmoins, étant au présent et sous forme d'un dialogue entre protagonistes nommés, la scène a un effet de réel plus important que le sommaire. Pour ce qui est du tableau un, il y a une alternance de style qui brise le côté linéaire habituel du déroulement de l'histoire; le rythme irrégulier participe alors de la distanciation. La suite des styles apparaît ainsi: narration, didascalie, scène et *song*, puis narration. Le tableau commence avec les quatre agitateurs :

Nous devons nous présenter à la maison du Parti, la dernière avant la frontière et y réclamer un guide. Là, dans l'entrée, un jeune camarade est venu à notre rencontre et nous avons parlé de notre mission. Nous reproduisons cette conversation²⁶⁶./Ils se disposent trois d'un côté, un de l'autre, l'un des quatre joue le rôle du jeune camarade²⁶⁷.

La didascalie permet de distribuer les rôles entre les quatre agitateurs. La scène a une durée s'étendant de la réplique 2 à la réplique 22²⁶⁸. La réplique 23 est un *song*. Le chœur de contrôle y fait « L'éloge de l'U.R.S.S.²⁶⁹ ». Sa forme poétique vient reprendre le thème du titre : « Et la science²⁷⁰/Derrière la porte disloquée/instruisait les convives de sa voix claire²⁷¹. » Ces vers font écho à la prose précédemment écrite, qui est le leitmotiv politique de *La Décision* :

les enseignements des classiques et des propagandistes : l'abc du communisme; à ceux qui sont dans l'ignorance, la connaissance de leur condition; aux opprimés la conscience de classe, et à ceux qui ont cette conscience, l'expérience de la révolution²⁷².

²⁶⁶ *La Décision*, p. 211, 37-39.

²⁶⁷ *Ibid.*, 40-41.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 212, 1 à p. 213, 20.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 213, 22-39.

²⁷⁰ Quand Brecht parle de « science », il s'agit de la dialectique matérialiste conçue comme la nouvelle science de la société.

²⁷¹ *La Décision*, p. 213, 32-34.

²⁷² *Ibid.*, p. 213, 2-7.

Et ce sommaire résume les actions des scènes du tableau trois (apprendre aux haleurs de riz leurs conditions d'exploitation), du tableau quatre (apprendre aux ouvriers la lutte des classes) et du tableau six (apprendre comment les émeutiers doivent faire la révolution). Le tableau un se termine par la narration des quatre agitateurs, avec un aspect de conclusion et d'ouverture sur le prochain tableau : « Ainsi, le jeune camarade de la gare frontière était d'accord avec notre travail, et nous nous sommes présentés, quatre hommes et une femme, devant le dirigeant de la maison du Parti²⁷³. »

La distanciation, ce n'est pas qu'une question d'écriture de texte, c'est aussi une question de *gestus*, dont fait partie la mise en voix du texte. Brecht a donné quelques consignes aux comédiens pour travailler leur texte. Il faut le lire avec « 1. *La transposition à la troisième personne*. 2. *La transposition au passé*. 3. *L'énoncé d'indications scéniques et de commentaires*²⁷⁴. » On cherchera, selon le principe lupascien des contradictoires, une transposition directe de cette technique orale distanciée dans le texte de *La Décision*. Celle-ci se fait au tableau huit, intitulé *La mise au tombeau*²⁷⁵. C'est le moment où le jeune camarade a accepté d'être jeté dans la fosse à chaud :

LE JEUNE CAMARADE : Aidez-moi.

LES TROIS AGITATEURS :

Appuie ta tête sur notre bras

Ferme les yeux.

LE JEUNE CAMARADE, *caché* :

Il dit encore²⁷⁶ : dans l'intérêt du communisme

D'accord avec la marche en avant des masses prolétariennes

De tous les pays

Je dis oui à la transformation du monde par la révolution²⁷⁷.

Brecht a-t-il voulu distancier un peu plus ce passage parce qu'il pouvait être interprété comme dramatique, dans le sens du théâtre classique (la mort du héros)? Brecht n'était-il pas

²⁷³ *La Décision*, p. 213, 40 à p. 214, 2.

²⁷⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, La Pléiade, p. 899.

²⁷⁵ *La Décision*, p. 234.

²⁷⁶ C'est nous qui soulignons l'expression distanciée.

²⁷⁷ *La Décision*, p. 236, 16-24.

sûr de désamorcer un mouvement d'identification par les procédés habituels? Cela est possible; la mort du jeune camarade a souvent été jugée inutile et la soumission aveugle et mortelle à la discipline du Parti, considérée trop radicale. Quoi qu'il en soit, certains commentateurs ont perçu des dimensions paradoxales dans la distanciation brechtienne.

2.3.2. La distanciation : confrontation d'opinions et version aporétique

Nous aborderons d'abord la thèse de Silvija Jestrovic, affirmant que le théâtre de la distanciation n'est qu'illusion d'avoir brisé l'illusion, ensuite, la proposition d'Élisabeth Roudinesco, pour qui la distanciation est imaginaire et ruse et, enfin, la position de Bruce A. McConachie, soutenant la formation d'un troisième espace cognitif, lors de la représentation théâtrale, dans lequel la distanciation rejoint les autres formes de théâtralité. Nous concluons en situant notre approche aporétique par rapport à la distanciation.

Jestrovic²⁷⁸ soutient dans sa thèse que Brecht remplace une illusion par une autre. Nous en résumons ici les principaux points. Le spectateur est désormais aux prises avec « the illusion of an audience's cofabulation, the illusion of an actor's duality, the illusion of the openness of the representation, and the illusion of theatre as an interventionist model²⁷⁹ ». Jestrovic reconnaît que Brecht place le familier sous un nouveau jour par l'intermédiaire d'un contexte inhabituel ou d'une perspective inédite, mais elle ne prête au dramaturge qu'un seul but, celui de contrôler la réception. Selon elle, Brecht joue avec la naïveté du premier contact, lors de sa représentation théâtrale des éléments ou des événements, parce que celle-ci est censée ne s'accompagner d'aucun jugement *a priori*. Cependant, Brecht a établi un plan précis pour amener le spectateur à adopter ses idées. Jestrovic compare la position de Brecht

²⁷⁸ Silvija Jestrovic, « Making the Familiar Strange in Theatre and Drama : From Russian Formalist Avant-Garde to Brecht », Thèse de doctorat, Centre des Études dramatiques, Université de Toronto, 2002, 310 p.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 186. « L'illusion d'une co-construction du texte par le spectateur, l'illusion d'une double dimension de l'acteur, l'illusion d'une œuvre ouverte et l'illusion d'un théâtre comme modèle d'intervention » (C'est nous qui traduisons).

à celle de Socrate dans les dialogues de Platon. Le dramaturge questionne les attitudes de ses interlocuteurs pour les diriger vers des conclusions concrètes, celles qui lui apparaissent utiles ou véridiques. Il laisse aux spectateurs l'impression qu'ils forgent eux-mêmes leur jugement librement à partir de leurs propres perceptions de la réalité présentée. Toujours selon Jestrovic, les *Lehrstücke* sont remarquables à cet effet, la distanciation y apparaît nettement liée à la pratique socratique et Brecht y transmet ses choix sociopolitiques clairement. La défamiliarisation devient une didactique qui permet d'acquérir la dialectique matérialiste. Le problème est posé au début de la pièce avec le chœur; il est ensuite présenté et développé devant celui-ci; la réponse habituelle au problème est distanciée; le problème est alors vu sous un nouveau jour et une nouvelle solution est trouvée. Comme avec la méthode socratique, le but de Brecht est d'éliminer toute ambiguïté et toute ambivalence. Au travers du chœur (sa participation, ses réactions et son évolution), la pièce didactique définit le spectateur modèle. Dans les *Lehrstücke*, la distanciation a non seulement un but politique, mais elle forme aussi un modèle de communication. Elle montre l'action et son commentaire, l'émotion et sa rationalisation, l'acteur et son personnage, la réalité et le théâtre. Le processus fondamental reste celui du familier et du non-familier. Quoi qu'il en soit, pour Jestrovic, les oppositions ne sont pas présentées de façon impartiale et équilibrée. Brecht orchestre la tension de la dichotomie pour orienter la réception d'un seul côté: la nouvelle perspective doit être adoptée au détriment de l'ancienne. Briser l'illusion de l'identification et instaurer une dualité inégale est tout autant une manipulation du spectateur. Selon Jestrovic, Brecht crée l'illusion d'avoir brisé l'illusion.

La deuxième commentatrice, Roudinesco²⁸⁰, place son argumentation à l'opposé de celle de Jestrovic. Pour cette auteure, la distanciation se situe du côté de la voyance et déjoue la censure. Le but avoué du théâtre brechtien est la création de l'homme nouveau, de ses comportements nouveaux, dans une société nouvelle. Alors, dans la quête du nouveau, la distanciation, c'est « rendre étrange le quotidien, dérégler la routine, faire surgir l'insolite où

²⁸⁰ Élisabeth Roudinesco, « Brecht et Freud », dans Bernard Dort et Jean-François Peyret (dir. publ.), *Bertolt Brecht*, Paris, Éditions de L'Herne, vol. 1, 1979, p. 79-98.

l'on ne l'attend pas, aller aux masses. Rendre aux mots leur valeur d'émergence²⁸¹ ». De plus, en permettant qu'une multitude de perspectives soient représentées dans la pièce de théâtre, la scène dit devant tous ce qui se passe dans la tête de chacun. Selon Roudinesco, Brecht fait de la distanciation plus qu'une arme contre la psychologie de la crainte et de la pitié; il forge ainsi « l'arme d'une *politique de l'imaginaire*²⁸² ». Cette arme n'est ni un antipsychologisme primaire (refus de l'identification) ni un psychologisme moderne (celui des manipulations expérimentales de l'être humain en situation). En fait, Brecht noue différemment le psychologique, le politique et le juridique. Pour appuyer son analyse, Roudinesco rappelle l'un des projets de Brecht, celui de refaire les grands procès historiques de l'humanité selon le principe de panoptisme, y développant l'expertise de l'observateur scientifique, mais sans la dimension coercitive liée à la pratique aliéniste. En théâtralisant ainsi les procès, l'homme revivrait l'Histoire, sa mise en scène, et en comprendrait l'idéologie sous jacente. Il deviendrait, dans un regard qui embrasserait tout, acteur de sa propre histoire et non simple juge. Brecht n'a pas mené ce projet à terme, mais le thème du théâtre-tribunal est présent dans ses pièces. On le retrouve dans *La Décision*. L'acte de tuer le jeune camarade est présenté devant le chœur-tribunal-jurés pour y être soumis à leur jugement. Ce chœur de contrôle représente la masse et ne formule pas un jugement, mais une nouvelle décision, basée sur la réalité (l'acte était nécessaire). C'est un enseignement. Alors, selon Roudinesco, Brecht ne peut résoudre une contradiction fondamentale, celle entre distanciation et didactisme. La distanciation est un art de voir basé sur le surgissement de l'insolite et du nouveau, mais elle agit à l'encontre du didactisme qui s'appuie sur le conditionnement de la conscience. Pour Roudinesco, la distanciation est une technique qui lie différemment politique et fiction. Entre autres, elle s'apparente à la ruse pour défier la censure. Elle permet de percevoir deux choses, de présenter deux perspectives, de raconter deux histoires, dont l'une est toujours latente. Elle agit « non par la ressemblance, mais par la dissemblance; non par le vraisemblable, mais par la distorsion et la non-symétrie. Art du détournement

²⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁸² *Ibid.*, p. 82.

dialectique [...] la vérité parle à l'insu de... [...] on sort l'imaginaire de l'illusion et du reflet²⁸³ ».

Le troisième commentateur, McConachie²⁸⁴, ne s'appuie ni sur l'illusion ni sur l'imaginaire. Il se base sur le concept d'espace mental et de la création d'un troisième espace cognitif, dit d'intégration conceptuelle²⁸⁵ (*conceptual blending*), tel que défini par les travaux de Gilles Fauconnier et Mark Turner. En résumé, le spectateur comprend que l'acteur a une double dimension²⁸⁶ (*doubleness*). Ce dernier est, d'une part, un être vivant comme les autres, en tant qu'individu placé dans la même réalité que le spectateur et, d'autre part, un être irréel, en tant que personnage évoluant dans un espace-temps différent, dit fictionnel, un espace du « comme-si²⁸⁷ » (*make-believe space*). Selon McConachie, le spectateur a aussi conscience qu'il est double. Il a une perception de lui-même au niveau des deux espaces, celui dans son monde, assis dans un fauteuil dans le noir au milieu d'autres semblables, et celui dans le monde qu'il va partager avec les personnages via les acteurs durant le temps de la représentation. Par exemple, il peut rire de la perception d'une situation comique vécue par le personnage (monde irréel), tout autant que de la performance comique de l'acteur dans une situation scénique non comique (monde réel-irréel du théâtre), que du rire contagieux qui éclate dans la salle de théâtre (monde réel). Les êtres humains ont une capacité intellectuelle particulière, celle de synthétiser des concepts venant d'aires cognitives différentes. Cette capacité se réalise la plupart du temps de façon quasi automatique et peu consciente. Selon le commentateur, les spectateurs n'ont pas à faire un effort conscient de volonté pour croire ce que représente l'acteur ou pour suspendre leur incrédulité pour apprécier cette capacité de

²⁸³ Élisabeth Roudinesco, *loc. cit.*, p. 86. La théorie du reflet est liée au marxisme-léninisme et fut un point de désaccord entre les communistes. Les dramaturges dans la droite ligne du réalisme socialiste défendent l'application de cette théorie au théâtre, ce qui n'est pas le cas de Brecht. Voir l'opposition entre Lukács et Brecht.

²⁸⁴ Bruce A. McConachie, « A Cognitive Approach to Brechtian Theatre » dans *Theatre, War, and Propagand 1930-2005. Theatre Symposium - A Publication of the Southeastern Theatre Conference, 2006*, vol. 14, p. 9-24.

²⁸⁵ Notre traduction.

²⁸⁶ Notre traduction.

²⁸⁷ Notre traduction.

dualité de l'acteur. Acteurs et spectateurs créent un troisième espace, puis y évoluent. Ce n'est ni l'espace-temps de la réalité ni celui de la pure fiction. C'est un espace mental particulier, fait d'images mentales, de connaissances et de réseaux de fonctionnement, dans lequel les informations pertinentes sont mixées. Ces dernières proviennent des deux domaines dans lesquels acteurs et spectateurs sont, soit la réalité et l'espace du « comme-si », et sont projetées dans ce troisième espace pour créer des perceptions qui seront distinctes de celles issues de chaque domaine d'origine. Acteurs et spectateurs peuvent entrer et sortir de ce troisième espace à leur gré. Ils ne perdent jamais conscience des deux autres espaces-temps. Dans la perspective de McConachie, deux conséquences découlent de cette création d'espace mental tiers. Premièrement, le principe de mimésis ne saurait être confirmé. Les informations assemblées peuvent être amalgamées et séparées à une vitesse phénoménale. En second lieu, la distanciation est vécue comme une simple variation de jeu théâtral appartenant à l'espace « comme-si »; l'effet de distanciation ne saurait donc être opératoire comme possibilité de prise de conscience sociale et d'activation politique.

Ces trois commentateurs nous ont apporté une analyse critique de la distanciation brechtienne qui nous permet d'en apprécier la dimension contradictoire. Maintenant, il est essentiel de positionner notre démarche au regard de la distanciation dans toute sa complexité. Rappelons que notre démarche s'appuie sur une approche aristotélicienne diaporétique²⁸⁸, sur la dialectométhodologie lupascienne et sur la lecture avec une figure basée sur les apports théoriques de Gervais.

La confrontation des opinions, à laquelle Aristote nous convie, n'a en soi que peu à voir avec la distanciation. En effet, cette méthode se base sur le connu et plus rarement sur l'inconnu. Certes, lorsqu'on débute un raisonnement à vide en demandant aux choses elles-mêmes la contradiction, la démarche distancie l'objet d'étude. Cependant, cette attitude est une démarche personnelle volontaire, et non une confrontation subie du familier et du non-

²⁸⁸ La démarche diaporétique, rappelons-le, a été souvent simplement nommée aporétique malgré qu'elle contienne trois mouvements de recherche distincts, ceux de l'aporie, de la diaporie et de l'euporie.

familier comme dans la distanciation brechtienne. Le procédé n'est pas inscrit dans l'objet lui-même et l'effet recherché n'est ni esthétique ni politique. Il n'y a aucune illusion; c'est la recherche de la connaissance vraie qui prime, pas la nouveauté.

La dialectométhodologie est plus proche de la distanciation, par sa dimension de défamiliarisation. Cette méthode nous oblige à considérer différemment l'objet (e). Avec son principe d'une contradiction fondamentale, nous déconsidérons l'unité élémentaire pour la percevoir différemment, soit e.ē; puis, afin de lui rendre son dynamisme, nous actualisons le potentiel contradictoire, souvent oblitéré *a priori*. Cette dialectométhodologie nous amène à forger un regard neuf, une autre conception de la réalité, sans pour autant déterminer si la connaissance qui en sera issue sera une nouveauté. Cette méthodologie n'a pas de visée politique, mais entretient un lien indirect avec l'esthétique. Elle cherche à comprendre les états T, ceux-là mêmes qui forment la matière-source de tout élément. Lupasco situe l'esthétique au niveau du Tiers inclus.

Quant à la lecture avec une figure, elle nous apparaît être la méthode la plus proche de la distanciation. Le rapport au texte est définitivement modifié; connu, il devient aussi inconnu. C'est lui qui interpelle le lecteur avec force, même si ce dernier voulait lui imposer une grille de lecture préalable. Le texte est le même et pourtant différent. La figure, en se déployant, devient un guide inhabituel de compréhension et d'interprétation. Le chemin à parcourir au travers du texte n'est pas balisé et doit être construit au fur et à mesure. C'est une nouveauté, parfois étrange. C'est la création d'un espace mental tiers, une ouverture sur l'imaginaire qui ne doit rien à l'illusion car la démarche est clairement définie et elle est devenue volontaire. Les connaissances acquises sur le texte, en tant que résultats de lecture, n'ont pas l'impératif d'être nouvelles. La lecture avec une figure n'est pas une esthétique, mais une pragmatique. Son but n'est pas politique, sauf à considérer un possible heurt avec les institutions littéraires traditionnelles et les méthodes didactiques usuelles enseignées en littérature.

Nous avons surtout utilisé jusqu'ici l'approche aristotélicienne pour situer *La Décision* dans son contexte. Nous allons maintenant appliquer la dialectométhodologie à *La Décision*, texte considéré comme un seul élément de structure contradictoire.

2.3.3. *La Décision* : texte et paratexte

La Décision est un signe en soi; il s'inscrit dans une unité textuelle, une publication. Afin de démontrer qu'elle est de constitution contradictoire, nous allons d'abord comparer deux éditions de la *Décision*, les éditions française et allemande actuellement disponibles pour le lecteur actuel. Ensuite, nous allons appliquer les principes lupasciens au couple texte-paratexte conçu comme e.ē. Les actes de lecture et de compréhension sont-ils influencés par l'origine éditoriale du texte, devenant dès lors aporétiques?

Lire *La Décision* en français, c'est lire la traduction d'Édouard Pfrimmer aux Éditions de L'Arche, dans le tome deux du *Théâtre complet* paru en 1974. On découvre la page-titre, avec le nom de la pièce en français et en allemand, une page où sont nommés les collaborateurs de Brecht et les personnages – avec les rôles qu'ils jouent – et ensuite, le corps du texte²⁸⁹, dans une présentation classique faite de séparations en scènes. Pour finir, on trouve la page intitulée « Phrases du récitant lors des représentations publiques²⁹⁰. » Ce n'est qu'à la fin de ce tome deux que des « Remarques²⁹¹ » sont inscrites. Celles concernant *La Décision* portent sur les différentes éditions. C'est là que nous apprenons que Pfrimmer a traduit le texte original de 1931. La lecture de *La Décision* se fait aisément, en-progression ou en-compréhension, selon le mandat que le lecteur se donne. Ceci est différent avec l'édition allemande, car elle est tout autre dans sa présentation et son effet. *Die Maßnahme* n'est pas une pièce au milieu d'autres, mais un petit livre d'emblée consacré à la pièce et son contexte. En effet, sur la page de couverture, le titre est accompagné de *Zwei Fassungen* (Deux Versions²⁹²) et *Anmerkungen* (Remarques²⁹³). On note les pages habituelles de la publication d'un livre, dont une table des matières nous apprenant que les versions de 1930 et 1931 sont

²⁸⁹ *La Décision*, p. 211-237.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 238, 1-41.

²⁹¹ Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, tome 2, 1979, p. 356-357.

²⁹² Notre traduction.

²⁹³ Notre traduction.

mises en parallèle. Le livre se termine par les « Textes²⁹⁴ » de Brecht sur *Maßnahme* et les « Remarques », un ensemble autrement imposant que celui de la version française²⁹⁵. Ce paratexte n'est traduit ni dans le tome deux du *Théâtre complet*, à l'exception des phrases du récitant, ni dans les *Écrits sur le théâtre* des Éditions de la Pléiade. Or, selon Genette, le paratexte présente des critères spatio-temporaux variables; il dépend des politiques éditoriales. C'est aux Éditions de L'Arche dans les *Écrits sur le théâtre* de 1979²⁹⁶ que ces « Textes » de Brecht sur *La Décision* sont mêlés aux considérations théoriques sur les pièces didactiques. Quant aux « Remarques », elles sont introuvables²⁹⁷. Ont-elles été traduites? En les parcourant, nous en déduisons qu'elles contiennent des variations de répliques, en fonction des éditions allemandes²⁹⁸, et des détails sur les représentations²⁹⁹. Ces informations complémentaires, manquantes pour le lecteur français, seraient utiles à la compréhension générale de la pièce didactique. Mais revenons aux textes mêmes de la pièce. Les deux versions allemandes sont mises en parallèle, la version de 1930 sur la page de gauche et celle de 1931 sur la page de droite. Bien des lecteurs ne vont choisir qu'une version. Ce faisant, chaque texte apparaît plus ou moins troué, plus ou moins rempli, la publication allemande étant construite de telle manière qu'il n'existera pas de décalage entre une même réplique de 1930 et de 1931. La lecture-en-progression est perturbée. Le regard du lecteur est invariablement attiré vers la version non choisie, cherchant à compléter le vide (qu'est-ce que Brecht a écrit à la place du blanc?) ou à cerner l'étendue du plein (qu'est-ce que Brecht a supprimé dans l'autre version?). Néanmoins, cette régie de lecture peut se maintenir, passé le premier désagrément; elle s'acquiert rapidement en sautant d'un plein à un autre et en ne

²⁹⁴ Ces notes concernent la pièce didactique *La Décision* en général, plus une lettre de protestation envoyée au Festival de Musique nouvelle, les phrases du récitant, des considérations sur la musique de *La Décision* et une courte étude de la pièce et des rappels sur la conception léniniste d'apprendre.

²⁹⁵ P. 95 à 108 dans l'édition Suhrkamp de 1998.

²⁹⁶ Traduction d'Édith Winkler, p. 346-351.

²⁹⁷ Dans ce qui est le plus couramment consulté quand l'objet d'étude est Brecht.

²⁹⁸ On y voit des renvois à des pages des versions de 1930 et de 1931, des noms d'éditions avec des dates de publications, des passages réécrits.

²⁹⁹ Des dates correspondant aux représentations sont indiquées, recoupements faits avec des informations provenant des textes de Fred Fischbach et de Francine Maier-Schaeffer.

lisant que les versos, ou les rectos. Le texte est alors perçu comme fragmenté. Cette attirance vers l'autre texte et cette fragmentation sont des signes que le rapport familial à la lecture a été rompu. Selon nous, le lecteur allemand fait une expérience matérielle et sensorielle distanciée du texte. De plus, il détient un accès privilégié au processus créatif de l'écrivain, en ayant les deux versions. Maier-Schaeffer a insisté sur ce côté évolutif de l'écriture brechtienne; c'est un rempart face aux interprétations intempestives et erronées. Pour conclure cette première approche aporétique de *La Décision*, il nous semble que le texte allemand amène son lecteur du côté de la fragmentation, du mouvement et de la complexité tandis que le texte français entraîne son lecteur dans la direction opposée, celle du linéaire, de la régularité et de l'appauvrissement, sans qu'il le sache. Voyons maintenant si le rapport texte-paratexte confirme cette impression.

Nous allons ci-dessous appliquer les principes lupasciens de contradiction fondamentale et de dialectométhodologie. Théoriquement, le paratexte (\bar{e}) devrait contenir une partie minimale du texte (e), donnant ainsi $\bar{e}_A.e_P$; le texte aura de son côté des traces du paratexte, soit $e_A.\bar{e}_P$. Nous allons chercher ces potentialités, e_P et \bar{e}_P , et les interpréter. En premier lieu, comment déterminer le texte dans le paratexte? Logiquement, ce sera ce qui a les caractéristiques du texte de *La Décision*, bien que situé dans le paratexte. Nous savons déjà que quelques variations de répliques se trouvent dans le paratexte allemand. Est-ce tout? Le texte peut être décrit selon son fond et sa forme. Partons du texte français et cherchons à caractériser le fond et la forme qu'aurait la potentialité de $\bar{e}_A.e_P$. *La Décision* est faite d'une courte introduction (le problème à débattre est posé) et d'une longue partie de huit tableaux numérotés et titrés (le problème est exposé et débattu). Parce que la pièce a une visée didactique, la synthèse à retenir est placée, comme c'est souvent le cas chez Brecht, en conclusion; cette dernière est-elle entièrement dans le texte, dans le paratexte ou dans les deux? Considérons la dernière réplique de la pièce; celle-ci reprend les trois premiers vers de

la pièce, mais en y mêlant le leitmotiv des propagandistes³⁰⁰, puis elle se continue ainsi jusqu'à son terme :

Cependant votre rapport nous montre tout ce qu'il faut faire
 Pour changer le monde :
 De la colère et de la ténacité. De la science et de l'indignation,
 L'initiative rapide, la réflexion profonde,
 La froide patience, la persévérance infinie,
 La compréhension du particulier et la compréhension du général :
 C'est seulement en étant instruits de la réalité, que nous pouvons
 Changer la réalité³⁰¹.

Ce passage final a une valeur de conclusion. Se poursuit-il dans le paratexte? Sachant que les *Lehrstücke* sont construits au niveau macro selon deux principes, la chaîne et la variation de perspective (ce que nous avons précédemment analysé), qu'en serait-il au niveau micro? La conclusion se poursuivrait effectivement au-delà du texte, mais avec un niveau dialectique plus élevé, et elle concernerait une perspective qui n'aurait pas encore été exploitée. Or, la pièce didactique suivante, *Les Horaces et les Curiaces*, est écrite après l'exil; elle ne fait pas partie intégrante de la chaîne. En conséquence, nous posons l'hypothèse que la conclusion se poursuit dans le paratexte directement parce que Brecht a complété *La Décision* par des commentaires produits dans les années suivant les représentations. Le contenu de la conclusion porterait alors sur la « réalité » dont parlent les deux derniers vers, soit la réalité de la pièce de théâtre dans son ensemble, et le point de vue non encore exprimé pourrait être celui des spectateurs ou des lecteurs. Nous venons ainsi d'obtenir quelques indices sur e_p en développant la recherche à partir de « didactique ». Qu'en est-il maintenant si nous nous posons la même question à partir de « dialectique », autre élément essentiel des *Lehrstücke*? Quel aspect textuel prend l'élément « dialectique » dans *La Décision*? Parce

³⁰⁰ Au début de la pièce, p. 211 : « Approchez! Votre travail a porté ses fruits; encore un pays/Où la révolution va de l'avant et où les rangs des combattants sont en bon ordre./Nous sommes d'accord avec vous. » À la fin de la pièce, p. 235 et 236 : « Et votre travail a porté ses fruits/ Vous avez répandu/[leitmotiv]/Et là-bas aussi la révolution va de l'avant/Et là-bas aussi les rangs des combattants sont en bon ordre/Nous sommes d'accord avec vous. »

³⁰¹ *La Décision*, p. 237, 2-13.

qu'il s'agit d'un mouvement alternatif d'opinions, l'élément ne peut se situer ni au début de la pièce (l'introduction) ni à la fin (la conclusion), mais devrait être au milieu, dans les tableaux. Comme chaque tableau est indépendant, selon Brecht, cet élément « dialectique » doit être identifiable à même la structure du tableau et faire l'objet d'une répétition dans la pièce. Le tableau est alors considéré comme une unité d'action dans un contexte sociopolitique (historique) spécifique. Nous avons vu précédemment qu'il y avait variation de style dans les tableaux numérotés à titre de distanciation. Reprenons le mode, tel que conçu par Genette, pour décrire la séquence du tableau. Cette dernière est relativement identique, à quelques variations près. C'est un dialogue entre le chœur de contrôle et les quatre agitateurs, interrompu par une partie théâtralisée de type analepse que tiennent les quatre agitateurs en se répartissant les rôles. Ainsi, la séquence commence par une ouverture caractéristique, une réplique des quatre agitateurs, ayant la forme d'un discours narrativisé ou transposé et ayant valeur de sommaire³⁰². Cette réplique peut être précédée par une phrase du récitant, mais elle se trouve dans le paratexte allemand et à la fin de la pièce en français. La réplique d'ouverture s'adresse, dans l'ici et maintenant, au chœur de contrôle. La séquence se poursuit par un long discours rapporté, sous forme de scène, reprenant la thématique du sommaire d'ouverture. Ce dernier est précédé d'une didascalie qui permet de comprendre comment les quatre agitateurs vont jouer les événements qu'ils racontent. La séquence se termine par un retour au dialogue entre les quatre agitateurs et le chœur de contrôle. La dernière réplique est un discours narrativisé des quatre agitateurs. Brecht a découpé en huit tableaux sa pièce. Pour notre part, nous regroupons les tableaux six, sept et huit ensemble pour différentes raisons. D'abord, les tableaux sept et huit ne commencent pas par la réplique d'ouverture habituelle des agitateurs; ensuite, l'action du tableau six, l'action du jeune

³⁰² Un exemple au tableau cinq : « LES QUATRE AGITATEURS : Nous avons lutté jour après jour contre les vieilles associations, le désespoir et la soumission; nous avons appris aux travailleurs à transformer la lutte pour un meilleur salaire en lutte pour le pouvoir. [...] Puis, nous avons entendu dire que les négociants étaient en conflit [...] Afin d'utiliser au profit des opprimés le conflit des maîtres, nous avons envoyé le jeune camarade porter une lettre au négociant le plus riche. Il y était écrit : arme les coolies! Au jeune camarade, nous avons dit : tâche de faire en sorte que tu obtiennes les armes. Mais quand la table fut servie, il ne sut pas se taire. Cela nous allons le montrer. », dans *La Décision*, p. 224, 27-41.

camarade dans la période identifiée comme « révolutionnaire » (en opposition à féodale, industrielle et capitaliste), se poursuit dans les tableaux sept et huit. En effet, le tableau sept commence par une métalepse du chœur de contrôle en lien direct avec la fin du tableau précédent:

LES QUATRE AGITATEURS :[...]
 Alors, nous l'avons assommé,
 Nous l'avons emporté, et avons quitté la ville en toute hâte.

7

Exaspération des poursuites et analyse.

LE CHŒUR DE CONTRÔLE :

Ils quittèrent la ville!

Les troubles s'amplifient dans la ville

Mais les dirigeants fuient au-delà de la frontière.

Dites-nous votre décision³⁰³!

Quant au tableau huit, il commence par une réplique des trois agitateurs : « Nous décidons:/Alors, il doit disparaître, et complètement³⁰⁴. » Ceci est la suite exacte de leurs propos tenus dans le tableau sept, mais aussi une réponse à une demande insistante formulée par le chœur de contrôle dans le tableau sept : « Dites-nous votre décision! » Les tableaux numérotés six à huit ne sont donc qu'un seul et même ensemble, un même tableau. Dans les différents tableaux identifiés, on retrouve deux autres types d'éléments, les *songs* et la « Discussion ». Les *songs* ont la forme de poème ou de chanson. Nous n'en avons pas trouvé traces visuelles dans le paratexte allemand. Quant à la « Discussion », elle est parfaitement identifiable dans les tableaux trois à cinq, comme partie indépendante, faite de questions-réponses concernant un comportement adopté. Elle n'existe pas aux tableaux un et deux³⁰⁵. Au tableau unifié six-sept-huit, la discussion est fondue dans la scène³⁰⁶. Nous avons cherché dans le paratexte ce qui pourrait être une « Discussion ». Nous avons trouvé un

³⁰³ *La Décision*, p. 233, 1-10.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 234, 34-35.

³⁰⁵ Est-ce difficile de dialectiser dès le début de la pièce?

³⁰⁶ *La Décision*, p. 234, 41 à p. 235, 30.

*Questionnaire*³⁰⁷. Il respecte les indices identifiés précédemment pour e_p . Brecht fait précéder ce passage d'une phrase explicite concernant sa pièce didactique: « Par cette représentation doit être mis en discussion le point de savoir si une telle manifestation a une valeur pédagogique politique³⁰⁸. » Ce *Questionnaire* a donc pour nous valeur de texte potentialisé, tel que le définit l'approche lupascienne. Il ne se trouve pas dans le tome de *Théâtre complet* des Éditions de l'Arche.

En deuxième lieu, après avoir déterminé le texte dans le paratexte, nous allons étudier la potentialité \bar{e}_p , la partie du paratexte qui est dans le texte. Genette considère que les choix typographiques textuels relèvent du paratextuel. Nous nous sommes intéressée à deux éléments typographiques présents dans la version allemande. D'abord et relativement au premier de ces deux éléments, Steinweg³⁰⁹ a relevé qu'un vers prononcé par les quatre agitateurs a un aspect typographique différent par rapport au reste du texte *Die Maßnahme*. « Furchtbar ist es, zu töten³¹⁰. » Cela signifie « Il est horrible de tuer³¹¹. » Les Éditions de L'Arche n'ont pas tenu compte de cet aspect paratextuel dans le texte français. Pourtant, il amène des interprétations différentes, voire opposées. Pour Steinweg, c'est l'aspect affectif qui est souligné par la typographie fragmentée des mots: « Si les Agitateurs avaient été pour Brecht des partisans "fanatiques" d'une "éthique de la situation", ils ne "souffriraient" pas d'être contraints de tuer³¹². » Pour nous, c'est un procédé de distanciation

³⁰⁷ Dans les *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 351 : « 1. Croyez-vous qu'une telle manifestation ait une valeur pédagogique politique pour le spectateur? 2. Croyez-vous qu'une telle manifestation ait une valeur pédagogique politique pour les exécutants (donc les acteurs et le chœur)? 3. Contre quelles tendances pédagogiques contenues dans *La Décision* avez-vous des objections politiques? 4. Croyez-vous que la forme de notre manifestation soit la forme convenable pour son objectif politique? Pourriez-vous nous proposer encore d'autres formes? »

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 350.

³⁰⁹ Reiner Steinweg, « "La Décision" texte d'exercice et non tragédie », dans *Bertolt Brecht*, L'Herne, p. 139-140.

³¹⁰ Bertolt Brecht, *Die Maßnahme. Fassungen. Anmerkungen*, Frankfurt am Main, Editions Suhrkamp, [1955], 1998, p. 80 et 81, ligne 10.

³¹¹ *La Décision*, p. 235, 14.

³¹² Reiner Steinweg, *loc. cit.*, p. 140.

destiné au lecteur. La réplique où se trouve ce passage porte sur la question de la mort et de la mise à mort :

LES QUATRE AGITATEURS

[...]

Nous souhaitons nous aussi l'aider, lui
Qui avait lutté avec nous, pour notre cause.

[...]

Donc, nous décidons : maintenant
De notre corps retranchons notre propre pied.

Il est horrible de tuer.

Pourtant nous tuons non seulement les autres mais aussi les nôtres, quand il le faut³¹³.

Il serait possible que Brecht souhaite couper court à toute possibilité d'identification³¹⁴. La distanciation travaille alors au niveau du sens, du fond. Par ailleurs, on ne peut que constater que la coupure décidée au niveau du corps des agitateurs se répercute immédiatement sur le vers suivant dans la version allemande, à même la matérialité du langage. La distanciation agit au niveau de la forme. Ce vers, par sa typographie, a un sens politique et esthétique. Il n'a pas été repris tel quel par la pièce en français; c'est aussi le cas du second élément typographique, celui qui concerne la partie finale de la dernière réplique de la pièce, identifiée précédemment comme conclusion. Cette partie est en italique. Or, si nous tenons compte de la valeur de l'italique dans les textes de théâtre, c'est le signe des didascalies, c'est-à-dire des indications de l'auteur quant à la mise en scène et au jeu des acteurs. Mais ce passage final ne contient rien de tel. Il a un lien direct avec le contenu des répliques des protagonistes. Est-ce alors le signe d'une métalepse de l'auteur? Si tel est le cas, ce dernier est reçu comme un auteur implicite dans le texte. Il est le régisseur des quatre agitateurs et du chœur de contrôle dont il complète le message de conclusion. Or, que dit le chœur de contrôle, dont la fonction était de juger l'acte meurtrier des quatre agitateurs? « Déjà nous ne vous écoutons plus pour/vous juger – mais/Pour apprendre³¹⁵. » Qu'a-t-il appris? Si nous excluons le passage final, le chœur a appris peu, soit l'ajout du leitmotiv des

³¹³ *La Décision*, p. 235, 5-17.

³¹⁴ Comme il l'a fait avec le passage où le jeune camarade va être jeté dans la fosse à chaux.

³¹⁵ *La Décision*, p. 227, 35-37.

agitateurs à ses premiers propos, bien qu'ayant assisté à la démonstration, de même que la formulation de quelques questions dans les discussions. Il est incapable de réaliser une synthèse de plus haut niveau, comme le voudrait la démarche hégélienne. Par contre, cet auteur implicite, par la teneur de ses propos, s'avère capable d'un tel niveau de compréhension et d'analyse. Or, le chœur de contrôle représente la masse, celle des ouvriers et des marxistes-léninistes de base. Cette masse apparaît dans cette pièce didactique comme peu éducable. Par ailleurs, l'auteur implicite ne se fond pas dans le discours de la masse et il reste séparé définitivement de cette collectivité, dans la forme et le fond, au niveau de *La Décision*. Il n'a pas de lien d'appartenance fort avec la masse. Toutefois, nos interprétations apparaîtront caduques si la typographie reste régulière tout au long de la dernière réplique. Le chœur de contrôle-masse, qui prononce alors la totalité de cette dernière réplique, a atteint un niveau de compréhension supérieur à celui qu'il avait auparavant; il est éducable. Nous concluons ici que les éléments typographiques viennent confirmer les premières impressions déduites de l'étude comparée des publications. L'édition française amène le lecteur du côté de l'appauvrissement et de l'absence de l'auteur³¹⁶ alors que l'édition allemande le plonge dans la complexité et dans la présence de l'auteur (implicite ou non). Le sachant, le lecteur se trouve en position aporétique : comment analyser un texte brechtien dont la forme diffère autant selon l'édition qu'il lit?

En étudiant l'effet *Verfremdung* dans ses rapports historique et politique, nous comprenons que Brecht donne à la distanciation une dimension théâtrale esthétique et politique inusitée jusque-là bien que, des années plus tard, les commentateurs y aient perçu des dimensions contradictoires. Quoi qu'il en soit, notre démarche aporétique s'apparente à la distanciation brechtienne comme méthode d'analyse de ce qui nous entoure et c'est la lecture avec une figure qui est la plus proche de la notion de distanciation brechtienne. Maintenant que le contexte de *La Décision* a été largement exploré et les traits essentiels à la compréhension de la pièce mis en évidence, nous allons réaliser l'analyse textuelle de cette pièce avec la figure de l'aporie, l'objectif principal de ce mémoire.

³¹⁶ Y a-t-il un lien avec les théories des années 1970 et « la mort de l'auteur »?

CHAPITRE III

ANALYSE TEXTUELLE DE *LA DÉCISION*

*À l'aide, camarades! À l'aide!
Ici on assassine des gens
Qui n'ont rien à voir avec tout cela!*

Bertolt Brecht, *La Décision*

La Décision est l'unique pièce didactique de la Grande pédagogie. Les hommes et les femmes y apprennent et y enseignent les nouveaux rapports sociaux grâce au traitement dialectique des contradictions sociales auxquelles ils sont confrontés. Leur but ultime est de dépasser le stade d'opposition de sorte que l'individu se fonde dans le collectif en donnant son accord authentique. Ainsi, tous pourront vivre en conformité avec les principes marxistes-léninistes. Dans *La Décision*, ce but est considéré atteint une fois que la décision – la mise à mort du jeune camarade – a reçu l'aval de tous, soit les quatre agitateurs, le jeune camarade lui-même et le chœur de contrôle. Or, dans les années 1930, la société communiste allemande est une utopie. Néanmoins, *La Décision* demeure un texte écrit pour cette société. Brecht y met en scène les tensions qui existent entre collectif et individu, vrai et faux accords, communiste et idéaliste, et il les résout. Par ailleurs, la lecture aporétique, basée sur l'approche lupascienne, considère que toute contradiction demeure non seulement permanente, mais qu'au cœur de chaque élément, réside une contradiction fondamentale lisible dans le texte. Par exemple, le collectif, l'accord et le communisme ne peuvent être que contradictoires en soi, sans aucune possibilité d'exclure leurs opposés respectifs, soit l'individu, le désaccord et le non-communisme. La contradiction interne est aussi la caractéristique de ces trois derniers termes pris pour eux-mêmes. Dans ce chapitre, nous chercherons, avec la dialectométhodologie lupascienne, les traces textuelles qui signalent la présence d'un contradictoire potentialisé dans chacun de ces termes. Nous proposerons notre interprétation à chaque étape.

3.1. Collectif et individus

Pour reconnaître les éléments textuels qui incarnent le collectif et l'individu, voyons la section « Personnages » de *La Décision*. Seuls deux collectifs sont nommés, soit « Les quatre agitateurs *qui jouent successivement* [...] – Le chœur de contrôle³¹⁷. » Ceci correspond aux commentaires paratextuels de Brecht sur sa pièce : « C'est une manifestation d'un chœur de masse et de quatre acteurs [...] Quatre agitateurs communistes sont devant un tribunal du Parti³¹⁸. » Apparemment, il n'y a aucun individu comme personnage dans le récit premier. Nous appliquerons donc la méthode lupascienne pour identifier le ou les individus potentialisés, puis nous chercherons dans le collectif restant une autre dimension individuelle, s'il y a lieu. Commençons par l'étude du chœur de contrôle.

3.1.1. Le chœur de contrôle

Comment déterminer, dans le collectif « chœur de contrôle-tribunal du Parti » (c), une forme individualisée (\bar{c}_P) qui s'oppose à ce collectif (c_A), tout en étant dans le collectif lui-même ($c = \bar{c}_P.c_A$)? Deux directions s'imposent, soit un membre du chœur de contrôle est identifié, nominativement ou par sa fonction, soit un des membres du tribunal du Parti se détache de cet ensemble judiciaire ou possède une attribution différente pour le Parti.

Nous avons répertorié dans l'ensemble de la pièce 23 répliques du chœur de contrôle. Elles se répartissent en six poèmes individualisés. Quatre poèmes sont avec titres, soit l'« Éloge de l'U.R.S.S.³¹⁹ », l'« Éloge du travail clandestin³²⁰ », « Change le monde : il en a besoin³²¹ » et l'« Éloge du Parti³²² », et deux sont sans titres – commençant par « Celui qui

³¹⁷ *La Décision*, p. 210.

³¹⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 350.

³¹⁹ *La Décision*, p. 213.

³²⁰ *Ibid.*, p. 215-216.

³²¹ *Ibid.*, p. 227.

lutte pour le communisme³²³ » et « Quand on nous rencontre où que ce soit³²⁴ ». On retrouve deux répliques de type méaleptique avec le jeune camarade³²⁵ et deux autres avec les quatre agitateurs³²⁶. Il existe quatre répliques dans l'introduction³²⁷ et une autre identifiée comme conclusion³²⁸. Les huit répliques restantes du chœur de contrôle apparaissent dans les discussions formelles ou informelles avec les quatre agitateurs, réparties dans les différents tableaux. En-dehors des poèmes qui constituent des chants communistes – *La Décision* est d'abord un opéra prolétarien –, le chœur de contrôle se définit comme un « nous » ou bien s'exprime au « notre ». Ce pronom personnel et cet adjectif possessif incarnent une identité collective; ils se retrouvent à maintes places dans la pièce (dans l'introduction : « Montrez-nous comment cela s'est passé et pourquoi et vous saurez notre jugement³²⁹ », dans les discussions formelles³³⁰ et dans la conclusion : « Nous sommes d'accord », lors d'une discussion informelle « Continuez votre récit, notre sympathie/vous est acquise³³¹ », dans la méaleptose avec le jeune camarade « Viens avec nous, Camarade³³²! », dans la méaleptose avec les quatre agitateurs « Dites-nous votre décision³³³! ») Nous n'avons relevé d'identité individuelle, ni dans le chœur de contrôle ni dans le tribunal du Parti, pas plus qu'un individu possédant une fonction non conforme à ces deux aspects du collectif. En conséquence, dans le texte de *La Décision*, le chœur de contrôle n'a aucune trace d'individualité. La théorie de la contradiction fondamentale serait-elle mise en échec? Cherchons davantage.

³²² *Ibid.*, p. 231-332.

³²³ *Ibid.*, p. 215.

³²⁴ *Ibid.*, p. 234.

³²⁵ *Ibid.*, p. 221-222.

³²⁶ *Ibid.*, p. 233.

³²⁷ *Ibid.*, p. 211.

³²⁸ *Ibid.*, p. 236-237.

³²⁹ *Ibid.*, p. 211, 23-24.

³³⁰ *Ibid.*, p. 220, 34.

³³¹ *Ibid.*, p. 235, 26-27.

³³² *Ibid.*, p. 221, 31.

³³³ *Ibid.*, p. 233, 13.

Il existe un déséquilibre entre le chœur de contrôle et le chœur de masse. Contrairement à ce que laisse supposer la section « Personnages » et le paratexte, il n'y a pas d'équivalence entre les deux. En effet, le chœur de masse prend en charge d'autres passages chantés qui ne possèdent ni de fonction de contrôle, ni l'attribution d'un tribunal de Parti, et ce ne sont pas non plus des commentaires concernant la situation révolutionnaire communiste. Ces passages sont situés au tableau trois, d'abord le « Chant des Haleurs du bateau de riz³³⁴ », puis les passages intitulés « LES COOLIES³³⁵ », tous identifiables grâce au refrain : « Tire, coolie, tire plus sec/Les ventres crient famine./Tire sans heurts, ne pousse pas/Celui qui est près de toi³³⁶. » Les coolies sont une collectivité. Ils parlent aussi au « nous », par exemple, dans « Plus que nous/durera l'amarre qui nous scie l'épaule³³⁷. », et au « nos », comme dans « Nos pères ont tiré le bateau³³⁸ [...] ». Cependant, dans leur refrain, ils se nomment au singulier : « coolie », « Celui qui ». Il s'agit là d'une marque d'individualité, mais elle est anonyme et indifférenciée. Au niveau de la démonstration de Brecht, les coolies incarnent la situation d'esclaves et représentent la société féodale à laquelle le jeune camarade va se heurter. Selon le matérialisme historique de Marx, c'est une des étapes du processus de développement des sociétés. Dans cette perspective, nous estimons que « coolie » supporte la dimension collective, celle des exploités. Par ailleurs, dans une optique lupascienne, « coolie » ne s'oppose pas à « coolies », au titre de contradiction fondamentale.

L'absence d'individualité potentialisée, dans le collectif « chœur de contrôle » au sein du texte de *La Décision*, nous fait explorer le hors-texte. Dans l'édition française, un prolongement à la pièce est intitulé « Phrases du récitant³³⁹ ». Dans l'édition allemande, cela appartient aussi au paratexte, mais s'inscrit six pages plus loin. Selon les indications de

³³⁴ *Ibid.*, p. 217, 16-26.

³³⁵ *Ibid.*, p. 217, 32-41; p. 218, 3-13; p. 219, 3-11; p. 219, 23 à p. 220, 17.

³³⁶ *Ibid.*, p. 217, 23-26, pour la première incidence.

³³⁷ *Ibid.*, p. 218, 5-6.

³³⁸ *Ibid.*, p. 219, 4.

³³⁹ *Ibid.*, p. 237.

Brecht, le « récitant » n'intervient que « lors des représentations publiques³⁴⁰ » et il est clairement désigné comme « l'un des membres du chœur de contrôle [qui] peut prononcer les phrases suivantes³⁴¹ ». Le récitant est donc individualisé au sein du chœur de contrôle, mais est-il différencié? Étudions les propos tenus. Ces derniers se placent tous en début de tableau, sauf pour le tableau sept³⁴² et un propos disposé avant la première didascalie. Sur les neuf répliques du récitant, six sont des questions. Elles portent sur le jeune camarade, sa personne, son travail et son comportement. Les trois autres répliques sont des injonctions. La première concerne le chœur de contrôle : « Nous allons maintenant saluer les quatre agitateurs qui ont travaillé à Moukden³⁴³ »; elle constitue la première phrase de la pièce lors de la représentation. La deuxième concerne les quatre agitateurs et a une fonction de mise en scène : « Jouez-nous la scène en vous partageant les rôles³⁴⁴. » Enfin, la dernière injonction renforce la demande de l'ensemble du chœur de contrôle : « Dites maintenant votre décision³⁴⁵! » Ainsi, compte tenu de la teneur des propos tenus par le récitant, on peut affirmer que ce dernier ne se démarque pas foncièrement du reste du collectif « chœur de contrôle »; il en est réellement partie intégrante. Par contre, son statut est instable (Brecht ne donne aucune indication autre qu'il « peut » prononcer ces phrases, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune obligation d'énonciation), et son texte se situe dans le paratexte. En résumé, selon nous, le récitant est le contradictoire potentialisé du collectif « chœur de contrôle ».

3.1.2. Les quatre agitateurs et le jeune camarade

Déterminer une dimension individuelle dans le collectif « les quatre agitateurs » pourrait paraître simple parce que ceux-ci jouent différents rôles. Mais ces figures individualisées

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 237.

³⁴² Rappelons qu'il s'agit d'un enjambement avec la fin du tableau 6, sous forme de métalepse.

³⁴³ *La décision*, p. 237.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

appartiennent-elles pour autant à leur collectif? Qu'en est-il du jeune camarade? Par ailleurs, existe-t-il un agitateur différent des autres?

Quatre acteurs vont jouer les quatre agitateurs et ces derniers vont se répartir entre eux des rôles, les personnages des analepses. Sont nommés dans l'ordre : « le jeune camarade, le dirigeant de la maison du Parti, les deux coolies, le surveillant, les deux ouvriers du textile, le policier, le négociant³⁴⁶ », tous des individualités, sauf les « deux coolies » et les « deux ouvriers ». Dans le corps du texte, les deux coolies n'ont qu'une réplique, celle où ils présentent leur état et leur fonction³⁴⁷. Ces deux coolies sont répartis en « Un coolie³⁴⁸ » et « Le coolie³⁴⁹ », sans qu'on puisse réellement déterminer s'il s'agit du même. Si tel était le cas, les deux coolies seraient quand même différents, l'un parlant et l'autre pas. Les deux ouvriers du textile sont individualisés, après leur présentation commune, en « Le premier ouvrier³⁵⁰ » et « Le deuxième ouvrier³⁵¹ ». Ainsi, tous les rôles joués par les agitateurs sont des individualités, celles d'un temps révolu, et tous représentent davantage une fonction sociale qu'un individu à part entière. Cependant, un rôle individuel domine l'ensemble du texte analeptique de *La Décision*, celui du jeune camarade. En effet, non seulement est-il présent dans les tableaux un, trois, quatre, cinq, six et huit et, à ce titre, il est unique, mais encore, ses interventions sont considérables, quantitativement parlant (72 répliques qu'il prononce contre 95, réparties sur l'ensemble des autres rôles, y compris celles des dialogues avec les trois agitateurs jouant leur propre rôle dans les analepses). Autre particularité, ce rôle de jeune camarade est joué successivement par chacun des quatre agitateurs, ce qui n'est pas le cas des autres rôles joués. Par ailleurs, le jeune camarade est, à travers ses relations passées avec les quatre agitateurs, un rôle unique; en effet, cet individu a été l'enjeu majeur de la décision (sa mise à mort) et il est la raison du passage des quatre agitateurs devant le tribunal

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 210.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 217, 13-14.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 218, 1.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 219, 15 et p. 220, 13.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 222, 21.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 222, 27.

du Parti (le jugement), ce qui n'est le cas d'aucun autre rôle. Ainsi, nous avons dans le jeune camarade un rôle de personnage bien individualisé et bien différencié. Mais est-il pour autant un contradictoire potentialisé du collectif des quatre agitateurs?

Une des façons élémentaires de mettre en évidence un contradictoire potentialisé dans un ensemble, c'est d'analyser le processus de potentialisation dont il fait l'objet. Si le jeune camarade a ce statut, il doit d'abord être un individu séparé du groupe (contradictoire), puis y être de plus en plus intégré (potentialisation de son aspect contradictoire par l'actualisation de l'identification au groupe), tout en maintenant une différence. Le jeune camarade fait-il partie du groupe? Dès l'introduction, les quatre agitateurs évoquent la présence d'un autre personnage à leur côté. En réponse aux félicitations du chœur de contrôle pour leur travail de révolutionnaire, les quatre agitateurs vont « signaler la mort d'un camarade³⁵² ». Cependant, avant d'être « un camarade », un égal, il est un individu totalement différent du groupe; en effet, il est « un jeune camarade [...] venu à notre rencontre³⁵³ ». Les indices de sa participation comme cinquième membre du collectif apparaissent au tableau un : « Ainsi, le jeune camarade de la gare frontière était d'accord avec notre travail, et nous nous sommes présentés, quatre hommes et une femme, devant le dirigeant de la maison du Parti³⁵⁴. » Ce groupe devient réellement un collectif d'agitateurs au tableau deux : « À Moukden, nous avons fait de la propagande parmi les travailleurs³⁵⁵. » Les tableaux suivants présentent les actions révolutionnaires de propagande du jeune camarade, sous la férule de ses aînés, spécialistes de l'agit-prop; les quatre agitateurs sont dispensateurs de missions (« Au jeune camarade, nous avons dit : tâche de faire en sorte que tu obtiennes les armes³⁵⁶. »), de conseils pratiques (« Mais, ne succombe pas à la pitié³⁵⁷ ») ou de soutien (« le jeune

³⁵² *Ibid.*, p. 211, 12.

³⁵³ *Ibid.*, p. 211, 37-38.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 213, 40 à 214, 2.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 216, 24-25.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 224, 38-39.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 217, 3.

camarade comprit sa faute et s'en remit à nous pour repasser la frontière³⁵⁸ »). À partir du tableau six, intitulé *La trahison*, quand les tensions apparaissent nettement entre le jeune camarade et les quatre agitateurs, ces derniers l'exhortent à la plus grande prudence et à resserrer les rangs : « Ne le prends pas sans nous, le bon chemin/Sans nous il est/Le plus mauvais de tous/Ne te sépare pas de nous³⁵⁹! » Mais le jeune camarade n'obéit pas; il déchire son masque et met ainsi en danger le groupe. Les agitateurs l'assomment, mais ne l'abandonnent ni le rejettent. Les liens d'appartenance, symbolisés par « notre » et « nous », se renforcent dans l'adversité et sont réciproques (« LES QUATRE AGITATEURS : Notre jeune camarade ouvrit les yeux, apprit ce qui s'était passé, comprit ce qu'il avait fait, et dit : nous sommes perdus³⁶⁰. »). Le collectif est soudé; le « Notre jeune camarade » se transforme en « notre camarade³⁶¹ », puis devient un et seul être vivant, surtout lorsqu'il faut envisager la séparation : « De notre corps [retrancher] notre pied³⁶². » Ainsi, quel que soit le résultat du travail révolutionnaire du jeune camarade, il fait totalement partie du collectif des agitateurs. Par contre, ce camarade, qui a rejoint les rangs de la mission de propagande, se différencie du reste du groupe. D'abord, même s'il porte un masque comme les autres agitateurs pour faire de la propagande en Chine et devenir ainsi un réel révolutionnaire (« Désormais, vous tous, vous serez sans nom et sans mère, des pages blanches où la révolution écrit ses directives³⁶³ »), le jeune camarade est le seul à déchirer ce masque et à s'opposer aux consignes révolutionnaires. Ensuite, son visage, signe le plus évident de son individualité, a certes évolué avec l'expérience vécue (« et le visage qu'allait effacer la chaux différent de celui qui nous avait un jour accueilli à la frontière³⁶⁴ »), mais il demeure « Humain, ouvert et candide³⁶⁵ ». Ces qualités expressives de la physionomie sont de même nature que les qualités

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 227, 39-40.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 231, 12-15.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 233, 23-25.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 233, 40.

³⁶² *Ibid.*, p. 235, 13.

³⁶³ *Ibid.*, p. 214, 36-37.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 235, 37-38.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 232, 29.

individuelles perceptibles dans les propos tenus au moment d'intégrer le groupe : « Mon cœur bat pour la révolution. [...] L'homme doit venir en aide à l'homme. Je suis pour la liberté. Je crois en l'humanité. Et j'approuve les décisions du Parti communiste³⁶⁶. » Ceci est la preuve que le jeune camarade conserve des éléments de personnalité qui étaient présents lors de sa rencontre avec le groupe. Non seulement n'a-t-il pas totalement disparu comme individu dans le groupe, mais ses traits l'opposent aux autres agitateurs qui fonctionnent selon une « volonté inflexible de changer le monde³⁶⁷ », motivant ainsi leur décision de tuer l'un des leurs (un des « nôtres³⁶⁸ »). Cette individualité persistante du jeune camarade s'exprime aussi quand il est en désaccord avec les autres agitateurs au sujet du déclenchement des émeutes. En effet, il emploie une double marque spécifique de son individualité : « et moi/non plus³⁶⁹, je ne peux plus attendre³⁷⁰ ». Ces marques d'individualité persistent encore, *a contrario*, quand le jeune camarade est d'accord avec les agitateurs pour être tué; il se désigne alors à la troisième personne dans un moment de distanciation, en se démarquant du groupe (« LES TROIS AGITATEURS : Où devons-nous te mettre, avons-nous demandé./LE JEUNE CAMARADE : Dans la fosse à chaux, a-t-il dit³⁷¹. »); enfin, quand il livre sa dernière réplique, une nouvelle double marque d'individualité est identifiée, avec un « je » final : « Il dit encore [...] /Je dis oui à la transformation du monde par la révolution³⁷². » Mais ce qui cristallise la différence fondamentale du jeune camarade reste avant tout ce qui l'individualise et le différencie d'entre tous : son meurtre dans le contexte du travail révolutionnaire; il est tué par les siens. Pour toutes ces raisons, le jeune camarade représente à nos yeux le contradictoire potentialisé du collectif des agitateurs. Par ailleurs, ce collectif était constitué de cinq, et non quatre, membres.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 212, 3-6.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 235, 22.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 235, 23.

³⁶⁹ Le jeune camarade parle des sans-travail qui « descendent dans la rue et veulent détruire les filatures » dans *La Décision*, p. 229, 1-2. Il se rallie à cet autre groupe d'appartenance.

³⁷⁰ *La décision*, p. 229, 7-8.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 236, 11-13.

³⁷² *Ibid.*, p. 236, 21-24.

Une question s'impose alors immédiatement : le jeune camarade est-il le seul agitateur à être un contradictoire potentialisé dans ce collectif d'agitateurs? Appliquons de nouveau l'approche dialectométrique sur le collectif « les quatre agitateurs ». Brecht écrit dans son paratexte que « Le texte des trois agitateurs peut être réparti entre eux³⁷³ »; cela se comprend aisément dans une analepse où l'un des agitateurs joue un rôle de personnage. Or, certaines répliques ne sont tenues que par deux des agitateurs ou par un seul d'entre eux. Voyons si ces agitateurs-là ont un statut d'individualité potentialisée. Au tableau deux, le groupe des cinq agitateurs (« quatre hommes et une femme³⁷⁴ ») va se présenter devant le dirigeant. Les quatre agitateurs affirment : « Nous reproduisons la scène³⁷⁵. » La distribution se fait selon la didascalie, c'est-à-dire « *Un des agitateurs joue le rôle du dirigeant de la maison du Parti*³⁷⁶ ». Cette répartition se confirme dans la suite du texte : « LE DIRIGEANT : [...] vous n'êtes plus vous-mêmes, tu n'es plus Karl Schmitt de Berlin, tu n'es plus Anna Kiersk de Kazan, et toi tu n'es plus Piotr Savitch de Moscou³⁷⁷ ». Qu'un des agitateurs ne possède pas d'identité respecte la logique de la réalité théâtrale; le metteur en scène n'a que quatre acteurs en place et un chœur de masse; le lecteur est-il prêt à admettre cela? Cet indice nous intrigue parce qu'il apparaît dans ce tableau deux intitulé *L'effacement*. Coïncidence? Qu'est-ce qui est effacé? Quatre hommes et une femme, c'est-à-dire les quatre agitateurs et le jeune camarade, devaient se présenter devant le dirigeant et ils le font. En conséquence, un des agitateurs homme n'a ni prénom ni nom de famille. Certes, l'un des agitateurs parle au nom du dirigeant et ne s'exprime pas en son nom. Dans les faits de la réalité théâtrale de cette analepse, nous nous attendons à ce que trois agitateurs répondent ensemble au dirigeant. D'ailleurs, Brecht écrit dans son paratexte sur ce tableau qu'« Il est absolument nécessaire que les trois agitateurs prononcent leur "oui" consciemment en-dehors

³⁷³ Bertolt Brecht, *Écrits pour le théâtre*, L'Arche, p. 349.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 214, 1 et p. 215, 27-28.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 214, 11.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 214, 12-13.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 214, 34-36.

de la construction musicale, donc hors du champ émotionnel³⁷⁸. » Or, toutes les répliques des agitateurs sont tenues par « LES DEUX AGITATEURS³⁷⁹ ». Nous posons ici une double hypothèse : non seulement il existe là une tache aveugle, mais encore, un autre des quatre agitateurs est individualisé : il est celui ou celle qui se tait. Pour confirmer cela, nous avons fait le relevé de toutes les répliques impliquant trois, deux et un agitateur. Les analepses des tableaux quatre et six respectent la cohérence de la distribution dans les dialogues entre les trois agitateurs et le jeune camarade. Par contre, les tableaux sept et huit confirment nos hypothèses. Au tableau sept, intitulé *L'exaspération des poursuites et analyse*, « LES QUATRE AGITATEURS » décrivent la situation dans laquelle ils sont empêtrés à cause du comportement indiscipliné du jeune camarade (« [...] une voix cria:/Des étrangers! Chassez les provocateurs³⁸⁰! », « Et nous réfléchissons sous la menace des fusils./[...] nous avons vu juste derrière nous nos poursuivants³⁸¹ »). Par la suite, ils affirment : « Nous reproduisons l'analyse³⁸² »; ce « nous », représentant les quatre agitateurs jouant leur propre rôle dans l'analepse, ne parle pas d'une même voix; le dialogue est tenu entre « LE PREMIER AGITATEUR », « LE DEUXIÈME AGITATEUR » et le « LE TROISIÈME AGITATEUR », et se conclut par une décision verbalisée par « LES TROIS AGITATEURS : Nous décidons:/Alors il doit disparaître, et complètement³⁸³. » Il manque encore un agitateur à l'appel, le quatrième agitateur; il ne s'exprime pas. Est-ce celui du tableau deux? Est-ce celui qui n'a pas de nom? Le texte ne permet pas de faire des recoupements. La dernière preuve d'une individualité dans le groupe des agitateurs se lit lors de leur dernière réplique. Ce passage est situé après la dernière réplique du jeune camarade (sa mort) et avant la réplique du chœur de contrôle identifiée comme la conclusion. Nous nous attendions à un passage narrativisé des quatre agitateurs, comme au début et à la fin de chaque tableau, passage qui encadre l'analepse. Or, qui s'exprime? « LES TROIS AGITATEURS³⁸⁴ » (« Alors nous

³⁷⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, p. 348.

³⁷⁹ *La décision*, p. 214 et p. 215.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 232, 34-35.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 233, 20-24.

³⁸² *Ibid.*, p. 233, 31.

³⁸³ *Ibid.*, p. 236, 25-31.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 236, 25.

l'avons fusillé, et/[...]/Et quand la chaux l'eut englouti/Nous sommes retournés à notre travail./LE CHŒUR DE CONTRÔLE : Et votre travail a porté ses fruits³⁸⁵. ») En résumé, le groupe des quatre agitateurs est constitué de plusieurs figures d'individualité dont on ne peut associer tous les traits par recoupement et dans chaque sous-groupe, on retrouve un agitateur qui est différent des autres. En effet, il existe un homme sans nom parmi les quatre agitateurs, un agitateur qui ne s'exprime pas en son nom parmi les trois, un Karl Schmitt de Berlin (figure de l'ennemi, étranger) parmi les trois, et une femme parmi les deux russes restants. Cependant, le groupe s'exprime sous le label « LES QUATRE AGITATEURS ». Comment interpréter cela?

3.1.3. Interprétation

Le texte de *La Décision* met en jeu deux collectifs, mais, à première vue, aucune individualité – dans la distribution du récit premier. Or, ce n'est pas le cas. Nous avons identifié des contradictoires potentialisés, des personnages morts ou vifs, gardant leur dimension non collective. Du coup, la leçon brechtienne, l'homme a atteint sa plus petite dimension dans la collectivité pour le bien de tous, ne saurait qu'être nuancée.

Les figures d'individualité potentialisée ont en commun une dimension mortifère qui demeure active tout au long de la pièce. Le jeune camarade assassiné par ses acolytes a consenti à son exécution, l'homme sans nom est une victime de l'auteur implicite qui a construit la réalisation des analepses uniquement sur les quatre personnages agitateurs, le récitant ne doit son existence qu'au metteur en scène du moment et l'agitateur qui se tait demeure indéfiniment dans la tache aveugle du dramaturge. Brecht fait le choix du collectif aux dépens de l'individualité pour construire la société communiste³⁸⁶. Ses bases sont le chœur de contrôle et les quatre agitateurs qui s'expriment directement. L'avenir n'appartient

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 234, 33-37.

³⁸⁶ N'oublions pas qu'il s'agit avant tout d'une pièce didactique.

ni à ceux qui sont morts et qui ont fait amende honorable, ni à ceux dont la vie dépend des autres, ni aux inconnus ou à ceux qui se taisent. Le présent, c'est celui de la voie unique, celui de l'expression uniforme des collectifs, mais il n'est qu'une façade parce que les contradictoires demeurent là. En fait, dialectiser le rapport collectif/individu, pour accéder à l'esprit critique et faire un choix objectif, est-ce le but de *La Décision*? Difficile de le croire parce qu'un biais est instauré dès le début. En effet, qui choisirait une dimension agonique? Ainsi, nous comprenons mieux la critique de Jestrovic, suivant laquelle Brecht joue avec l'illusion pour influencer la réception; nous ajoutons que Brecht en est lui-même la victime. La figure de l'individualité s'affirme malgré lui. Considérons maintenant l'étude du récitant et du jeune camarade, les deux contradictoires potentialisés principaux.

Pour le lecteur, le récitant ne doit pas exister. Seule une perspective de lecture-encompréhension ou de lecture littéraire permet d'intégrer ses propos à leur place respective. Cela nous amène-t-il dans une aporie? Les questions et les injonctions du récitant sont prononcées « avant³⁸⁷ » le discours introductif narrativisé des quatre agitateurs en début de tableau. Le récitant fait ainsi du chœur de contrôle auquel il appartient le meneur du dialogue dans les représentations publiques, alors que son absence fait des quatre agitateurs les narrateurs des événements dans la lecture, et non des répondants. La présence ou l'absence du récitant modifie la distribution du pouvoir dans le couple chœur de contrôle-quatre agitateurs. Nous avons vu précédemment que le côté éduicable du chœur de contrôle était sujet à discussion. Ce dernier pouvait apprendre ou non des agitateurs suivant que des propos de la conclusion lui étaient attribués ou non. L'intégration des phrases du récitant dans le texte modifie-t-elle un autre aspect du chœur de contrôle? Le contenu des phrases se rapporte essentiellement au jeune camarade. Le récitant, en posant six questions, au sujet de ce dernier, aux quatre agitateurs, lui permet d'exister un peu plus comme son alter ego dans la pièce didactique; en effet, chacun est le contradictoire potentialisé d'un collectif. Par ailleurs,

³⁸⁷ *La Décision*, p. 238. Sur les neuf phrases du récitant, sept se placent « avant » la première phrase des agitateurs – et non « après » le titre du tableau, ce qui aurait été identique quant à la place dans le texte. Une phrase du récitant est la première de la pièce et une autre est placée « après » une réplique des agitateurs. Cependant, ces deux phrases-là sont deux injonctions, ce qui leur confère un certain pouvoir dans le dialogue sur le ou les récepteurs.

ces questions font écho à celles du chœur de contrôle dans l'introduction et elles constituent un interrogatoire sur le mort – sa personne, son comportement, ses connaissances, ses actions, ses erreurs, ce qui a été fait pour y remédier, la décision dont il a été l'objet. Les phrases du récitant renforcent l'aspect tribunal du Parti dont parle Brecht dans son paratexte. L'absence du récitant fait du chœur de contrôle un organisme non officiel avec peu de pouvoir sur le collectif des quatre agitateurs. Quant au jeune camarade, il est assassiné par les quatre agitateurs. Comme tous jouent son rôle, ils ne font pas que porter en eux le souvenir de ce dernier, ou le fait de l'avoir tué et la volonté d'en être jugés, ils rapportent aussi ses propos. Ainsi, les quatre agitateurs ravivent en chacun d'eux, à la face de tous et pour la compréhension de tous, l'individualité dans sa dimension la plus explicite : le « nous » (habituel des agitateurs) fait place au « je » de l'énonciation (propos du jeune camarade dans les analepses), ce qu'aucun agitateur ne prononce, même au titre de premier, deuxième ou troisième agitateur. En délaissant le « il » des répliques de l'introduction et du discours narrativisé, pour désigner le jeune camarade, en endossant le « je », les quatre agitateurs affirment, a contrario, que l'individualité, la personne, ne meurt jamais puisqu'elle demeure dans le monde du langage. En résumé, il apparaît avec l'approche aporétique que l'individu résiste aux collectifs, quels que soient leur constitution et les rapports de pouvoir que ces derniers entretiennent entre eux.

3.2. Accord et désaccord

Dans une approche lupascienne, l'accord ne saurait jamais être entier, gardant sa réserve d'opposition potentialisée. De même, le désaccord ne peut être une fin de non-recevoir absolue. Cependant, dans une perspective hégélienne, c'est le processus tripartite qui permet de définir le concept dans sa réelle dimension. Ainsi, nous nous attendons à trouver dans le texte de *La Décision*, une série de formes accord-désaccord-accord, portées par le jeune camarade, celui qui a donné son accord véritable à la cause et au groupe en acceptant de mourir. Si nous cherchons la série correspondante potentialisée, désaccord-accord-désaccord,

celle-ci est portée par les contradictoires du jeune camarade³⁸⁸, soit les quatre agitateurs; néanmoins, le tout doit se conclure dans un accord total et réel³⁸⁹. Chercher ainsi les traces textuelles des séries dans *La Décision* n'est que participer à une lecture, une interprétation, telle que prescrite par Brecht³⁹⁰. Or, notre approche est littéraire aporétique et non politique. Ainsi, l'accord (a) et le désaccord (\bar{a}) vont être appréhendés dans leur forme complète ($a = a_A.\bar{a}_P$ et $\bar{a} = \bar{a}_A.a_P$) en mettant en valeur leurs contradictoires potentialisés respectifs. En effet, pour l'accord, nous cherchons la part maintenue de désaccord tandis que, pour le désaccord, nous cherchons la facette cachée de l'accord. Une troisième catégorie est envisagée; elle est la marque de l'indécidabilité (ni pour ni contre) et recoupe le non-accord/non-désaccord ($a_T.\bar{a}_T$ ³⁹¹). De plus, nous n'oublions pas de tenir compte de la double dimension de l'accord et du désaccord, la portée relationnelle (les sujets établissent un lien entre eux) et l'objet.

3.2.1. Accord

L'accord est une notion qui recouvre plusieurs dimensions³⁹². C'est un acquiescement, une acceptation, une réconciliation, une harmonie, un consensus ou un contrat. C'est aussi partager les mêmes opinions ou se mettre d'accord pour arriver à une entente. Le oui est la forme de l'accord par excellence.

³⁸⁸ Dans la logique lupascienne, chacun est le contradictoire de l'autre, une fois démontrée la présence d'un actualisé et d'un potentialisé, parce que l'actualisation du potentialisé le rend actuel et entraîne la potentialisation du premier actualisé, qui devient désormais un potentialisé.

³⁸⁹ Parce que la société communiste, selon les théoriciens marxistes, est celle dans laquelle la lutte des classes aboutirait à l'harmonie des rapports humains sociétaux.

³⁹⁰ Qui a choisi, à première vue, de mettre uniquement en évidence accord-désaccord-accord du jeune camarade.

³⁹¹ Catégorie typiquement lupascienne, l'état du Tiers inclus. Elle associe le non-accord et non-désaccord, ce qui recoupe l'association de l'accord et du désaccord comme possibilité, dans le sens où le dénouement de telles situations ne peut se faire que selon un des deux termes.

³⁹² « Accord » dans *Thésaurus*, Paris, Édition Larousse, 2004, p. 428-429.

Dès le début de la pièce, le chœur de contrôle affirme haut et fort son accord avec les quatre agitateurs : « Approchez! [...] Nous sommes d'accord avec vous³⁹³. » L'objet de l'accord est le travail révolutionnaire des agitateurs : « Votre travail a porté ses fruits; encore un pays/où la révolution va de l'avant et où les rangs des combattants sont en bon ordre³⁹⁴. » Or, ceci ne peut être accepté par les propagandistes : « Attendez, nous avons quelque chose à dire! Nous avons à signaler la mort d'un camarade³⁹⁵. » Nous avons là une objection, un désaccord de relation (approchez-attendez) et un désaccord d'objet entre les deux collectifs (la mort du jeune camarade n'étant pas connue du chœur de contrôle, elle se trouvait hors accord). Les quatre agitateurs proposent une action en vue d'établir l'accord : « Nous requérons votre jugement³⁹⁶ » ; le chœur de contrôle acquiesce : « Montrez-nous [...], et vous saurez notre jugement³⁹⁷. » Les agitateurs sont cette fois-ci satisfaits, ils sont arrivés à un processus d'entente : « Nous reconnâtrons votre jugement³⁹⁸. » L'accord porte ainsi sur un objet préalable, le jugement, en tant que forme d'avis, mais pas comme contenu³⁹⁹. Ce n'est qu'une première étape en vue de l'accord véritable sur l'objet « travail révolutionnaire ». Néanmoins, l'harmonie relationnelle entre les deux collectifs s'est établie. Or, ce glissement vers un objet préalable nous interpelle. Est-ce une exigence sur la qualité de l'accord (l'accord véritable doit être entier) ou une forme subtile de désaccord (ce sont les propagandistes qui veulent déterminer les conditions d'accès à l'objet de l'accord, pas les autres)? Sur quoi porte le contenu de l'objet préalable ? Concerne-t-il la nécessité des agitateurs de tuer l'un des leurs (« LE CHŒUR DE CONTRÔLE : Vous l'avez fusillé : qu'avait-il fait pour cela⁴⁰⁰? »)? La réponse se trouve au tableau deux. Le dirigeant de la maison du Parti a

³⁹³ *La Décision*, p. 211, 5-9.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 211, 5-8.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 211, 10-11.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 211, 22.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 211, 23-24.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 211, 25-26.

³⁹⁹ Parce que le chœur de contrôle pourra donner un accord ou un désaccord sur les actions des quatre agitateurs, une fois informé des faits.

⁴⁰⁰ *La Décision*, p. 211, 16-17.

exposé aux agitateurs et au jeune camarade les risques de la propagande en Chine et ses conséquences : « LE DIRIGEANT : Ainsi, vous êtes prêts à mourir ou à faire disparaître le mort?/LES DEUX AGITATEURS : Oui⁴⁰¹. » Le chœur de contrôle apprend que les agitateurs ont donné leur accord. Qu'a-t-il alors à rajouter? Donner son propre accord et ainsi affirmer qu'il partage les mêmes opinions que les agitateurs et qu'il aurait pris la même décision dans les mêmes circonstances. Il ne peut donc formuler l'accord véritable qu'une fois le récit des événements complété et ceci dépend, en toute logique, du jugement qu'il va rendre. Mais ce chœur de contrôle n'attend pas la fin du récit pour réitérer ses félicitations aux agitateurs : « Sortez de l'ombre/Pour un instant/Vous, inconnus, au visage masqué, et recevez/Nos remerciements⁴⁰². » Dans le discours narrativisé des quatre agitateurs, celui qui suit immédiatement cet éloge et clôt le tableau deux, nous ne trouvons aucun commentaire, aucune formulation de désaccord (comme lors des premières félicitations), pas plus qu'une parcelle d'accord. Aucune marque textuelle ne nous permet d'extrapoler la position des agitateurs. Pouvons-nous alors affirmer que l'accord relationnel entre les deux collectifs est maintenu, vu qu'il est unilatéral? Nous posons donc l'hypothèse que, dans toute cette séquence entre le chœur de contrôle et les quatre agitateurs, sous l'apparence d'une recherche d'un accord, une dimension contradictoire potentialisée est très active, autant au niveau de la relation, que de l'objet. La suite du texte nous confirme-t-elle cela? À la fin du tableau cinq, les recherches d'accord ne tiennent plus. L'objet préalable de l'accord disparaît totalement : le chœur de contrôle n'a plus de jugement à donner, mais une leçon à apprendre⁴⁰³. Est-ce un hasard si ce revirement se situe dans la discussion de *Au fait, qu'est-ce qu'un homme?* et avant *La trahison*? Tout cela n'empêche nullement le chœur de contrôle de clamer, à la toute fin de la pièce, lorsque tous les événements ont été explicités par les quatre agitateurs, son sempiternel « Nous sommes d'accord⁴⁰⁴. » Sur quoi porte alors cet accord? Nous assistons à un glissement en sens inverse. L'objet de l'accord est formulé ainsi par le chœur de contrôle :

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 214, 30-32.

⁴⁰² Dans le chant révolutionnaire « Éloge du travail clandestin » dans *La Décision*, p. 216, 19-23.

⁴⁰³ Nous traiterons cette partie plus en détail dans l'analyse du désaccord.

⁴⁰⁴ *La Décision*, p. 237, 1.

ses segments de phrases employées lors du premier « Nous sommes d'accord » auxquelles s'ajoute le leitmotiv des agitateurs, leur « abc du communisme ». L'objet de l'accord est bien ainsi le premier objet désigné par le chœur de contrôle, c'est-à-dire le travail révolutionnaire⁴⁰⁵, complété comme il se doit avec la mort du jeune camarade, sauf qu'il ne s'associe plus à l'objet préalable demandé par les agitateurs, soit le jugement. Est-ce là un consensus satisfaisant pour les deux parties? Nous ne pouvons affirmer que les quatre agitateurs sont en accord ou en désaccord avec cette position parce qu'ils ne répliquent pas. La pièce se termine avec la réplique du chœur de contrôle. Nous concluons donc que l'accord véritable qui est en jeu entre le chœur de contrôle et les quatre agitateurs n'est pas atteint totalement parce que les contradictoires potentialisés, désaccord, non-accord et ni-accord-ni-désaccord, sont bien présents et perdurent au point de renverser certaines parties de l'accord (le jugement).

Il est délicat de parler d'accord entre le chœur de contrôle et le jeune camarade, parce que ces personnages se situent à des niveaux diégétiques différents. Cependant, il existe une métalepse au tableau quatre. Le chœur de contrôle intervient sur le terrain de l'usine aux côtés du jeune camarade pour persuader les ouvriers de faire la grève : « Viens avec nous camarade! Risque/Ce sou qui n'en est plus un./L'endroit où tu dors, et où il pleut./Et ce travail que tu perdras demain⁴⁰⁶! » La réplique du jeune camarade est encadrée par deux répliques du même genre⁴⁰⁷ du chœur de contrôle et elle va dans le même sens que celles-ci : « Abandonne ce que tu as, camarade! Tu n'as rien⁴⁰⁸. » C'est en apparence une harmonie de propos et de relation. Néanmoins, nous émettons un doute sur l'objet de l'accord, sur cette incitation à la grève, parce que nous savons, le chœur de contrôle et nous, les lecteurs, grâce au discours

⁴⁰⁵ Preuve en est la présence des mêmes segments de phrases employées pour formuler leur premier accord, auxquelles s'ajoute le leitmotiv du travail révolutionnaire des quatre agitateurs.

⁴⁰⁶ *La Décision*, p. 221, 31-34.

⁴⁰⁷ Même thématique, même formulation stylistique, même niveau relationnel de communication. À noter l'emploi de phrases courtes, de verbes à l'impératif et l'usage du point d'exclamation (« Viens dans la rue! Lutte! Il n'est plus temps d'attendre! », dans *La Décision*, p. 221, 35-36 et p. 222, 6-7.

⁴⁰⁸ *La Décision*, p. 221, 40-41.

d'introduction des quatre agitateurs, que le jeune camarade « faisait ce qu'il ne fallait pas⁴⁰⁹ » et échouait dans ses interventions politiques. De plus, juste avant cette mission, les trois agitateurs ont mis en garde le jeune camarade et vérifié sa détermination : « Est-ce que tu tiendras mieux pendant la grève⁴¹⁰? » Cette discordance entre le dire et l'agir du jeune camarade, le chœur de contrôle veut-il l'éviter? Est-ce pour cela que le chœur de contrôle est le premier à s'exprimer dans l'analepse (passée la traditionnelle présentation des personnages par eux-mêmes)? Est-ce aussi pour cela qu'il encadre si précisément la première réplique du jeune camarade, comme s'il lui soufflait les bons mots et le rythme du langage? De plus, ce doute est particulièrement présent parce que le sommaire introductif de ce tableau ne dévoile pas ce qui va advenir à la fin de l'analepse, contrairement à d'autres tableaux. Le doute ne peut être levé dans la métalepse. Est-ce parce qu'il y a un désaccord de fond (capacité de choisir la bonne attitude) qu'il y a surinvestissement de la forme (accord complet sur l'invective, impression que c'est le même personnage qui parle)? Pour nous, le doute de cette séquence dialoguée recouvre un non-désaccord (effectivement, les répliques sont accordées, c'est le même objet pour les deux protagonistes) et un non-accord (effectivement, le jeune camarade parle ou agit à tort et à travers⁴¹¹). Ainsi, ce doute représente un niveau de contradictoire potentialisé de l'accord et il envahit les niveaux métaleptiques⁴¹².

Comment les quatre agitateurs traitent-ils de l'accord? Nous devons d'abord nous attarder à la particularité de leur place dans *La Décision* avant de répondre. Cette place est unique parce que les quatre agitateurs font le lien entre le passé et le présent. En effet, leurs répliques

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 211, 22.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 221, 19-20.

⁴¹¹ Pour étayer notre interprétation, nous présentons deux autres exemples pris dans ce tableau : le jeune camarade reprend l'insulte du premier ouvrier envers le policier (« chien vendu ») pour l'adresser au deuxième ouvrier quand il n'est pas d'accord avec lui; le jeune camarade imite le policier (qui a assommé le deuxième ouvrier) en abattant le premier ouvrier d'un coup de matraque pour s'en débarrasser. Ces deux attitudes sont anti-communistes. On n'utilise pas ce qui est du niveau des exploités pour régler des conflits entre exploités (les ouvriers et les révolutionnaires). Nous pouvons donc raisonnablement douter que le jeune camarade reprenne les propos du chœur de contrôle pour en faire un bon usage dans ce tableau-ci.

⁴¹² Chœur de contrôle-jeune camarade; lecteurs-chœur de contrôle.

se répartissent entre un récit premier, un dialogue avec le chœur de contrôle, et un récit second, dans les analepses. Nous nous questionnons alors sur la véracité de leurs propos. Le narrateur, la voix collective appelée « LES QUATRE AGITATEURS », est tantôt homodiégétique (dialogues rapportés entre les trois agitateurs et le jeune camarade dans les analepses), tantôt hétérodiégétique (quand les quatre agitateurs mettent en scène le jeune camarade dans les situations féodale, industrielle et capitaliste). Que croire de ce qu'il nous raconte? D'abord, le narrateur respecte-t-il le pacte autobiographique? Nous en doutons parce que nous avons déjà identifié, dans l'étude du collectif et de l'individu, un agitateur qui se tait au moment de dire « oui », et se taire est une forme du non-accord, sans que Brecht lui-même, selon nous (voir l'argumentation développée aux pages 119 et 120), ne le sache. En tout état de cause, nous formulerons notre preuve principale ultérieurement quand nous étudierons comment fonctionne l'accord au niveau du jeune camarade. Ensuite, comment ce narrateur hétérodiégétique sait-il de source sûre ce qui s'est passé? Vraisemblablement, il a appris du jeune camarade lui-même les événements et leur déroulement⁴¹³. Mais un tel maladroit en intervention politique (« Il voulait ce qu'il fallait et il faisait ce qu'il ne fallait pas⁴¹⁴. ») peut-il rapporter fidèlement tous les détails de ce qu'il a entendu ou fait? Par ailleurs, le narrateur a-t-il bien interprété le récit qui lui a été fait? Il est impossible de répondre à ces questions à partir des éléments textuels. Aussi, le doute s'installe et c'est une forme de contradictoire potentialisé dont il faut tenir compte parce qu'il accompagne la lecture de celles et ceux qui sont réceptifs aux contradictions. Quoi qu'il en soit, nous avons décidé d'étudier les dialogues dans lesquels au moins un des quatre agitateurs est présent.

Voyons d'abord les quatre agitateurs face au chœur de contrôle. Au relevé de tous les propos échangés entre eux, nous ne retrouvons qu'une seule recherche d'accord; c'est celle portant sur le jugement dans la question du consensus sur le travail révolutionnaire. Aucun nouvel élément n'est apporté ici. Ensuite, qu'en est-il de l'accord entre les quatre agitateurs et le jeune camarade? Il n'y a, pour nous, aucun passage où les quatre agitateurs essayent

⁴¹³ Par exemple, dans la scène avec le négociant, il n'y a que le négociant et le jeune camarade, aucune tierce personne n'est identifiée de façon directe ou indirecte.

⁴¹⁴ *La Décision*, p. 211, 21-22.

d'établir de prime abord un accord véritable avec le jeune camarade. Alors, que signifie la célèbre scène dans laquelle les quatre agitateurs demandent l'accord du jeune camarade pour le fusiller et le mettre dans la fosse à chaux, scène qui fut l'objet de tant de scandales parce que le jeune camarade donne son accord? La réponse doit se lire dans les propos tenus entre les agitateurs avant ce moment crucial : « LE PREMIER AGITATEUR : Nous voulons lui demander s'il est d'accord, car c'était un vaillant combattant. [...] / LE DEUXIÈME AGITATEUR : Et même s'il n'est pas d'accord, il doit disparaître, et complètement⁴¹⁵. » Que penser d'une recherche d'entente si l'accord ou le désaccord n'ont aucune incidence sur la réalité? Quelle en est la validité si accord et désaccord deviennent des termes équivalents? Selon nous, il s'agit d'un simulacre d'accord. En outre, ce simulacre d'accord ne fonctionne pas totalement bien au niveau des agitateurs : « LES TROIS AGITATEURS : Alors, nous te demandons : es-tu d'accord? / *Silence* / LE JEUNE CAMARADE : Oui⁴¹⁶. » Remarquons tout de suite que la demande d'accord est formulée par le groupe « LES TROIS AGITATEURS », alors qu'elle a été débattue auparavant seulement par « LE PREMIER AGITATEUR » et « LE DEUXIÈME AGITATEUR ». Celui dont on ne connaît pas l'opinion est le « TROISIÈME AGITATEUR ». Ce n'est pas la première fois qu'on rencontre celui qui se tait et qui se cache dans la voix collective au cours de la pièce. Nous avons ainsi au cœur même de la demande d'accord (du simulacre d'accord) le contradictoire potentialisé sous la forme du non-accord. Mais sommes-nous vraiment sûre que la non-approbation porte sur le même objet? Revenons au tableau deux et cherchons alors sur quoi celui qui se tait n'intervient pas. Le dirigeant évoquait plusieurs points sur lesquels il requérait l'acceptation des agitateurs : ne pas se faire repérer (sous peine d'être attaqués), accepter de mourir, faire disparaître le mort, être des sans-noms, des pages blanches, devenir des inconnus. Or, en ne disant rien, celui qui se tait formule un non-accord (et non un désaccord) avec ses deux acolytes⁴¹⁷, « LES DEUX AGITATEURS », ceux qui répondent

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 235, 33-40.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 236, 7-10.

⁴¹⁷ Nous avons déjà identifié ce groupe des trois auparavant : Karl Schmitt, Anna Kiersk et Piotr Savitch. Par contre, nous ne pouvons affirmer que celui qui se tait au tableau huit est le même qu'au tableau deux. Si tel est le cas, le contradictoire potentialisé est d'autant mieux démontré; si tel n'est pas

à chaque fois « Oui⁴¹⁸ », sans aucune hésitation. Nous prétendons ici que les deux demandes d'accord des quatre agitateurs contiennent leur contradictoire, quoique peu potentialisé.

Quant à l'accord entre le jeune camarade et les agitateurs, il a la particularité d'être asymétrique. À plusieurs reprises, le jeune camarade tente d'établir un accord avec les quatre agitateurs. Ces tentatives apparaissent la plupart du temps dans un cadre de communication dans lequel le jeune camarade n'a pas l'initiative du dialogue. Par exemple, au tableau un, le jeune camarade se présente, comme tous les personnages le font à chaque fois qu'ils interviennent pour la première fois. Ceci ne fait pas partie du dialogue, à proprement parler⁴¹⁹. La recherche d'accord par le jeune camarade est unilatérale (« LES TROIS AGITATEURS : Nous venons de Moscou./LE JEUNE CAMARADE : Nous vous attendions./ LES TROIS AGITATEURS : Pourquoi⁴²⁰? »); le jeune camarade donne ses explications, formule différents desideratas, et obtient pour toute réponse, invariablement, « Non. »). Dans le tableau trois, le jeune camarade est d'accord avec la mission concernant les coolies, selon ce que nous racontent les quatre agitateurs : « Et nous lui avons demandé : es-tu d'accord, et il était d'accord⁴²¹. » Au tableau quatre, le jeune camarade, dans sa conversation avec les trois agitateurs, reconnaît par un « Oui », sans autre artifice, qu'il a échoué avec les haleurs de riz, qu'il en a tiré une leçon et que, désormais, il se tiendra mieux. Pouvons-nous réellement parler d'un accord entre les parties? Cela est peu vraisemblable. Non seulement les agitateurs lui ont donné en premier un ordre (« Nous avons dit au jeune camarade : tiens-toi à la porte de l'usine et distribue les tracts⁴²² »), puis en deuxième lieu, lui ont asséné une vérité (« Tu as

le cas, il y a alors deux agitateurs qui pratiquent le non-accord sous couvert de la voix collective, ce qui renforce le contradictoire potentialisé, fragilise l'accord et valide encore notre démonstration.

⁴¹⁸ *La Décision*, p. 215, 6.

⁴¹⁹ C'est une façon pour l'auteur implicite d'éviter la confusion dans la répartition des rôles parce que le même rôle est tenu par différents personnages-acteurs et que le même personnage-acteur joue plusieurs rôles, selon les tableaux.

⁴²⁰ *La Décision*, p. 212, 9-11.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 217, 3-4.

⁴²² *Ibid.*, p. 221, 11-13.

échoué auprès des haleurs du bateau de riz⁴²³ »), mais encore, ils lui demandent un renseignement (« En as-tu appris quelque chose⁴²⁴? ») et, pour finir, ils lui font une demande d'assurance qui a tout l'air d'une exigence (« LES TROIS AGITATEURS : Est-ce que tu tiendras mieux pendant la grève?/LE JEUNE CAMARADE : Oui⁴²⁵ »). Or, ce qui peut être pris pour une demande d'accord ne doit surtout pas être détaché de l'ensemble de cette séquence et nous devons le mettre en perspective avec les conseils précédemment donnés par les agitateurs au jeune camarade. Ces conseils, situés à la fin du tableau trois, sont tirés de paroles de Lénine : « Etre (sic) intelligent, ce n'est pas faire d'erreurs/Etre (sic) intelligent, c'est savoir les corriger vite⁴²⁶. » Selon nous, en disant « oui » aux agitateurs, le jeune camarade ne donne pas réellement son accord (la mission est un ordre), mais il réussit le test de compréhension et d'application de la leçon du maître que les quatre agitateurs viennent de lui faire passer. Au tableau cinq, le jeune camarade a par contre l'initiative de la demande d'accord. Or, contradictoire potentialisé oblige, il fait sa proposition de mettre fin à sa participation de façon voilée. L'accord véritable n'est pas formulé. Il tente seulement d'obtenir un soutien pour partir : « LES QUATRE AGITATEURS : A peine dans l'escalier, le jeune camarade comprit sa faute et s'en remit à nous pour passer la frontière⁴²⁷. » Cet accord est dénoncé, refusé et justifié par les quatre agitateurs. Il n'y a ni accord de relation ni d'objet possible parce que les quatre agitateurs ont d'autres projets en tête : « Nous discernions sa faiblesse, mais nous avons encore besoin de lui, car il avait de bonnes liaisons avec les associations de jeunesse⁴²⁸. » Au tableau six, le jeune camarade essaie une autre tactique avec les trois agitateurs. C'est la tactique de l'accord obtenu, mais sans être formulé : « Il faut que je vous mette au courant [...] Nous allons donc distribuer le matériel de propagande et prendre d'assaut les casernes⁴²⁹. » Le contradictoire potentialisé de l'accord est très actif puisqu'il

⁴²³ *Ibid.*, p. 221, 14-15.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 221, 17.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 221, 19-21.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 220, 40-41.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 227, 39-41.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 227, 41 à 228, 2.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 228, 25-30.

supprime la demande et la formulation de l'accord entre les parties. Cependant, les agitateurs se prennent au jeu. L'accord relationnel se fait, mais pas sur l'objet : « Alors, tu leur as montré la mauvaise voie. Mais dis-nous tes raisons, et essaie de nous convaincre⁴³⁰ ! » Cet accord échoue par les réponses d'opposition systématique (« Il leur manque l'expérience de la révolution⁴³¹. », « Mais, il n'y a pas assez de combattants⁴³². », « Il ne suffit pas de souffrir⁴³³. » et « Alors, ils n'en savent pas assez⁴³⁴. »). Cela n'est pas sans rappeler le tableau un, avec le même patron de conversation, où le jeune camarade propose (un argument au lieu d'un désidérata) et les agitateurs disposent (une réfutation au lieu d'un « non » catégorique). Nous croyons ici que les accords tentés par le jeune camarade sont entachés d'échec à cause de la partie active des contradictoires potentialisés (au point de ne pas les formuler) ou de la rapidité et de l'efficacité des refus des agitateurs.

Nous devons revenir maintenant sur le fonctionnement de l'accord entre tous les agitateurs. Nous avons déjà relevé qu'un des agitateurs se taisait quand il fallait donner son accord individuel et il le donnait en apparence quand il s'agissait de la voix collective⁴³⁵. Mais est-il le seul à se taire ainsi au moment opportun de l'accord? Nous avons émis un doute sur la présence d'un deuxième agitateur silencieux⁴³⁶ en comparant celui qui se tait au tableau deux à celui du tableau huit. Mais ce tableau deux, *L'effacement*, nous réserve une autre surprise. Les agitateurs, dans leur discours narrativisé, expliquent au chœur de contrôle et aux lecteurs que le jeune camarade est d'accord avec eux : « Il nous fallait, avant de passer la frontière, effacer nos visages. Notre jeune camarade était d'accord. Nous reproduisons la scène⁴³⁷. » Une fois acquittés du récit sous forme de scène, les agitateurs présents dans

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 220, 28-30.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 229, 3-4.

⁴³² *Ibid.*, p. 229, 10-11.

⁴³³ *Ibid.*, p. 229, 13.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 229, 26.

⁴³⁵ Il est impossible de percevoir son silence dans la voix collective. En fait, peut-être continue-t-il de se taire, mais aucun indice textuel ne nous permet de prendre position.

⁴³⁶ Voir note 31.

⁴³⁷ *La Décision*, p. 214, 10-11.

l'analepse concluent d'une manière toute aussi claire : « LES DEUX AGITATEURS : Ainsi, le jeune camarade montra qu'il était d'accord pour effacer son visage⁴³⁸. » Ceci semble confirmé dans le discours narrativisé de fermeture de l'analepse tenu par les quatre agitateurs : « Comme si nous étions des Chinois⁴³⁹, nous sommes allés à Moukden, quatre hommes et une femme, faire de la propagande et soutenir le Parti chinois⁴⁴⁰. » Or, dans cette analepse, nous avons le dirigeant, deux agitateurs qui parlent et un troisième qui se tait. Il n'y a ni réplique du jeune camarade ni discours rapporté de ce dernier. Nous a-t-on « ainsi » démontré l'accord du jeune camarade? Par ailleurs, quatre acteurs et quatre personnages sont en action, mais où est passé le jeune camarade? Nous constatons là une dimension contradictoire potentialisée dans l'accord (un non-accord). Nous remettons donc en cause l'accord qui aurait été donné par le jeune camarade. Mais surtout, comment, ou pourquoi, le narrateur homodiégétique a-t-il commis cette erreur? Nous avons là un pacte autobiographique (le narrateur s'est engagé à raconter et mettre en scène ces passages de sa vie afin d'être jugé équitablement) et ce pacte peut être sujet à caution parce que les omissions portent sur les exigences du dirigeant (rappelons, entre autres, celles de mourir et de faire disparaître le mort). Alors, la scène finale de l'accord du jeune camarade pour être fusillé et mis dans la fosse à chaux prend une autre dimension. De plus, rappelons la présence d'une didascalie entre la demande d'accord des trois agitateurs et le « oui » du jeune camarade. C'est un *silence*. Il fait écho à l'absence de sa parole dans le tableau deux. Il y a là pour nous la présence d'un contradictoire potentialisé dans son accord sous forme de non-accord. En conséquence, nous posons la question : cette apparence d'accord constitue-t-elle réellement un non-accord ou représente-t-elle un refus du jeune camarade, refus qui ne pouvait être formulé textuellement ni par l'auteur implicite ni par Brecht⁴⁴¹?

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 215, 11-12.

⁴³⁹ Être chinois, c'est avoir effacé son visage et mis le masque, ce qui rend les agitateurs identiques à ceux qu'ils vont instruire de la révolution.

⁴⁴⁰ *La Décision*, p. 215, 26-28.

⁴⁴¹ Rappelons que *La Décision* est une concrétisation de *Celui qui dit oui*, pièce que Brecht a dû compléter par *Celui qui dit non* à cause des réactions des spectateurs.

3.2.2. Désaccord

La notion de désaccord est liée à la critique, l'objection, la discorde, la protestation, le conflit, la contestation, la dissidence et l'opposition. Être en désaccord, c'est encore prendre de la distance en ayant un avis opposé, se désolidariser ou rompre la relation. La forme la plus commune du désaccord est le non.

Le chœur de contrôle formule son désaccord avec les quatre agitateurs sous forme de questions lors des discussions formelles aux tableaux trois, quatre et cinq (« Mais, n'est-il pas juste de soutenir le faible/En quelque lieu qu'on le rencontre⁴⁴² [...] », « Qu'aurait pu faire le jeune camarade⁴⁴³? » et « Mais, n'est-il pas juste de mettre l'honneur au-dessus de tout⁴⁴⁴? »). Ce sont des désaccords d'objet, pas de relation. Dans ses désaccords, le chœur de contrôle est rapidement convaincu par les réponses des quatre agitateurs. Un seul échange et le « Nous sommes d'accord » habituel du chœur de contrôle réapparaît à la réplique suivante. Il est ainsi difficile de mettre en évidence un contradictoire potentialisé dans ce désaccord si temporaire⁴⁴⁵. Toutefois, nous pouvons relever que le désaccord du chœur de contrôle est peu appuyé; ce sont de simples objections sous forme d'interrogation, ce qui est loin de l'intensité d'une contestation ou d'une dissidence. Le chœur de contrôle ne s'oppose pas réellement aux agitateurs, il leur demande presque un éclaircissement. Au-delà des mots, peut-être était-il déjà prêt à se laisser convaincre? D'ailleurs, à la troisième objection du chœur de contrôle, les quatre agitateurs ne s'expliquent plus, ils répondent « Non⁴⁴⁶ ». Le chœur de contrôle n'exige rien; il entonne plutôt un chant révolutionnaire, « Change le monde : il en a besoin⁴⁴⁷ », dont

⁴⁴² *La Décision*, p. 220, 26-27.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 224, 14.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 227, 16-17.

⁴⁴⁵ D'ailleurs, Francine Maier-Schaeffer considère ces passages comme de simples points de rhétorique et elle n'évoque pas de désaccord entre les deux collectifs dans ses écrits.

⁴⁴⁶ *La Décision*, p. 227, 18.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 227, 21.

les thématiques renforcent les positions des agitateurs. C'est aussi la dernière fois que le chœur de contrôle a marqué son désaccord dans les discussions formelles. Y renonce-t-il définitivement? Dans ce chant, il rompt de façon unilatérale l'accord qui existait entre lui et les quatre agitateurs, celui qui portait sur cet objet préalable, le jugement : « Déjà nous ne vous écoutons plus pour/Vous juger – mais/Pour apprendre⁴⁴⁸. » Or, ce jugement impliquait que le chœur de contrôle formule un accord ou un désaccord d'objet. Désormais, il peut être en accord total avec les agitateurs. Selon nous, il est plutôt dans l'incapacité de s'opposer aux agitateurs (du moins quand *La Décision* est lue⁴⁴⁹). Notons au passage que jamais les quatre agitateurs ne réclameront le prononcé du jugement. Quoi qu'il en soit, le chœur de contrôle ose questionner les agitateurs, dans le cadre d'une discussion informelle, quand il apprend la décision de ces derniers de tuer le jeune camarade (avec toutes ces modalités pratiques de mise à mort). Toutefois, précaution oratoire, le chœur de contrôle n'emploie pas le « Mais » de l'objection. C'est une simple question : « N'avez-vous pas trouvé d'autre issue⁴⁵⁰? » Est-ce que le contradictoire potentialisé du désaccord s'affirme de plus en plus au point que nous ne percevons plus la forme d'un désaccord? C'est dans la réponse des quatre agitateurs que l'on trouve cette perception d'un désaccord qui leur a été adressé. En effet, ils se justifient : (« En si peu de temps [...] /Nous souhaitions nous aussi l'aider [...] /Nous avons cherché/Un meilleur moyen⁴⁵¹ »), puis sans autre forme de procès, ils renvoient au chœur de contrôle sa propre question, et par le fait même, ils lui adressent la responsabilité de dénouer la situation et de contrer la décision prise : « Vous aussi cherchez maintenant/Un meilleur moyen⁴⁵². » La didascalie suivant est éloquente : *Un silence*⁴⁵³. Le chœur de contrôle réfléchit-il? Certainement. Mais pouvons-nous aussi dire qu'il est réduit au silence? Par la gravité de la

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 227, 35-37.

⁴⁴⁹ Rappelons que le récitant a été placé dans le hors-texte, or c'est celui qui, selon nous, porte l'initiative du dialogue avec les agitateurs et il renforce la fonction « tribunal du Parti » du chœur de contrôle vis-à-vis des quatre agitateurs. Son absence diminue le pouvoir du chœur de contrôle sur les agitateurs.

⁴⁵⁰ *La Décision*, p. 234, 41.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 235, 2-8.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 235, 9-10.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 235, 11.

situation? Pris par lui-même dans ses hésitations? Par l'auteur implicite? Désormais, il n'y a plus dans le reste du texte d'objection du chœur de contrôle, ni même de simple question, adressée aux quatre agitateurs. Qu'en est-il de l'autre composante du désaccord, celle de la portée relationnelle? Entre le chœur de contrôle et les quatre agitateurs, nous avons mis en évidence des félicitations (tableau un) et des remerciements (tableau deux). L'accord relationnel n'a jamais été désavoué durant les objections. Nous assistons même à son renforcement, unilatéral encore une fois par le chœur de contrôle, au tableau sept : « Continuez votre récit, notre sympathie/vous est acquise⁴⁵⁴. » Comme à leur habitude, les quatre agitateurs ne font aucun commentaire. Ce n'est ni un accord ni un désaccord, mais un non-accord. En résumé, le chœur de contrôle ne peut tenir la position d'un désaccord d'objet avec les quatre agitateurs parce qu'il est miné par le contradictoire potentialisé (l'accord) et, possiblement aussi, parce qu'il y a une absence totale de désaccord relationnel avec ces derniers.

Le désaccord entre le chœur de contrôle et le jeune camarade se situe au tableau six, *La trahison*. Le jeune camarade a affirmé son désaccord avec les trois agitateurs; il s'en désolidarise (« J'ai raison, donc je ne peux pas céder. Je vois de mes deux yeux que la misère ne peut attendre⁴⁵⁵. »). Le chœur de contrôle franchit le niveau diégétique avec son chant révolutionnaire, l'« Eloge du parti ». Les thématiques qu'il déclame sont, d'une part, une réponse directe à la réplique précédente du jeune camarade, en lui formulant son désaccord et, d'autre part, un renforcement des propos des trois agitateurs, en les assurant de son accord : « LE CHŒUR DE CONTRÔLE : Car l'homme seul a deux yeux/Le parti en a mille./[...] L'homme seul a son heure/Mais le parti en a beaucoup. L'homme seul peut être anéanti/Mais le Parti ne peut être anéanti⁴⁵⁶. » Le chœur de contrôle réussit parfaitement à lier accord et désaccord, les contradictoires l'un de l'autre, en adressant à deux destinataires différents un même propos, et dans une analepse. Le jeune camarade conteste le chant du chœur de

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 235, 26-27.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 231, 25-27.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 231. 25-39.

contrôle et maintient le désaccord d'objet et de relation : « LE CHŒUR DE CONTRÔLE : [Le Parti] conduit leur combat/Avec les méthodes des classiques, puisées/Dans la connaissance de la réalité/LE JEUNE CAMARADE : Tout cela n'est plus valable⁴⁵⁷. » La réponse du jeune camarade est autant destinée aux trois agitateurs qu'au chœur de contrôle, qu'il ne peut pas connaître. Avant de détailler plus avant l'expression du désaccord chez le jeune camarade, traitons du fonctionnement du désaccord chez les quatre agitateurs.

Les quatre agitateurs sont rapidement en désaccord avec le chœur de contrôle. Ils incitent ce dernier à attendre lors de son premier accord (« Attendez, nous avons quelque chose à vous dire⁴⁵⁸ ») et quand ce dernier devient exigeant avec ses marques d'impatience et d'intérêt (« LE CHŒUR DE CONTRÔLE : Dites-nous votre décision!/LES QUATRE AGITATEURS : Attendez! Il est facile de savoir ce qu'il faut faire/Quand on est loin du feu,/Quand on a des mois devant soi,/Mais nous n'avons que dix minutes⁴⁵⁹ »). Les agitateurs confrontent aussi le chœur de contrôle en le renvoyant à son propre questionnement, tel que nous l'avons analysé précédemment. Par ailleurs, ils pratiquent souvent le non-accord (pour les remerciements, la sympathie, l'abandon du jugement). C'est encore ce qu'ils font quand le chœur de contrôle les disculpe totalement de la mort du jeune camarade en leur disant : « Il n'était pas facile de faire ce qu'il fallait./Ce n'est pas vous qui l'avez condamné, mais/La réalité⁴⁶⁰. » Nous ne trouvons pas là de contradictoire potentialisé à ce niveau de désaccord, le non-accord restant dans l'état du tiers inclus, l'indécidabilité. N'y a-t-il alors jamais une parcelle d'accord dans le désaccord? Ou bien prend-il une forme particulière que nous n'avons pas vue jusqu'à maintenant? Étudions, pour le déterminer, le désaccord des quatre agitateurs dans les discussions formelles des tableaux trois, quatre et cinq. Nous remarquons que les agitateurs pratiquent le désaccord sur le désaccord (les objections) du chœur de contrôle. Est-ce une tactique pour renverser le désaccord du chœur de contrôle en accord? Nous pourrions le croire puisque c'est ce qu'il advient. Pouvons-nous dire alors que la forme potentialisée

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 232, 4.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 211, 10-11.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 233, 15-19,

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 235, 28-30.

« accord » existe a priori dans leur désaccord? En effet, mais ce contradictoire porte alors sur un autre objet, celui que les quatre agitateurs ont déterminé à l'avance. Ce qui prime pour les agitateurs, c'est obtenir un accord, et non formuler un désaccord. En effet, lors de la première séquence désaccord-désaccord, les quatre agitateurs répondent à côté : « Il ne l'a pas aidé; mais nous, il nous a empêché de faire de la propagande dans la basse ville⁴⁶¹. » Dans la deuxième séquence, les agitateurs donnent des explications sur ce qu'aurait pu dire le jeune camarade, soit enseigner la conscience de classe aux opprimés⁴⁶²; or, celui-ci avait simplement l'ordre de distribuer des tracts. Quant à la troisième séquence, la réponse est un « non »; les agitateurs n'ont rien à expliquer et l'accord du chœur de contrôle est obtenu. Ainsi, les agitateurs savent manier la forme du désaccord tout à la fois comme un désaccord et comme un subterfuge.

Le désaccord entre les agitateurs et le jeune camarade est tout aussi rondement installé qu'avec le chœur de contrôle. Les quatre agitateurs, qui arrivent à la gare frontière incognito, débutent leur relation avec le jeune camarade dans un quasi-quiproquo : « LES TROIS AGITATEURS : Nous venons de Moscou./LE JEUNE CAMARADE : Nous vous attendions./LES TROIS AGITATEURS : Pourquoi⁴⁶³? » Dans la suite, ils refusent toutes les demandes du jeune camarade (« Avez-vous amené⁴⁶⁴ [locomotives, tracteurs et semences, munitions et mitraillettes, lettre du Comité central, votre aide]? »). L'emploi du « Non » systématique⁴⁶⁵ est utilisé jusqu'à ce que la compréhension du jeune camarade illumine la pensée de celui-ci : « LE JEUNE CAMARADE : Jour et nuit, [...] nous luttons contre [...] Et vous, vous ne nous apportez rien./LES TROIS AGITATEURS : C'est ça, à vous nous n'apportons rien⁴⁶⁶. » Le désaccord des agitateurs porte autant sur les objets que sur la relation, ce qu'essaie en vain de renverser le jeune camarade dans sa dernière question, ultime effort pour établir un terrain d'entente : « LE

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 220, 30-32.

⁴⁶² Cela fait partie de l'abc du communisme, le leitmotiv des quatre agitateurs.

⁴⁶³ *La Décision*, p. 212, 9-11.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 212, 16 et suivantes.

⁴⁶⁵ Prononcé six fois; un « Non. » sans autres formes d'explication ou de justification.

⁴⁶⁶ *La Décision*, p. 212, 37 à 213, 1.

JEUNE CAMARADE : Donc, j'ai posé de mauvaises questions?/LES TROIS AGITATEURS : Non⁴⁶⁷. » Par contre, les agitateurs formulent une demande à la maison du Parti, après avoir expliqué leur mission (« Mais de vous, nous voulons obtenir une automobile et un guide⁴⁶⁸ ») et ils se permettent d'insister (« on vous a déjà demandé le maximum; mais il va vous être demandé encore plus : l'un de vous deux doit nous conduire à Moukden⁴⁶⁹ »). Le jeune camarade accepte tout. Ne recherchait-il pas un accord, aussi petit soit-il⁴⁷⁰? Ne dit-il pas : « Je vais quitter mon poste [...] Je vais vous accompagner. Nous irons de l'avant, répandant les enseignements des classiques du communisme : la révolution mondiale⁴⁷¹ »? Le désaccord des quatre agitateurs, clairement exprimé dans leur dialogue avec le jeune camarade, a duré jusqu'à ce qu'un objet d'accord soit défini unilatéralement par ces derniers. C'est un procédé que nous avons déjà analysé. Le contrat qui s'établit entre les deux protagonistes n'a pas le même objet pour le jeune camarade – être un propagandiste, faire la révolution mondiale – et pour les agitateurs – avoir un soutien logistique. Néanmoins, les agitateurs vont accepter ce jeune camarade dans leur groupe : « Ainsi, le jeune camarade de la gare frontière était d'accord avec notre travail⁴⁷². » Mais est-ce pour cela qu'un doute plane dès le début sur les compétences révolutionnaires du jeune camarade? Ne lui disent-ils pas : « Essaie d'obtenir qu'ils réclament des chaussures semblables. Mais ne succombe pas à la pitié⁴⁷³! »? Derrière l'accord (de principe) sur le travail révolutionnaire, le contradictoire potentialisé apparaît ainsi actif. Par ailleurs, à un autre endroit, le tableau cinq, les agitateurs s'opposent au jeune camarade. Ils refusent de le laisser partir parce que « nous avons besoin de lui, car il avait de bonnes liaisons avec les associations de jeunesse et il nous a beaucoup aidés, ces jours-ci, à

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 213, 9-10.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 213, 6-8.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 213, 12-15.

⁴⁷⁰ Il a fait des demandes matérielles de plus en plus petites (de locomotive à une lettre du Comité) et de matérielles à immatérielles (l'entraide).

⁴⁷¹ *La Décision*, p. 213, 16-20.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 213, 40-41.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 217, 2-3.

tisser, [...] le réseau du Parti⁴⁷⁴. », expliquent-ils au chœur de contrôle. Notons aussi que le désaccord du jeune camarade n'est pas pris en compte et que c'est à partir de cette scène que nous assistons à l'apparition des formes majeures de discorde et de conflit entre les agitateurs et le jeune camarade. Voyons ce qu'il en est, tellement le désaccord des uns et de l'autre sont intriqués.

Le jeune camarade s'oppose ainsi activement aux agitateurs à partir du tableau intitulé *La trahison*. L'objet dont il est question est le déclenchement de l'émeute par les sans-travail; le jeune camarade est partie prenante pour une action immédiate et les agitateurs sont d'un avis opposé. Le jeune camarade et les trois agitateurs ont le même objet de désaccord, mais la relation entre eux n'est pas rompue. Le jeune camarade relève même le défi des agitateurs, c'est-à-dire les persuader qu'il est cohérent dans sa démarche (« LES TROIS AGITATEURS : Alors, tu leur as montré la mauvaise voie. Mais dis-nous tes raisons, et essaie de nous convaincre⁴⁷⁵! ») Derrière le désaccord, il y a une recherche d'accord; le contradictoire potentialisé est bien présent. Cependant, les arguments du jeune camarade sont critiqués et réfutés par les agitateurs systématiquement. Finalement, une proposition de rétablir le bon comportement est faite au jeune camarade par les agitateurs. Or, elle consiste pour le jeune camarade à être en désaccord total avec lui-même : « LE JEUNE CAMARADE : J'ai rappelé aux sans-travail combien de fois les soldats ont tiré sur eux. Dois-je maintenant leur dire qu'ils doivent manifester avec des assassins?/LES TROIS AGITATEURS : Oui⁴⁷⁶. » S'ensuit une discussion sur les classiques du communisme dans laquelle chacun essaie de convaincre l'autre du bien-fondé de sa position. Nous avons là un mélange des contradictoires dans lequel l'un transcende l'autre, soit un accord sur le désaccord. Cette situation ne peut s'éterniser, le jeune camarade étant le moins féru en pratique révolutionnaire et ce, même s'il

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 228, 1-3.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 228, 31-33.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 229, 38-41. Suit à nouveau une explication sur la division des classes sociales et la lutte des classes, ainsi que la position de Lénine et des classiques du communisme.

est communiste⁴⁷⁷. Celui-ci prend l'initiative de tout rompre, objet et relation. C'est l'escalade dans le désaccord : il se désolidarise du groupe des agitateurs : « Dans ce cas, les classiques, c'est de la merde [...] car je hurle et je romps les digues de la doctrine⁴⁷⁸. » Les agitateurs changent de tactique; c'est un renversement de stratégie, des appels à la raison. Ils veulent le convaincre et c'est ainsi à leur tour de relever le défi qu'ils lui avaient imposé, soit la recherche de l'accord dans le désaccord : « LES QUATRE AGITATEURS : Ta révolution est vite faite et elle dure un jour/Et demain, elle est étranglée. [..]/Notre révolution, elle, commence demain/L'emporte et change le monde⁴⁷⁹. » Le jeune camarade est hermétique à leur demande : « C'est pourquoi m'opposant à votre décision, je refuse d'attendre⁴⁸⁰. » La recherche d'accord des agitateurs ne peut plus être exempte de critique et d'ordre; la formulation laisse ainsi transparaître son potentiel de désaccord : « Le chemin direct vaut mieux que le détour, nul le conteste :/Mais si quelqu'un le connaît/Et ne sait pas nous le montrer, à quoi sa science nous sert-elle?/Partage-la avec nous!/Ne te sépare pas de nous⁴⁸¹! » Pour la deuxième fois, les agitateurs refusent que le jeune camarade se désolidarise. Or, cela n'a pas l'effet escompté; le jeune camarade est dans le désaccord complet : « [...] je dénonce tout accord avec tous, je n'agis plus que pour l'humain⁴⁸² ». Il ne reste plus aux agitateurs que de refuser le dialogue (« Tais-Toi⁴⁸³! » et « Tais-toi! Tu nous trahis⁴⁸⁴! »). Face à la contestation verbale la plus flagrante du jeune camarade et à sa dissidence la plus totale (« J'en ai vu trop./C'est pourquoi je vais me présenter devant eux,/Leur dire qui je suis, et ce qu'il en est./Il retire son masque et crie⁴⁸⁵»), les agitateurs choisissent le passage de la force du langage à la force de frappe : « Mais lui ne cessait de hurler./Alors nous l'avons

⁴⁷⁷ Nous verrons, au sous-chapitre suivant, ce que recouvrent les termes « communisme » et « non-communisme ».

⁴⁷⁸ *La Décision*, p. 230, 14-19.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 230, 25-28.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 230, 34-35.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 231, 18-24.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 232, 6-7.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 232, 8.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 232, 12.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 19-22.

assommé⁴⁸⁶. » Ce sera la planification de la mise à mort, comme il avait été prévu dans l'accord avec le dirigeant de la maison du Parti. Ainsi, les désaccords et les recherches d'accord ont été portés à tour de rôle par les agitateurs et le jeune camarade dans une joute oratoire, mais seule l'escalade dans le désaccord y a mis un terme.

3.2.3. Interprétation

Brecht croit-il en l'accord véritable? Certainement, mais celui-ci doit s'apprendre. Ainsi, *La Décision*, comme d'autres pièces didactiques du dramaturge, est là pour en permettre l'acquisition. Nous devrions y retrouver, en toute logique, différentes formes d'accord, les vrais, les faux, et même le double accord dont parlent les commentateurs quand ils évoquent celui du jeune camarade (accord avec la mission, accord avec la mort pour le bien collectif). Quant au désaccord, ce n'est qu'une étape de la dialectique pour acquérir le vrai accord. L'accord véritable est le couronnement de *La Décision*. L'approche aporétique confirme-t-elle ou infirme-t-elle cette lecture traditionnelle de l'accord?

L'accord peut être vrai ou bien faux, effectivement. Selon Brecht, le faux-accord arrive quand celui qui dit « oui » ne le pense pas vraiment ou le donne quand il ne faudrait pas⁴⁸⁷. Le vrai accord est celui qui est adapté aux principes communistes. Selon notre analyse, bien des accords de *La Décision* ne sont que partiels ou qu'apparents. À ce titre, nous mettons dans cette liste ceux dont l'objet n'est pas le même pour les deux protagonistes, ou dont le contenu n'est pas encore déterminé, ou encore celui dont une étape préalable a disparu; mais nous ajoutons aussi ceux dont nous pouvons raisonnablement douter, comme l'accord avec surinvestissement de l'expression au détriment du fond, ou bien avec désinvestissement par les deux parties en cause, voire celui qui est donné par quelqu'un qui se tait ou qui n'était pas là (comme dans la métalepse), tout comme celui qui n'est l'œuvre que d'une partie

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 233, 1-2.

⁴⁸⁷ Cf. notre analyse de l'*Einverständnis* (l'accord) et de la pièce *L'importance d'être d'accord*.

(recherche d'accord, asymétrie); nous avons aussi des accords qui n'en sont pas, comme la vérification d'une compréhension, un accord acquis sans avoir été demandé et un simulacre d'accord (puisque le désaccord entraîne le même effet). Quant au double accord du jeune camarade, nous sommes loin d'en être convaincue : il ne peut être double dans le sens où la compréhension de l'objet (tableau un : l'accord sur la mission), la présence du jeune camarade (tableau deux : l'accord de principe pour mourir) et l'accord final (précédé d'un *silence*) sont sujets à critique. En conséquence, dans *La Décision*, Brecht nous apprend bien les accords et leurs limites, mais nous y retrouvons des dimensions bien plus nuancées que prévu ou qu'une lecture-en-progression ne laisserait paraître.

Pour ce qui est du désaccord, nous en avons aussi relevé des formes variées. Certaines se terminent par un accord, non par choix, mais par nécessité. Nous retrouvons dans *La Décision* toutes sortes d'intensité, d'abord des désaccords de légers à moyens, puis ensuite des désaccords plus prononcés. Parmi les premiers, nous trouvons celui qui est tellement peu appuyé qu'un simple « non » le retourne, celui qui n'a pas la forme qui s'impose (pas de « mais ») et ceux qui peuvent se cacher dans l'indécidabilité (non-accord). Nous y trouvons aussi des désaccords peu plausibles comme celui de la métalepse, ceux de la stratégie de la rhétorique (qui cachent un accord sur un autre objet) et ceux de joute oratoire (avec peu de risque d'être déjoués). Dans les deuxièmes, les désaccords les plus prononcés, nous y mettons ceux qui épuisent l'adversaire (les « Non » du tableau un), celui qui désarme l'individu qui s'oppose même poliment (la question revient comme un boomerang et conduit au silence), ceux qui mènent à l'escalade dans la vocifération et la dissidence et celui qui s'accompagne de violence physique (assommé). Enfin, le désaccord le plus intense est celui qui disparaît dans l'accord supérieur (tableau deux) et permet d'éliminer physiquement son adversaire.

Ainsi, Brecht nous apprend tout autant sur le désaccord que sur l'accord. Selon nous, c'est grâce à l'action du contradictoire potentialisé que nous avons accès à ces richesses. Toutefois, avec la lecture aporétique lupascienne, nous ne pouvons cautionner l'assertion suivant laquelle *La Décision* nous donne une leçon sur l'accord véritable.

3.3. Communisme et non-communisme

La Décision est incontestablement une pièce communiste. Le vocabulaire, la fable, la société dont elle fait la promotion, l'auditoire et le lectorat visé, ou encore les positions de l'auteur, tout en fait foi. Rechercher le contradictoire potentialisé \bar{e}_p , en partant de l'élément actualisé e_A , a été jusqu'ici la démarche que nous avons adoptée. Cependant, l'originalité de la théorie lupascienne ne réside pas seulement dans l'étude de $e = e_A \cdot \bar{e}_p$, mais tout autant dans l'analyse de $e = e_T \cdot \bar{e}_T$, l'état du tiers inclus (T), celui où les deux pôles antinomiques tentent, non de se neutraliser l'un l'autre, mais de s'équilibrer. Considérer *La Décision* comme un état T, c'est poser l'hypothèse qu'elle renferme des éléments communistes (c) et non-communistes (\bar{c}), aussi actifs les uns que les autres. Or, nous les connaissons déjà, le marxisme, d'un côté, le théâtre, de l'autre. Nous avons présenté ces thèmes dans le chapitre deux. Ici, nous proposons une analyse différente. Avec l'état T, nous allons aborder les éléments les plus opposés qui coexistent dans *La Décision*. Pour cela, nous allons nous appuyer non seulement sur les versions de 1930 et de 1931, mais aussi sur la notion genettienne d'intertexte. En premier lieu, nous chercherons les passages communistes de cette pièce alors qu'en second lieu, notre quête portera sur les éléments opposés, non-communistes, voire même anticommunistes. Nous montrerons leur coexistence.

3.3.1. Communisme

Avec son théâtre didactique, Brecht implante sa conception du « Nouveau », tant sur le plan esthétique qu'au niveau politique. Sait-il transmettre ses messages de manière claire? Nous avons vu jusqu'ici, dans nos analyses de *La Décision*, que l'individu résiste au groupe et que le désaccord s'apprend aussi bien que l'accord. Qu'en est-il maintenant du communiste dans cette pièce? À l'époque de sa création, Brecht vit au quotidien les contradictions politiques de son temps. Dans les réunions formelles ou informelles, ses camarades communistes s'opposent sur des points de théorie et de ralliement, par exemple, l'allégeance à la Russie (à Staline, à feu Lénine) ou à l'Allemagne (au KDP, à Korsch). Dans la rue, les ouvriers berlinois communistes du 1^{er} mai 1929 tombent sous les balles de la police

gouvernementale parce que le Parti Communiste allemand ne veut pas livrer les armes demandées par les manifestants, jugeant que « les conditions objectives [...] de situation vraiment révolutionnaire⁴⁸⁸ » n'étaient pas présentes. Les positions politiques de Brecht se radicalisent. *La Décision* est la première pièce entièrement communiste qu'il écrit. La réécriture est une constante chez le dramaturge. Elle constitue toujours un bon critère pour savoir où l'homme de théâtre se situe réellement sur le plan politique. Aussi, étudierons-nous ici les traces textuelles de l'évolution de *La Décision*. Pour cela, nous nous appuierons sur les écrits de Fischbach⁴⁸⁹ et nous comparerons en partie les versions de 1930 et de 1931.

Nous devons nous intéresser aux scènes centrales de *La Décision* parce qu'elles recourent les interventions politiques du jeune camarade dans des contextes historiques typiques (féodal, industriel, capitaliste et révolutionnaire). Brecht y décrit les situations relevant de la lutte des classes. Les commentaires de Fischbach nous apprennent que la version de 1930 fut sévèrement critiquée par Kurella, idéologue et critique littéraire de l'époque. Ce dernier qualifie la présentation des enjeux politiques dans *La Décision* d'« opportuniste et droitière⁴⁹⁰ ». Brecht, suite à ces critiques, mais tout en gardant les mêmes critères esthétiques pour son écriture théâtrale, modifie les contenus des scènes. Les passages les plus politisés devraient s'y trouver. Nous allons maintenant étudier chacune des scènes centrales sous son aspect communiste évolutif.

Le tableau trois est intitulé *La pierre*. Dans la version de 1930, les quatre agitateurs chargent le jeune camarade de se rendre sur la berge, auprès des coolies qui halent pieds nus un bateau de riz. Les conditions de travail sont inhumaines selon eux : « Mais le sol était glissant. Au moment où l'un d'eux glissa, et où le surveillant se mit à le frapper, nous avons

⁴⁸⁸ Ernst Thaelmann, Extraits du discours du Congrès du Parti Communiste Allemand de Wedding (9-15 juin 1929), dans Fred Fischbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, publication de l'Université de Lille III, Lille, 1976, 225 p.

⁴⁸⁹ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹⁰ Toutes les références à Alfred Kurella sont tirées du livre de Fred Fischbach et, en particulier, cette expression. Kurella l'utilise à plusieurs reprises; elle constitue même une partie du titre de son article. Pour la première occurrence de cette citation : Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 13.

dit au jeune camarade : suis-les et fais de la propagande parmi eux⁴⁹¹. » Après le passage narrativisé explicatif, nous pouvons lire la distribution des rôles. La scène débute avec la présentation des coolies. Le chœur de contrôle chante les malheurs de ceux-ci et le jeune camarade fait part de ses impressions (« Horrible est la beauté du chant sous laquelle ces hommes dissimulent le supplice de leur travail⁴⁹². » et « Qu'il est dur de regarder ces hommes sans éprouver de la pitié⁴⁹³. ») Enfin, le dernier protagoniste se présente, c'est un surveillant, le responsable des coolies. L'action débute par la chute d'un coolie épuisé, que commente le chœur de contrôle par ses chants. Un dialogue s'ensuit entre le jeune camarade et le surveillant. Il est question de qualité du sol et de difficulté du travail. Le comportement du jeune camarade est étonnant : « *Au coolie* : Tiens, moi je prends une pierre et je la pose dans la boue et maintenant marche dessus⁴⁹⁴ ! » Le surveillant se sent insulté : « Ainsi tu crois que sans toi nous ne pouvons pas tirer le bateau⁴⁹⁵ » et « [...] que Moukden n'a pas besoin de riz⁴⁹⁶ ? » Il se moque du jeune camarade : « Est-ce que je devrais mettre une pierre sous les pas de chacun, d'ici jusqu'à Moukden⁴⁹⁷ ? » Une scène est insérée dans la version de 1931, mais les fins sont identiques entre les deux versions. Effectivement, le jeune camarade est discrédité par le coolie (« C'est un fou, personne ne le prend au sérieux⁴⁹⁸. ») et le surveillant l'identifie comme agitateur (« Non, c'est un de ceux qui viennent provoquer nos gens⁴⁹⁹. ») Le jeune camarade s'enfuit, mais le mal est fait; les agitateurs ont été découverts et ne peuvent plus faire de propagande durant plusieurs jours. Une discussion formelle entre le

⁴⁹¹ *La Décision*, p. 216, 36-38.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 217, 28-30. Passage conservé dans la version de 1931.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 218, 15-16. Passage conservé dans la version de 1931.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 219, 15-17. Passage conservé dans la version de 1931.

⁴⁹⁵ C'est nous qui traduisons. (« So glaubst du, ohne dich können wir den Kahn nicht ziehen oder ») dans Bertolt Brecht, *Die Maßnahme-Zwei Fassungen, Anmerkungen*, Frankfurt am Main, Édition Suhkamp [1955], 1998, p. 32, 3-4. Désormais, la référence à ce texte sera le nom de la pièce en allemand, suivi de la page.

⁴⁹⁶ *La Décision*, p. 218, 24-25. Passage conservé dans la version de 1931.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 218, 28-29. Passage conservé dans la version de 1931.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 220, 13-14.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 220, 15-16.

chœur de contrôle et les quatre agitateurs porte sur le comportement du jeune camarade (Les quatre agitateurs : « Il avait séparé le sentiment de la raison⁵⁰⁰. ») Les agitateurs clôturent le tableau trois en « rapportant les paroles du camarade Lénine⁵⁰¹ » pour soutenir le jeune camarade. Ces paroles sont chantées, dans la foulée, par le chœur de contrôle. Ici, il nous apparaît clairement que ce recours à Lénine signe les positions politiques de Brecht. Que ce soit dans la version de 1930 ou dans celle de 1931, le marxisme-léninisme est à l'honneur⁵⁰². Or, Kurella en doute; il soulève le problème majeur du texte au niveau politique : une séparation existe entre le travail d'agitation-propagande et les revendications. Non seulement la lutte politique (abstraite) et la lutte économique (concrète) ne sont pas liées dans le texte, mais encore, elles ne se renforcent pas l'une et l'autre. En effet, le jeune camarade est très vague sur ces questions, s'adressant au surveillant : « Je ne sais pas ce que tu dois faire, mais je sais ce qu'eux ils doivent faire⁵⁰³. » Ceci ne nous étonne pas, le jeune camarade ayant été présenté comme un être inexpérimenté et inefficace dans ses interventions politiques. Cependant, il ne fait que suivre les consignes des quatre agitateurs (suivre les coolies et faire de la propagande « s'ils sont prêts à travailler⁵⁰⁴ »). Le problème politique est porté par les personnages qui devraient être les plus férus en marxisme-léninisme. Brecht remédie à la situation en introduisant, dans sa version de 1931, une revendication de chaussures en lien avec le travail d'agitation politique. Il insère cet ajout dès le discours narrativisé des quatre agitateurs, qui s'adressent au jeune camarade : « Dis-leur qu'à Tien-tsin tu as vu des chaussures pour haleurs, qui avaient à la semelle des plaques de bois, de sorte qu'on ne peut glisser. Essaie d'obtenir qu'ils réclament des chaussures semblables⁵⁰⁵. » Ce passage est repris dans la scène par le jeune camarade, puis renforcé dans la réplique suivante des

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 220, 36.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 220, 37-38.

⁵⁰² Cette position a été clairement identifiée dans les propos tenus par Brecht dans le paratexte. Cependant, il était important d'en trouver des traces textuelles dans *La Décision* afin que les choix auctoriaux soient considérés comme objectivés, entérinés aussi par l'auteur implicite dans cette pièce qui est didactique.

⁵⁰³ *La Décision*, p. 218, 30-31.

⁵⁰⁴ « wenn sie fertig sind mit ihrer Arbeit » dans *Die Maßnahme*, p. 27, 9. (Notre traduction).

⁵⁰⁵ *La Décision*, p. 216, 40 à p. 217, 2.

coolies : « C'est vrai que sans des chaussures⁵⁰⁶. » Ainsi, le tableau entier est corrigé. Les agitateurs ont désormais une attitude plus léniniste; le jeune camarade nous apparaît capable de transmettre un message politique (bien appris) et les coolies, de l'entendre. Aussi, la chute du jeune camarade n'en sera que plus marquante. L'utilisation de la pierre par le jeune camarade, en lieu et place de chaussures à semelle, comme moyen pratique pour aider les coolies à marcher, reste encore le nœud de la scène dans la version de 1931. Toutefois, nous devons souligner quelques variations entre les versions qui n'ont pas été relevées par Fischbach. C'est le surveillant, en premier, qui fait allusion à la pierre dans la nouvelle version (dans son discours ironique). Et ce n'est qu'ensuite seulement, voyant que les revendications des coolies restent sans effet, que le jeune camarade pose une pierre sous le pied du coolie. De plus, dans la version de 1931, le surveillant a une position plus haute⁵⁰⁷ et plus dure (dans son langage, dans une utilisation plus fréquente du fouet) tandis que le jeune camarade a, quant à lui, une position plus basse et plus compatissante. La démonstration en est simple. D'abord, un passage de chants⁵⁰⁸ a été complètement reconstruit dans la version de 1931 et attribué aux coolies plutôt qu'au chœur de contrôle. Ensuite, après chacun des couplets, une didascalie stigmatise le comportement du jeune camarade : « *L'un des coolies glisse; le jeune camarade pose la pierre devant lui; le coolie se relève*⁵⁰⁹. » Enfin, le jeune camarade semble obéir au surveillant qui affirme : « Très juste. A quoi bon les chaussures de Tien-tsin? Je préfère autoriser votre camarade au grand cœur à marcher à côté de vous avec une pierre et⁵¹⁰ [...] ». Ainsi, le jeune camarade ne peut que constater son propre échec : « Je n'en peux plus. Vous devez exiger d'autres chaussures⁵¹¹. » Notons que, dans la version de 1931, quand le coolie traite le jeune camarade de fou qu'on ne peut prendre au sérieux, il fait

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 218, 38.

⁵⁰⁷ D'ailleurs, dans le texte de 1931, il se présente en premier alors qu'il le faisait en dernier dans la version de 1930.

⁵⁰⁸ *La Décision*, p. 219, 21 à p. 220, 10 (sauf le dernier couplet qui appartient aux deux versions).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 219, 31-32 et 39-40, p. 220, 9-10.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 219, 18-20.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 220, 11-12.

autant allusion au comportement qu'aux propos (revendication de chaussures)⁵¹². En résumé, voici nos constats, considérant l'évolution entre les versions de 1930 et de 1931 : premièrement, chacun des personnages est davantage marqué dans ses traits caractéristiques; deuxièmement, les personnages des agitateurs progressent mieux que les autres personnages principaux (le jeune agitateur, le chœur de contrôle); troisièmement, les oppositions (l'opresseur/les opprimés, les quatre agitateurs/le jeune camarade) sont mieux définies; enfin, le chœur de contrôle tend à perdre sa place d'honneur⁵¹³.

Au tableau quatre, intitulé *La justice*, nous relevons une même structure de tableau et une même évolution entre les versions de 1930 et de 1931, bien que la thématique soit différente, un passage de l'époque féodale à l'ère industrielle. Dans la version de 1930, le tableau commence par le discours narrativisé des quatre agitateurs. Ces derniers demandent au jeune camarade de se tenir aux portes de l'usine de textile pour distribuer des tracts. Cependant, ils ont un soupçon à son sujet (« [...] mais ne te trahis pas⁵¹⁴ ») parce qu'il ne leur paraît pas fiable (« Car il ne pouvait pas se taire⁵¹⁵. ») Une discussion entre les trois agitateurs et le jeune camarade a lieu à ce sujet⁵¹⁶. Le jeune camarade se rend ensuite auprès des ouvriers et il les incite à faire la grève⁵¹⁷. Le chœur de contrôle se mêle à la voix du jeune camarade, en chantant les conditions de travail des ouvriers et leurs hésitations à quitter leur métier à tisser. Ce n'est qu'après que le policier se présente. Un long dialogue débute alors entre les deux ouvriers briseurs de grève, le policier et le jeune camarade. Il est fait de désaccords et d'accords, tous temporaires, et constitue l'essentiel de la scène. Il se clôture par une altercation verbale et physique entre les ouvriers et le policier, le jeune camarade prêtant

⁵¹² En effet, la réplique du coolie se situe juste après celle du jeune camarade, qui leur fait part de son épuisement et de la nécessité de revendiquer.

⁵¹³ Rappelons que les chants étaient entièrement attribués au chœur de contrôle en 1930 et qu'ils ont été transférés en totalité aux coolies, dans la version de 1931.

⁵¹⁴ «[...] aber verrate dich nicht. », dans *Die Maßnahme*, p. 38, 11. (Notre traduction).

⁵¹⁵ « Da konnte er nicht schweigen. », dans *Die Maßnahme*, p. 38, 13. (Notre traduction).

⁵¹⁶ Nous avons déjà étudié cette scène comme étant une vérification de la bonne compréhension des paroles de Lénine.

⁵¹⁷ À cause des bas salaires.

main forte aux premiers pour désarmer le second. Un discours narrativisé des quatre agitateurs nous apprend, dans cette version de 1930, que les ouvriers se mettent en grève contre l'autoritarisme policier, demandent une punition, l'obtiennent et, contents de la tournure des événements, retournent tous au travail. Seuls, les quatre agitateurs sont mécontents : « Tout le monde parla de la mort de l'innocent, mais nous fûmes chassés des usines⁵¹⁸. » Le chœur de contrôle émet une réserve : « Mais n'est-il pas juste de soutenir la justice⁵¹⁹. » Les quatre agitateurs préfèrent parler d'échec : « Justice fut rendue sur un point de détail, afin que puisse être perpétuée la grande injustice. Mais nous, la grande grève nous fut arrachée des mains⁵²⁰. » La situation de grève que décrit Brecht, dans un contexte industriel, pourrait paraître conforme aux situations que vivent les communistes de l'époque. Or, *La Décision* doit enseigner les bons principes. Ici aussi, Kurella émet des critiques négatives d'ordre idéologique. À nouveau, les agitateurs sont pointés du doigt. Ces personnages ont été incapables⁵²¹ de prendre la tête d'un mouvement révolutionnaire spontané. En cela, ils vont à l'encontre des enseignements de Lénine⁵²². Brecht en prend acte et corrige sa version de 1931. Il résout cette difficulté, selon nous, mais sans réellement la traiter puisque la grève est préexistante dès le début du récit. Les quatre agitateurs n'ont pas à initier le mouvement de révolte. De plus, ceux-ci sont satisfaits de leur travail au sein de l'usine : « Nous avons fondé les premières cellules des entreprises, formé les premiers responsables, installé une école du Parti, et nous leur avons montré comment produire la littérature interdite⁵²³. » Dans la version de 1931, nous apprenons que la grève est

⁵¹⁸ Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁹ « Aber ist es nicht richtig », dans *Die Maßnahme*, p. 46, 13. (Notre traduction).

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵²¹ Selon l'histoire telle qu'elle est racontée et peut-être interprétée par la réception.

⁵²² « La classe révolutionnaire, pour remplir sa tâche, doit savoir prendre possession de toutes les formes et de tous les côtés, sans la moindre exception, de l'activité sociale (quitte à compléter, après la conquête du pouvoir politique [...] ce qu'elle n'aura pas terminé avant cette conquête) [...] la classe révolutionnaire doit se tenir prête à remplacer vite et brusquement une forme par une autre. », dans Vladimir Ilitch Lénine, *La maladie infantile du communisme (le "gauchisme")*, 1920 < <http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/04/gauchisme.htm>. >, consulté en ligne le 24 nov. 2011, p. 53.

⁵²³ *La Décision*, p. 221, 4-7.

compromise par ceux qui travaillent encore. Le rapprochement des deux termes (grève et agitateurs) incite le lecteur à opérer un lien de causalité : les agitateurs, par leur travail de terrain, sont peut-être les vrais instigateurs de cette grève. Dans la nouvelle version de la pièce, le jeune camarade a les mêmes défis à relever (se maintenir aux portes de l'usine, distribuer des tracts), mais rien ne nous dit formellement que les agitateurs doutent de lui⁵²⁴. Nous remarquons aussi la même évolution dans la position des personnages : le policier, l'image de l'opresseur, apparaît dans la nouvelle version avant celle du chœur de contrôle et du jeune camarade. Par ailleurs, la grève, ayant débuté dans la version de 1931, la métalepse entre le chœur de contrôle et le jeune camarade porte alors sur la solidarité; à cet égard, nous constatons, d'une part, que cet appel est attribué au chœur de contrôle (et ne représente plus une initiative du jeune camarade) et, d'autre part, que la métalepse est réduite de six à trois répliques. Nous retrouvons aussi, dans la nouvelle version, un passage entier dédié au comportement politiquement incorrect du jeune camarade. En effet, celui-ci critique d'abord les ouvriers (« Quand vous allez à l'usine, vous trahissez vos camarades⁵²⁵ »), puis il les insulte (« Honte à vous, chiens vendus⁵²⁶! ») et, enfin, il agresse l'un d'eux (« *Le jeune camarade abat l'assaillant d'un coup de matraque*⁵²⁷. ») La fin de l'histoire nous est contée au travers du discours narrativisé des quatre agitateurs. Suite au comportement agressif du jeune camarade, la solidarité naît entre les ouvriers, nous disent les agitateurs : « Et aussitôt les ouvriers qui travaillaient sont sortis de l'usine et ont chassé les piquets de grève⁵²⁸. » En résumé, les critères d'évolution des personnages se confirment d'une version à l'autre (les agitateurs sont encore les grands gagnants de la réécriture, les interventions du jeune camarade empirent, le chœur de contrôle perd du terrain), les oppositions sont plus intenses (la spontanéité idéaliste détruit la réussite des léninistes) et les marques textuelles attestant de violence interpersonnelle sont davantage présentes.

⁵²⁴ Cependant, cela se perçoit en filigrane dans la discussion qui suit entre les trois agitateurs et le jeune camarade. Nous l'avons montré dans le sous-chapitre précédent sur l'accord et le désaccord.

⁵²⁵ *La Décision*, p. 223, 35-36.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 224, 1.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 224, 3-4.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 224, 7-9.

Comme les autres, le tableau cinq, intitulé *Au fait qu'est-ce qu'un homme?*, a été modifié à partir des (ou grâce aux) critiques de Kurella. Ainsi, les agitateurs rectifient la tâche du jeune camarade, dans la nouvelle version, pour être politiquement plus acceptable. Celui-ci ne se présente plus auprès du richissime négociant de la ville, incarnation du capitalisme, pour « obtenir sa confiance⁵²⁹ », mais pour obtenir des armes afin que les coolies puissent participer à l'affrontement entre Anglais et négociants⁵³⁰. Par ailleurs, dans cette réécriture du tableau cinq, le traditionnel « Nous sommes d'accord » du chœur de contrôle a été supprimé⁵³¹. Outre ces deux points, nous identifions deux modifications majeures. Premièrement, le chœur de contrôle donne, à la fin d'un chant, des conseils très pratiques pour transformer le monde; cela peut être entendu comme une anticipation de la fin de la pièce⁵³² : « Transforme le monde : il en a besoin!/Qui es-tu/Disparais avec ta puanteur/hors d'un monde enfin déblayé. Puisses-tu être/La dernière souillure qu'il te reste à éloigner⁵³³. » Ce passage⁵³⁴ est remplacé par des vers que nous avons analysés comme tout autant significatifs : « Déjà nous ne vous écoutons plus pour/vous juger – mais/ Pour apprendre⁵³⁵. » Notre constat, dans la nouvelle version, est que le chœur de contrôle ni ne conseille ni ne juge. Deuxièmement, dans la version de 1931, les quatre agitateurs justifient, dans leur discours narrativisé de fermeture, leur décision de garder auprès d'eux le jeune camarade. Le dramaturge répond directement aux critiques de C. Biha⁵³⁶ sur un point de doctrine extrêmement important : comment un être, qui fait tant pour changer le monde, reste-t-il ainsi

⁵²⁹ « Gewinne sein Vertrauen », dans *Die Maßnahme*, p. 48, 16. (Notre traduction).

⁵³⁰ Et tirer leur épingle du jeu (« Afin d'utiliser au profit des opprimés le conflit des maîtres »), dans *La Décision*, p. 224, 35-36.

⁵³¹ Nous avons déjà étudié cette partie dans le sous-chapitre sur l'accord et désaccord.

⁵³² Et si tel est le cas, alors Brecht aurait une fois de plus livré le dénouement de la pièce de façon anticipée afin d'éviter tout suspense et ainsi couper court aux identifications et aux mouvements émotifs.

⁵³³ Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁴ Qui n'est pas sans rappeler aussi le conseil donné par Brecht dans ses précédentes pièces didactiques, soit que l'individu doit atteindre sa plus petite dimension.

⁵³⁵ *La Décision*, p. 227, 35-37.

⁵³⁶ Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 16 et 17.

figé dans son être propre, sans que le monde ne finisse par le changer? En effet, Brecht, en créant le personnage du jeune camarade avec un tel comportement d'échec, avait quelque peu oublié la dialectique. Aussi, les quatre agitateurs de la version de 1931 affirmeront-ils que le jeune camarade présente certes des faiblesses, mais qu'il les a aidés « en ces jours, à tisser, sous la menace des fusils du patronat, le réseau du Parti⁵³⁷ ». Il a donc été capable de changer (devenir parfois efficace). En résumé, même si le texte du tableau cinq a effectivement peu changé en quantité, celui-ci a considérablement évolué en qualité, à un point tel que les modifications apportées par Brecht à la version de 1931 changent fondamentalement le sens de *La Décision* en entier. Qu'il y ait adaptation correcte du discours des personnages aux principes fondamentaux du marxisme-léninisme, nous n'en doutons pas, mais ajoutons, et notre lecture aporétique le met en lumière, que les rapports de pouvoir entre les instances (les quatre agitateurs, le chœur de contrôle) ont définitivement basculé.

Le tableau six de 1930 est intitulé *Rébellion contre la doctrine*⁵³⁸. Nous apprenons que le jeune camarade veut déclencher une grève générale⁵³⁹ avec les nouveaux chefs des sans-travail. Or, les agitateurs ne l'entendent pas ainsi. D'abord, ils accusent le jeune camarade (« Maintenant, tu nous as trahis quatre fois⁵⁴⁰ »), puis ils argumentent avec ce dernier et, enfin, ils lui expliquent la position officielle, la ligne à suivre pour tous:

Sache que, chargés par le Parti, nous avons discuté de la situation avec la corporation des coolies, qui dirige la masse des travailleurs, et que nous avons décidé d'attendre, pour déclencher l'insurrection armée, que les délégués des corporations de paysans arrivent en ville⁵⁴¹.

⁵³⁷ *La Décision*, p. 228, 3-4.

⁵³⁸ La traduction de « Empörung » est plus large que « rébellion ». Le terme couvre des nuances allant de l'indignation à la révolte. Quant au terme « Lehre », il couvre la théorie, prise comme apprentissage. La traduction « Rébellion contre la doctrine » est celle de Fischbach.

⁵³⁹ « Grève générale » est souvent synonyme d'« insurrection armée » à cette époque.

⁵⁴⁰ « Jetzt hast du uns viermal verraten. », dans *Die Maßnahme*, p. 58, 24. (Notre traduction).

⁵⁴¹ Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 17.

Le jeune camarade ne veut ni entendre ni attendre; il s'oppose aux décisions des agitateurs. Dans la version de 1930, les trois agitateurs lui parlent alors du Parti au travers d'un long poème politique, qui se clôture sur un point de pure doctrine :

Mais le parti ne peut être anéanti/Car il se fonde sur l'enseignement des classiques/Qui est puisé dans la connaissance de la réalité/ et est appelé à transformer cette réalité/Dès qu'il s'empare des masses⁵⁴².

Le jeune camarade essaie toutefois de prendre ses aînés en défaut : « Aussi je pose la question : est-ce que les classiques admettent que la misère attende⁵⁴³? » La réponse est lancée du tac au tac : « Ils [les classiques] ne parlent pas de la compassion mais des actions qui suppriment la compassion⁵⁴⁴. » La discussion s'envenime et le jeune camarade déchire les brochures de propagande. Dans cette version de 1930, les trois agitateurs continuent leur argumentation auprès du jeune camarade en exposant cette fois-ci leur conception de la Révolution. Leur texte est poétique et il se trouve renforcé, stratégie politique et esthétique, par une reprise du poème politique sur le Parti déclamé par le chœur de contrôle. La situation dégénère : le jeune camarade déchire son masque; les agitateurs l'assomment. Brecht a été très sévèrement jugé par Kurella, dont la critique idéologique prime toujours sur la critique littéraire : les notions politiques exprimées dans ce tableau sont ouvertement condamnées. Kurella fait plusieurs constats : « Pour les auteurs, le communisme est une idée, il consiste dans "l'enseignement des classiques"⁵⁴⁵ »; si les auteurs décrivent le Parti comme indestructible, c'est parce qu'il est, pour eux, cette incarnation de la doctrine (les enseignements des classiques), « ce n'est pas parce qu'il est le parti du prolétariat, de la classe montante appelée à prendre le pouvoir, qui ne peut être détruite, à moins que toute la société ne sombre dans la barbarie⁵⁴⁶ ». Quant à la conception de la « doctrine », Brecht

⁵⁴² Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴³ *La Décision*, p. 230, 6-7.

⁵⁴⁴ « Sie sprechen nicht von Mitleid, sondern von der Tat, die das Mitleid abschafft. », dans *Die Maßnahme*, p. 64, 6-7. (Notre traduction).

⁵⁴⁵ Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴⁶ Kurella, cité par Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 19.

n'aurait pas réellement intégré la matière dialectique qui en est à la base⁵⁴⁷. Mais Kurella n'en reste pas là. Les personnages des agitateurs sont à nouveau sur la sellette. Kurella s'appuie sur un drame communiste allemand récent⁵⁴⁸ afin que

Les ouvriers allemands [comprennent] mieux... qu'en faisant l'apologie de l'attitude des trois agitateurs, on fait, effectivement, l'apologie de l'opportunisme de droite. Sous-estimer la combativité des masses, faire dépendre les décisions du Parti d'un organisme qu'il aurait dû diriger (la corporation des coolies, c'est-à-dire la Conférence des Conseils d'entreprise), croire qu'il faut disposer de l'état complet des régiments [...] qu'il faut avoir mis de côté toutes les armes jusqu'à la dernière au lieu de s'en emparer au cours de l'action : ce furent toutes ces fautes, et l'attitude opportuniste dont elles sont issues, qui [ont permis] que le mouvement révolutionnaire soit étouffé dans l'œuf⁵⁴⁹.

La leçon est-elle entendue par Brecht? Il modifie profondément le tableau six. Le titre change : *La trahison*. La fin du poème politique est rectifiée et elle ne sera déclamée que par le chœur de contrôle : « Mais le Parti ne peut être anéanti/Car il est l'avant-garde des masses/Et conduit leur combat/Avec les méthodes des classiques, puisées dans la connaissance de la réalité⁵⁵⁰. » Dans la nouvelle version, les trois agitateurs proposent une joute oratoire au jeune camarade et s'ils débattent ensemble du Parti, c'est de façon plus imagée et pragmatique : « LES TROIS AGITATEURS : Le Parti, c'est nous/Toi, moi, vous – nous tous/Dans ton veston il est au chaud, camarade, et il pense dans ta tête/Où j'habite, il est chez lui; où on t'attaque, il combat⁵⁵¹. » Les positions de Lénine sont rappelées au passage : « Ne pas considérer tous les paysans comme des ennemis de classe, mais se faire un allié de la pauvreté des villages⁵⁵². » Brecht a fait ses devoirs politiques. On le perçoit jusque dans les moindres détails : le jeune camarade ne veut plus d'insurrection armée; il veut plutôt prendre

⁵⁴⁷ Brecht présente la doctrine comme puisée dans la connaissance de la réalité d'abord, puis capable de transformer la réalité ensuite. C'est une position non dialectique. Selon Fischbach, la connaissance de la réalité et la transformation de la réalité se font réciproquement, en lien simultanément toutes deux avec la doctrine.

⁵⁴⁸ Saxe, 1923.

⁵⁴⁹ Traduction de Fred Fischbach, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵⁰ *La Décision*, p. 231, 39 à p. 232, 2.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 231, 5-9.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 230, 3-5.

d'assaut les casernes⁵⁵³; les agitateurs ne parlent plus des « actions qui suppriment la compassion⁵⁵⁴ », mais des « méthodes qui appréhendent la misère dans sa totalité⁵⁵⁵. » Par contre, nous notons que l'exaspération est plus intense : le jeune camarade ne crie plus, il ne cesse de hurler. En résumé, les transformations du tableau six nous confirment que Brecht suit fidèlement les conseils de Kurella. La *Rébellion contre la doctrine* que porte le personnage du jeune camarade était, dans les faits, davantage une incompréhension de la doctrine par les agitateurs, ces personnages qui auraient dû être plus orthodoxes dans leur approche et dans leur transmission du communisme de type marxiste-léniniste. Ainsi, le nouveau titre de *La trahison* remet en perspective le comportement du jeune camarade, sans aucun risque doctrinal pour Brecht, et les agitateurs, comme dans les précédents tableaux, voient leurs positions politiques rectifiées de la bonne façon.

Les tableaux sept et huit présentent peu de réécriture relativement aux thèmes politiques, le tableau précédent ayant livré l'essentiel de la situation révolutionnaire (le Parti, la Révolution, l'organisation du combat, etc.). Pourtant, nous avons choisi ici de continuer cette comparaison. D'une part, nous considérons que les tableaux six, sept et huit ne forment qu'un seul et même tableau composite⁵⁵⁶ et, d'autre part, nous pourrions aussi confirmer ou infirmer certains de nos présupposés. Le tableau sept, intitulé *Exaspération des poursuites et analyse*, ne présente que quelques variations. Premièrement, la métalepse entre le chœur de contrôle et les trois agitateurs a été réduite, dans la version de 1931, de huit à trois répliques; deuxièmement, les trois agitateurs nous disent qu'ils vont reproduire l'analyse, dans la nouvelle version tandis que, dans l'ancienne, l'analyse était une étape indépendante, à l'instar des discussions formelles des tableaux trois, quatre et cinq; troisièmement, dans la nouvelle version, ont été ajoutées deux répliques, celle des agitateurs avec la désignation « notre jeune camarade » et celle du jeune camarade disant « Nous sommes perdus », toutes deux signalant

⁵⁵³ Et ainsi, les émeutiers trouveront les armes dont ils ont besoin.

⁵⁵⁴ « sondern von der Tat, die das Mitleid abschafft », dans *Die Maßnahme*, p. 64, 6-7. (Notre traduction).

⁵⁵⁵ *La Décision*, p. 230, 8-9.

⁵⁵⁶ Ainsi que nous l'avons démontré auparavant avec les outils de l'analyse narratologique.

le lien d'intégration de tous dans la même équipe; enfin, les vers du chant du chœur de contrôle, « Car si l'affamé/En gémissant frappe à son tour/C'est que nous l'avons payé⁵⁵⁷ » ont été agrémentés d'un « frappe à son tour le bourreau⁵⁵⁸ ». Le tableau huit est, quant à lui, intitulé *La mise au tombeau*. Il présente deux modifications majeures. La première est un ajout, celui de la conclusion finale inscrite dans la topographie italique des didascalies. Lorsque nous l'avons analysée dans le sous-chapitre sur le texte et le paratexte, nous avons alors émis l'hypothèse qu'elle était la voix de l'auteur implicite. La deuxième modification porte sur la scène dans laquelle les deux agitateurs commentent la décision prise (de jeter le jeune camarade dans la fosse à chaux), puis demandent son accord au jeune camarade. D'abord, signalons que ce passage était situé au début du tableau dans la version de 1930 et ainsi, le lecteur, ou l'acteur-spectateur, ne prenait connaissance qu'ultérieurement de la mise à mort parce qu'il devait suivre une longue discussion informelle entre le chœur de contrôle et les trois agitateurs. Dans la version de 1931, cette discussion informelle a lieu au début et elle innocente les agitateurs (le chœur de contrôle : « Ce n'est pas vous qui l'avez condamné, mais/la réalité⁵⁵⁹. ») Ensuite, Brecht applique les conseils de Kurella, dont celui de mieux dialectiser les situations. Ainsi, le passage sur le visage du jeune camarade (qui change sous le masque) n'apparaît que dans la version de 1931. Enfin, la question de l'accord donné par le jeune camarade est précédée, dans la nouvelle version, d'un rappel sur les conditions objectives de la situation que vivent alors les agitateurs dans leur fuite (« S'ils te prennent, ils vont te fusiller, et comme ils t'auront identifié, notre travail sera découvert⁵⁶⁰. »), puis d'une question à laquelle logiquement ce dernier ne peut que répondre par la négative (« Mais nous te le demandons : connais-tu une autre issue⁵⁶¹? »), ce qui vient rendre l'accord pour mourir plus justifié. Or, dans la version de 1931, se glisse une didascalie entre la question sur

⁵⁵⁷ *La Décision*, p. 234, 13-15.

⁵⁵⁸ Notre traduction est plutôt le tortionnaire (Den Peiniger).

⁵⁵⁹ *La Décision*, p. 235, 29-30.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 235, 41 à p. 236, 2.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 236, 4-5.

l'accord et le « oui » du jeune camarade, le *Silence*⁵⁶². En résumé, le tableau sept confirme notre opinion suivant laquelle il existe dans la nouvelle version un contraste plus fort, tant dans les caractères des personnages, que dans les situations d'opposition entre eux. Par contre, le tableau huit apporte davantage de modifications, notamment les ajouts concernant le visage du jeune camarade, les conditions objectives d'analyse de la situation (l'échec du mouvement si le jeune camarade n'accepte pas de se laisser fusiller par ses camarades) et la didascalie avant l'accord. Tous ces éléments, selon nous, changent une grande partie du sens du tableau et de la pièce. Voyons maintenant ce qu'il en est du non-communisme dans *La Décision*.

3.3.2. Non-communisme

La Décision est considérée dans ce sous-chapitre comme un état T. Aussi, notre recherche doit porter maintenant sur les éléments non-communistes et anticommunistes qui devraient s'y trouver. Dans l'état du tiers inclus, ces éléments doivent être identifiés comme aussi actifs que les éléments communistes que nous venons d'étudier. Ils ne peuvent avoir le statut de potentialisés, éléments qui disparaissent petit à petit. Affirmer cette position, c'est démontrer non seulement que des éléments non-communistes et anticommunistes font partie de cette pièce, mais aussi qu'ils ont été renforcés entre la version de 1930 et celle de 1931.

Nous savons déjà que la partie non-communiste est portée par le jeune camarade. Ce personnage au comportement politiquement incorrect a été délibérément construit par Brecht (Les acteurs-spectateurs peuvent ainsi dialectiser de façon révolutionnaire des situations politiques qu'ils ne vivent pas dans la réalité). Nous avons, pour notre part, relevé précédemment que les erreurs du jeune camarade sont plus prononcées dans la version de 1931 que dans celle de 1930. En effet, passant d'une intervention qui met fin à une grève à une autre de matraquage d'un opprimé, il se permet aussi de hurler (et non crier) son identité

⁵⁶² Que nous avons aussi étudié dans l'accord.

de propagandiste à visage découvert devant des poursuivants peu amènes et ce, jusqu'à placer le mouvement en danger (et non mettre simplement le travail des propagandistes en difficulté). Nous ne développerons pas plus la partie non-communiste dans ce sous-chapitre, mais nous nous intéresserons plutôt aux éléments de l'anticommunisme.

Quelle peut être la forme idéologique opposée au communisme? À l'époque correspondant à l'écriture des pièces didactiques par Brecht, l'Allemagne vit un affrontement entre différentes factions politiques. Les plus opposées sur le terrain sont représentées par les communistes, d'une part, et par les adeptes inconditionnels d'Hitler, d'autre part. Quand nous analysons les deux versions de *La Décision*, nous ne retrouvons ni citation ni allusion évoquant l'extrême droite, exception faite de l'utilisation ironique de l'identité de « Karl Schmitt⁵⁶³ ». Pourtant, Brecht n'a pas hésité à aborder le nazisme dans d'autres pièces de théâtre. Aussi, devons-nous chercher des formes moins locales d'opposition au communisme. Historiquement, le communisme se construit contre le Capital. La religion est considérée comme l'un des outils du Capital; c'est un « appareil idéologique d'État⁵⁶⁴ ». Or, dans *La Décision*, il est question de changement d'idéologie à grande échelle, au-delà des frontières et des formes de gouvernement car il s'agit de changer le monde par la révolution. En conséquence, nous devrions trouver dans cette pièce, à titre de représentation de l'anticommunisme, des traces textuelles à connotations religieuses. Nous nous appuyerons sur l'intertextualité dans ses différentes formes pour chercher des liens entre *La Décision* et le livre par excellence des religions chrétiennes de l'époque, la Bible.

Si nous avons choisi la chrétienté, c'est que *La Décision* y fait référence de façon claire. En effet, dans le tableau trois intitulé *La pierre*, quand le jeune camarade s'adresse aux coolies pour qu'ils réclament des chaussures, il leur dit : « Ne croyez pas que ce qui n'a pas été possible pendant deux mille ans est impossible⁵⁶⁵. » Puisque la référence est présente,

⁵⁶³ Cf. le chapitre deux. Ironique car il fait de Karl Schmitt un communiste.

⁵⁶⁴ Expression empruntée à Louis Althusser dans Julia Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Édition Larousse, Paris, 1997, p. 14.

⁵⁶⁵ *La Décision*, p. 218, 31-33.

facilement interprétable⁵⁶⁶, nous l'exploiterons en nous référant au Nouveau Testament. Remarquons tout de suite quelques points : d'une part, cet ajout du jeune camarade n'est repris par aucun autre personnage dans tout le texte de cette pièce didactique; d'autre part, cette référence est insérée juste avant de livrer le message politique des agitateurs, celui qui a été corrigé à la suite des critiques de Kurella. Brecht, en améliorant sa version de 1931, lie davantage des opposés, une phrase à connotation religieuse (bien qu'en formulation négative) et une phrase à connotation communiste.

Les tableaux un et trois sont reliés entre eux, selon nous, autour de la thématique de l'enseignement. Dans le tableau trois⁵⁶⁷, le jeune camarade vient en aide aux coolies. Il leur apporte l'espoir de meilleures conditions de travail, la manière d'y parvenir et donc, une nouvelle vie où ils seront respectés. Mais pour cela, ils doivent parler un nouveau langage, celui de la revendication économique dans l'agitation politique, et pratiquer une nouvelle façon de penser, celle du communisme, ce qui permettra de réaliser le bien collectif dans une société sans classe⁵⁶⁸. De qui le jeune camarade tient-il cette mission, si ce n'est des quatre agitateurs? Nous savons que le jeune camarade est communiste⁵⁶⁹, mais il suit ces trois hommes et cette femme qui parcourent le monde pour apporter « les enseignements des classiques et des propagandistes » aux populations et les convertir au communisme. On ne peut que faire un lien avec les quatre évangélistes. Cette relation est établie dès le tableau un de *La Décision*. D'une part, si ce tableau un a pour titre, en 1931, *Les enseignements des classiques*⁵⁷⁰, il s'intitulait, en 1930, *Les écritures des classiques*⁵⁷¹. Nous pensons certes aux

⁵⁶⁶ Ces « deux mille ans » sont une référence au temps écoulé depuis l'année de naissance du Christ.

⁵⁶⁷ Nous partons de ce tableau particulier parce que, lors de la lecture-en-progression, c'est celui où les connotations prennent tout leur sens et permettent de passer à une lecture-en-compréhension.

⁵⁶⁸ Ces notions sont davantage développées par le jeune camarade, dans le tableau quatre avec les ouvriers et le policier.

⁵⁶⁹ « Je suis le secrétaire de la maison du Parti, la dernière avant la frontière. Mon cœur bat pour la révolution. [...] Et j'approuve les décisions du Parti communiste, qui lutte contre l'exploitation et l'ignorance, pour la société sans classes. », dans *La Décision*, p. 212, 1-8.

⁵⁷⁰ « Die Lehren der Klassiker », dans *Die Maßnahme*, p. 13, 2. (Traduction de Pfrimmer).

écrits de Marx, Hegel et Lénine qu'étudie Brecht, mais ce titre, *Les écritures des classiques*, peut aussi référer aux Écritures saintes, notamment les Évangiles, « instruments d'une activité pastorale au service des premières communautés chrétiennes⁵⁷² ». Nous avons déjà vu, au chapitre deux, que Brecht, dans le sillage du dissident communiste Korsch, revient sur les premiers textes de Marx, à la source d'un marxisme plus orthodoxe. De leur côté, les Évangiles synoptiques⁵⁷³ sont des textes colligés pour perpétuer et vivre la foi et seraient issus, selon les historiens, d'un même texte-source perdu. D'autre part, le tableau un explique le recrutement du jeune camarade. Ce dernier attendait, dans sa ville frontière, les gens du Parti pour obtenir quelques gains pour sa communauté. Or, il va être recruté par les agitateurs pour servir « notre cause⁵⁷⁴ ». Ainsi, le jeune camarade va tout quitter pour les suivre. Nous faisons ici un parallèle avec l'enrôlement de l'apôtre et évangéliste Matthieu par Jésus. Matthieu, prénommé alors Lévi, est un publicain qui récolte les droits de péage, d'octroi et de douane à Capharnaüm, une ville frontalière. Jésus venait de faire un miracle « Et toute la foule venait à lui, et il enseignait.¹⁴ En passant, il vit Lévi, [fils] d'Alphée, assis au bureau de la douane. "Suis-moi", lui dit-il. Et, se levant, il le suivit⁵⁷⁵. » Le jeune camarade va tout laisser en plan pour devenir propagandiste comme Lévi va devenir un apôtre. Nous ne connaissons jamais le nom du jeune camarade, il l'a perdu, tandis que nous savons que l'apôtre va abandonner le sien pour devenir Matthieu. Par contre, tous deux vont aller enseigner, l'un, le communisme et l'autre, sa foi (la bonne nouvelle), loin de chez eux et tous deux seront assassinés. Pour cette première approche entre *La Décision* et la Bible, nous établissons la fonction du jeune camarade comme celle d'un disciple du communisme, et non de la foi, à l'opposé de l'évangéliste Matthieu.

⁵⁷¹ « Die Schriften Der Klassiker », dans *Die Maßnahme*, p. 12, 2. Cf. l'expression « Die heiligen Schriften », les écritures saintes. (Notre traduction).

⁵⁷² Dans *La Bible de Mélan*, Éditions Droguet et Ardant, Limoges (France), p. 855. Désormais, les références à ce livre se feront ainsi : *La Bible*, suivi de la page.

⁵⁷³ Les trois Évangiles, selon saint Matthieu, saint Marc et saint Luc.

⁵⁷⁴ *La Décision*, p. 235, 5.

⁵⁷⁵ Marc, 2, 13-14, dans *La Bible*, p. 950.

L'enseignement que transmet le jeune camarade, au travers des formules de revendications, d'appels à la solidarité et à la prise des casernes, porte sur le matérialisme (l'immanence). Nous sommes loin du domaine spirituel (transcendance). Le marxisme-léninisme s'occupe de ce qui se passe sur terre, dans l'ici et maintenant de la lutte des classes, et de ce qui advient entre les hommes; la religion chrétienne occupe le domaine du ciel, dans une visée eschatologique, et concerne l'alliance des hommes avec le Père. Dans le parallélisme entre ces deux « enseignements », il nous faudra tenir compte des inversions (idée/matière, futur /présent et haut/bas). Il s'agit d'une stratégie du renversement que nous avons déjà rencontrée chez Brecht⁵⁷⁶.

Le tableau trois de 1931 est riche en allusions. Le jeune camarade ne doit surtout pas céder à la pitié dans son intervention politique. Mais, tout en affirmant la nécessité d'une revendication économique par la lutte politique, le jeune camarade va se fourvoyer. Par trois fois, nous indique une didascalie, « *L'un des coolies glisse; le jeune camarade pose la pierre devant lui; le coolie se relève*⁵⁷⁷. » Le jeune camarade va ainsi annuler la portée de son discours, son allégeance communiste, par un comportement inadapté, ce qui n'est pas sans évoquer deux passages de l'Évangile selon saint Matthieu, d'abord celui du reniement de Pierre, ensuite celui de la construction de l'Église. Dans la première allusion, Jésus est interrogé par les Prêtres et le Sanhédrin, ceux-là mêmes qui cherchent des preuves pour le juger et le condamner à mort. C'est l'un des tableaux de la Passion. Saint Matthieu raconte :

⁷³Peu après, ceux qui se tenaient là s'avancèrent et dirent à Pierre : "Vraiment toi aussi tu en es; et d'ailleurs ton parler te trahit." ⁷⁴Alors il se mit à proférer des imprécations et à jurer : "Je ne connais pas cet homme". Et aussitôt un coq chanta. ⁷⁵Et Pierre se souvint du mot de Jésus, qui avait dit : "Avant que le coq ait chanté, tu m'auras renié trois fois." Et, sortant dehors, il pleura amèrement⁵⁷⁸.

Ce passage peut aussi servir d'allusion dans un autre tableau de *La Décision*, le tableau six. Là aussi s'illustre la double appartenance (communiste et religieuse), des propos.

⁵⁷⁶ Cf. chapitre deux, *La Décision* et Les fragments *Fatzer*.

⁵⁷⁷ *La Décision*, p. 219 et 220.

⁵⁷⁸ Matthieu, 26, 73-75, dans *La Bible*, p. 936.

Initialement intitulé *Rébellion contre la doctrine*, le tableau devient, en 1931, *La trahison*, pour illustrer le geste du jeune camarade vis-à-vis des enseignements des agitateurs. C'est aussi le tableau dans lequel il est écrit en 1930 « Maintenant, tu nous as trahis quatre fois⁵⁷⁹ », entendu comme trahison vis-à-vis des principes et trahison vis-à-vis des personnes. Or, le compte n'est que de trois (féodal, industriel, capitaliste; la période révolutionnaire n'étant pas encore advenue). Quoi qu'il en soit, nous retrouvons la thématique du double reniement clairement exprimé dans le nouveau titre. Quant à la deuxième allusion du tableau trois, elle concerne la pierre. Dans *La Décision*, la pierre est une pierre d'achoppement. Si elle permet au coolie de travailler dans la boue et de se tenir debout comme être humain, elle est aussi la pierre par laquelle la revendication politique n'aboutit pas. Elle est aussi objet de moquerie à l'encontre du jeune camarade, à la source de l'épuisement et du discrédit du jeune camarade. Or, le passage de la pierre est une parabole bien connue de saint Mathieu. Jésus s'exprime ainsi, selon l'évangéliste :

"¹⁸Eh bien! moi je te dis que tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église; et les portes de l'Hadès ne prévaudront pas contre elle. ¹⁹Je te donnerai les clefs du Royaume des Cieux; tout ce que tu lieras sur la terre demeurera lié dans les cieux, et tout, ce que tu délieras sur la terre demeurera délié dans les cieux." ²⁰Alors il enjoignit aux disciples avec menace de ne dire à personne qu'il était le Christ⁵⁸⁰.

Si la pierre symbolise pour les chrétiens la construction de l'Église, elle représente, dans *La Décision*, la déconstruction du communisme. Et l'inversion se poursuit de manière plus générale : tout ce que fera Pierre demeurera, tout ce que « liera » le jeune camarade dans ses interventions terrestres se « déliera », au regard de la bonne pratique de la doctrine communiste.

Dans les tableaux trois, quatre et cinq, le jeune camarade va échouer irrémédiablement. Pourtant, il était parti confiant dans la mission : « Nous irons de l'avant, répandant les enseignements des classiques du communisme : la révolution mondiale⁵⁸¹. » Mais son

⁵⁷⁹ « Jetzt hast du uns viermal verraten », dans *Die Maßnahme*, p. 58, 24. (Notre traduction).

⁵⁸⁰ Matthieu, 16, 18-20, dans *La Bible*, p. 896.

⁵⁸¹ *La Décision*, p. 213, 1920.

parcours, fait d'embûches, le rend de plus en plus faible, jusqu'à sa chute, au dernier tableau intitulé *La mise au tombeau*. Ce titre évoque La Passion et la Résurrection et rétrospectivement, le chemin vers Golgotha sur lequel Jésus, en portant la croix, va chuter trois fois. Dans les églises, le chemin de croix est représenté en stations numérotées. Ce sont des étapes importantes à méditer de la vie de Jésus au milieu des hommes. Dans *La Décision*, les tableaux sont aussi numérotés et ce sont des étapes représentant en partie l'histoire de la lutte des classes entre les hommes. Ce sont aussi des passages que les futurs communistes doivent apprendre, au travers de la pièce didactique, pour comprendre et vivre selon les principes du communisme. Selon nous, il existe au travers du jeune camarade une allusion à une autre figure emblématique du Nouveau Testament, celle du Christ. Pouvons-nous confirmer ou infirmer ce rapprochement avec d'autres passages entre *La Décision* et la Bible?

Avant d'aborder la mise à mort, revenons rapidement sur la condamnation. Les agitateurs ont affirmé qu'il n'y n'avait pas d'autre solution face au dilemme qu'ils vivaient⁵⁸² : « Donc, nous décidons : maintenant/De notre corps retranchons notre pied⁵⁸³. » Ce passage n'est pas sans rappeler les conseils de Jésus Christ pour établir son Église et réussir à la maintenir :

⁷Malheur au monde à cause des scandales! C'est une nécessité, certes, qu'arrivent les scandales, mais malheur à l'homme par qui le scandale arrive!⁸ Que si ta main ou ton pied te scandalise, coupe-le et jette-le loin de toi; mieux vaut pour toi entrer dans la vie manchot ou boiteux que d'être jeté avec tes deux mains ou tes deux pieds au feu éternel⁵⁸⁴.

Nous avons là le seul passage de *La Décision* dans lequel les agitateurs répondent autant aux consignes du dirigeant de la maison du Parti qu'aux préceptes de la religion chrétienne. Quant à la mise à mort, voyons maintenant les différences et les ressemblances, s'il y a lieu. La crucifixion de Jésus Christ se fait en public, afin que la leçon soit comprise par tous,

⁵⁸² Soit ils sauvent le jeune camarade et ils risquent d'être tous tués parce qu'ils ont été découverts, soit ils tuent le jeune camarade et ils sont sauvés, pouvant ainsi poursuivre leur propagande.

⁵⁸³ *La Décision*, p. 235, 12-13.

⁵⁸⁴ Matthieu, 18, 8-9, dans *La Bible*, p. 900.

tandis que l'exécution du jeune camarade se fait en catimini, pour que personne ne puisse le savoir. Ainsi, Jésus Christ s'élève vers le ciel afin d'y rejoindre son Père, alors que le jeune camarade s'abaisse vers la terre pour y disparaître; le Christ est mis dans un suaire au fond d'un tombeau sous surveillance, alors que le jeune camarade est jeté sans autre forme de procès dans une fosse à chaux (comme une fosse commune). Toutefois, tous deux, par leur sacrifice humain volontaire, sauvent les hommes et resteront en leur cœur, l'un pour avoir pris tous les péchés du monde, l'autre pour avoir sauvé le mouvement révolutionnaire communiste. Notre constat est qu'un lien existe bien entre le jeune camarade et Jésus, mais un lien construit par le renversement. Résumons maintenant l'ensemble des éléments sur le communisme et le non-communisme.

3.3.3. Interprétation

Nous avons émis l'hypothèse que *La Décision* pouvait être analysée selon la structure de l'état T, c'est-à-dire en liant des éléments communistes et non-communistes dans un même texte. Pour ce faire, nous avons identifié des éléments anticommunistes comme appartenant à l'ordre du religieux afin de constituer les éléments les plus opposés au marxisme-léninisme.

Notre analyse met en évidence que la version de 1931 présente davantage d'éléments relevant du marxisme-léninisme que la précédente, mais ceci n'est que la rectification d'une première version, celle de 1930, qui était entachée de nombreuses erreurs idéologiques si, du moins, nous nous fions aux critiques de Kurella et à la position de Fischbach. Par ailleurs, les personnages de 1931 sont plus campés dans leur position qu'auparavant, les oppositions entre les protagonistes sont plus marquées et les éléments textuels de la violence interpersonnelle sont plus nombreux. Tout porte à croire qu'effectivement Brecht a été influencé par les événements du 1^{er} mai 1929 dans sa réécriture et que sa position politique se radicalise. Par ailleurs, en rectifiant le communisme des agitateurs, Brecht en fait les grands bénéficiaires de

cette nouvelle *Décision*⁵⁸⁵, au détriment du chœur de contrôle dont le pouvoir d'influence⁵⁸⁶ et le droit de parole sont spoliés⁵⁸⁷. Si Brecht accorde une juste place à la masse des prolétaires, dans la théorie (les liens entre Parti-masse-doctrine), il fait le contraire dans sa pratique théâtrale, preuve en est la conclusion finale tenue par l'auteur implicite. Faut-il en déduire que la voix du communisme n'appartient qu'à une petite élite pensante?

Le personnage du jeune camarade représente un élément que nous qualifierons en état T, surtout dans la version de 1931, parce que celui-ci sait particulièrement bien lier les contradictoires. Premièrement, le jeune camarade porte les dimensions de communiste et de non-communiste. Brecht rapproche, dans la nouvelle version, les passages de la condamnation du jeune camarade et de sa mise à mort en fin de pièce, leur donnant ainsi une dimension plus tragique. En outre, il insère dans ce nouveau passage une analyse objective de la situation par les agitateurs à laquelle adhère le jeune camarade. Ainsi, l'accord du jeune camarade à sa mort apparaît bien plus logique et inéluctable. Cependant, Brecht fait précéder ce « oui » fatal du personnage⁵⁸⁸ d'un silence que nous avons analysé comme étant porteur d'ambivalence, si ce n'est de refus. Deuxièmement, le jeune camarade est communiste et anticommuniste. Brecht rectifie le discours politique, mais il insère aussi des références religieuses de type biblique. S'il fait disparaître des allusions, d'un côté, il en crée, de l'autre⁵⁸⁹. Bien que Brecht utilise divers stratagèmes, comme la parodie ou le renversement, nous avons proposé de voir dans le jeune camarade une double figure emblématique du Nouveau Testament, soit saint Matthieu et Jésus. Pourquoi insérer la religion dans *La Décision*, si ce n'est que Brecht lui prêterait quelques pouvoirs encore actuels?

⁵⁸⁵ Il rend ainsi sa pièce de théâtre plus cohérente et didactique, plus acceptable pour son audience et son lectorat cible.

⁵⁸⁶ Abandon de la capacité de jugement du chœur de contrôle dans la version de 1931.

⁵⁸⁷ Dans la version de 1930, le chœur de contrôle a 31 interventions (répliques et chants confondus) tandis que dans la version de 1931, il n'en a plus que 23. La perte se fait essentiellement au niveau des métalepses.

⁵⁸⁸ Qui ainsi sauve le mouvement et fait accéder son personnage au vrai communisme tel que conçu par Brecht – la plus petite dimension, le bien collectif.

⁵⁸⁹ Par exemple, le titre du tableau un (écriture) disparaît, mais la phrase du tableau trois (deux mille ans) apparaît.

CONCLUSION

Dans notre mémoire, nous entendions vérifier que l'aporie permettait une lecture littéraire de *La Décision*, ce texte condamné par Brecht. Or, une étape préalable à l'analyse du texte s'imposait, celle de connaître cette notion afin de nous l'appropriier pour en construire une figure stable.

Notre recherche sur l'aporie lui attribue deux composantes, la contradiction et la dialectique. Parce qu'elles unissent ces dernières, la démarche aporétique aristotélicienne et l'approche lupascienne de la Réalité ont formé les bases de notre figure de l'aporie. Celle-ci, guide de compréhension et d'interprétation, a d'abord été appliquée au contexte de *La Décision*. Elle démontre que cette pièce didactique, la seule qui appartient à la Grande pédagogie, s'inscrit dès sa création dans une contradiction. Issue de la chaîne des pièces didactiques, concrétisation de *Celui qui dit oui*, *La Décision* entretient un lien étroit avec une collection d'écrits marqués au coin de l'échec, les fragments *Fatzer*. De plus, lors de la publication, la figure de l'aporie révèle que les choix éditoriaux français aplanissent le sens du texte, particulièrement en évacuant les marques typographiques de la distanciation et de l'implication de l'auteur implicite. Par contre, notre figure de l'aporie et la lecture littéraire instaurent un niveau général de distanciation dans le texte brechtien.

L'analyse lupascienne de la pièce remet en cause, à partir des marques textuelles elles-mêmes, les thèmes brechtiens de la toute-puissance du collectif, de la priorité de l'accord véritable et de l'enseignement du communisme au sein de *La Décision*. En effet, si les figures de l'individualité sont mortifères, elles n'en résistent pas moins à toute intégration au sein d'une collectivité communiste. En ce qui a trait à l'accord véritable, fondement de l'engagement communiste dans le groupe, celui-ci est battu en brèche par la figure de l'aporie qui met à jour une tâche aveugle, des silences aux moments décisifs de l'accord, des accords forts nuancés et une pléthore de désaccords irrésolus. Quant aux options politiques défendues par l'auteur dans *La Décision*, la figure de l'aporie en relativise l'aspect radical. La version que réécrit Brecht en 1931 bénéficie uniquement à un petit groupe de personnages, les

agitateurs. Elle n'est que la correction des erreurs de l'auteur et de sa mauvaise compréhension du communisme de type marxiste-léniniste, décelées par la critique. De plus, cette version défait la position de pouvoir et de parole que la masse des prolétaires, incarnée par le chœur de contrôle, devait avoir dans la lutte des classes, et confirme dans le même temps le peu de capacité du plus grand nombre à être éduqué sur le plan politique. Enfin, le personnage du jeune camarade, le seul pour qui la pièce restait foncièrement didactique, selon Brecht, se révèle, sous la loupe de la figure de l'aporie, une double figure emblématique du Nouveau Testament, soit celles de l'évangéliste Matthieu et du Christ. En conséquence, le discours esthétique sous-tendant *La Décision* disparaît avec l'interdiction de représentation théâtrale et le discours politique de l'auteur ne se déploie que dans une lecture-en-progression, une manipulation brechtienne d'illusions textuelles qui ne résistent pas à une lecture aporétique pointilleuse.

Selon nous, la lecture de *La Décision*, avec l'utilisation d'une figure de l'aporie telle que nous l'avons conçue, nous amène à des résultats différents, non seulement de ceux découlant des prescriptions brechtiennes, mais encore des interprétations de la réception traditionnelle. *La Décision* est loin d'être la pièce didactique de la dramaturgie de la Grande pédagogie, un pur enseignement dialectique du communisme par ceux qui la jouent. Néanmoins, nous concédons qu'elle en garde l'apparence. Elle est aussi cette œuvre de littérature engagée dans laquelle l'engagement du sujet du politique serait de résoudre l'aporie fondamentale et intemporelle à l'origine du texte : « Faut-il tuer pour sauver? » De notre côté, nous croyons avoir montré une certaine originalité dans ce mémoire, entraînant la découverte de situations telles que la tache aveugle de l'auteur, le discrédit du chœur de contrôle, le doute sur le pacte autobiographique des agitateurs et l'inconsistance de l'accord du jeune camarade, situations qui, à notre connaissance, n'ont pas été jusqu'à ce jour répertoriées dans cette œuvre. Par ailleurs, nous reconnaissons que nous avons, entre autres limites, celle de notre méconnaissance de la langue allemande qui, autrement, nous aurait permis une étude des œuvres critiques et des articles allemands de la RDA et de l'Allemagne contemporaine et ainsi, une appropriation plus pointue de *La Décision*. Quoi qu'il en soit, cette pièce, dont Brecht a absolument voulu la publication, donne une leçon réelle de lecture littéraire à qui

veut l'entendre et l'oser. Cette méthode de lecture avec une figure a démontré ici son efficacité en permettant une nouvelle appropriation. Il faudra cependant attendre d'autres résultats pour confirmer l'intérêt pédagogique de ce texte et la validité de cette approche.

Au niveau pratique, la théorie gervaisienne de la lecture littéraire donne l'espoir d'une appropriation à tous les lecteurs de textes résistants et condamnés par leur propre auteur. Néanmoins, une question de recherche surgit : la figure de lecture, ni pure réalité textuelle ni pure théorie intellectuelle – métaphore de la particule virtuelle dans le vide quantique – est-elle un objet de la littérature ou des sciences cognitives?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Brecht, Bertolt, « La Décision–Pièce didactique », dans *Théâtre complet*, Nouvelle édition, tome 4, (Texte français d'Édouard Pfrimmer, d'après le texte original *Die Maßnahme* de 1931), Paris, L'Arche, 1974, p. 209-238.

Brecht, Bertolt, *Die Maßnahme-Zwei Fassungen. Anmerkungen*, Frankfurt am Main, Édition Suhrkamp, [1955], 1998, 108 p.

Corpus théorique

A : Aporie et champ de l'aporie

Aubenque, Pierre, « Sur la notion aristotélicienne d'aporie », dans *Aristote et les problèmes de méthodes, Communication présentée au Symposium Aristotélicum tenu à Louvain du 24 août au 1^{er} septembre 1960*, Louvain/Paris, 1960, p. 3-19.

Badescu, Horia et Basarab Nicolescu (dir. publ.), *Stéphane Lupasco : l'homme et l'œuvre*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions du Rocher, Coll. « Transdisciplinarité », 1999, 355 p.

Franz, Grégoire, « Hegel et l'universelle contradiction », *Revue philosophique de Louvain*, Troisième série, vol. 44, N° 1, 1946, p. 36-73, en ligne, < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1946_num_44_1_4038 >, consulté le 2 mars 2010.

Gashé, Rodolphe, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée. Platon, Heidegger, Derrida », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 103-121.

Kofman, Sarah, *Comment s'en sortir*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1983, 113 p.

Lefka, Aikaterini et André Motte, « Platon, conclusions » dans Motte, André et Christian Rutten (dir. publ.), *Aporia dans la philosophie grecque. Des origines à Aristote, Travaux du Centre d'Études Aristotélicienne de l'Université de Liège*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2001, p. 135-150.

Lupasco, Stéphane, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions du Rocher, 1987, 137 p.

——— *L'univers psychique. Ses dialectiques constitutives et sa connaissance de la connaissance*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, 243 p.

——— *Logique et contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1947, 234 p.

Motte, André, « Les philosophes présocratiques », dans Motte, André et Christian Rutten (dir. publ.), *Aporia dans la philosophie grecque. Des origines à Aristote, Travaux du Centre d'Études Aristotélicienne de l'Université de Liège*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2001, p. 13-35.

Mouriaux, René, *La dialectique d'Héraclite à Marx*, Paris, Syllepse, Coll. « Utopie critique », 2010, 251 p.

Nicolescu, Basarab, *Qu'est-ce que la réalité? Réflexions autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Montréal, Liber, 2009, 175 p.

———, *Nous, la particule et le monde*, Monaco, Éditions du Rocher, Coll. « Transdisciplinarité », 2002, 328 p.

Ollman, Bertell, *La dialectique mise en œuvre. Le processus d'abstraction dans la méthode Marx*, Paris, Syllepse, 2005, 140 p.

Pelletier, Yvan, « Introduction », « L'endoxe », « La dialectique », « Le dialogue », dans *La dialectique aristotélicienne. Les principes des Topiques*, Montréal, Éditions Bellarmin, Coll. « Noësis », 1991, p. 9-129.

Pironet, Fabienne, « Aristote, Organon, Rhétorique, Physique » dans Motte, André et Christian Rutten (dir. publ.), *Aporia dans la philosophie grecque. Des origines à Aristote, Travaux du Centre d'Études Aristotélicienne de l'Université de Liège*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2001, p. 155-198

Wunenburger, Jean-Jacques, *La raison contradictoire. Science et philosophie moderne: la pensée du complexe*, Paris, Albin Michel, Coll. « Science et symboles », 1990, 282 p.

B : Bertolt Brecht, auteur et sujet

Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, 254 p.

Berg, Günter et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht : l'homme et son œuvre*, Paris, L'Arche, 1999, 239 p. Betz, Albrecht et coll., « L'État d'urgence chez Carl Schmitt et La Décision chez Bertolt Brecht », dans Wolfgang Storch, Josef Makert et Olivier Ortolani (dir. publ.), *Brecht après la chute – Confessions, mémoires, analyses*, Paris, L'Arche, 1993, p. 33-44.

Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, (édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin en collaboration avec Bernard Banoum), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 470, 2000, 1470 p.

——— *Écrits sur le théâtre*, (Textes français de Jean Tailleur et d'Édith Winkler), Paris, L'Arche, Édition nouvelle complétée, 1979, 622 p.

——— *Les arts et la révolution*, précédé de *Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature*, Paris, l'Arche, 1970 [1967], 191 p.

——— *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1970, 301 p.

Chiantaretto, Jean-François, *Bertolt Brecht. Penseur intervenant*, Paris, Éditions Publisud, 1985, 214 p.

Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 217 p.

Dort, Bernard et Jean-François Peyret (dir. publ.), *Bertolt Brecht*, Paris, Édition de l'Herne, vol.1, 1979, 237 p. et vol. 2, 1982, 285 p.

Fischbach, Fred, « Brecht, Eisler et les pièces didactiques », dans Valentin, Jean-Marie et Theo Buck (dir. Publ.) *Bertolt Brecht - Actes du colloque de Paris, novembre 1988*, Paris, Peter Lang, 1988, p. 139-162.

——— *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976, 225 p.

Fuegi, John, *Brecht et Cie – Sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, Paris, Fayard, 1995, 877 p.

Jestrovic, Silvija, « Making the Familiar Strange in Theatre and Drama: From Russian Formalist Avant-Garde to Brecht », Thèse de doctorat, Centre For Study of Drama, Université de Toronto, 2002, 310 f.

Haß, Ulrike, « Des *Bas-Fonds* de Gorki à *La Décision* de Brecht : le théâtre et le lieu du social », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 167-176.

Lehmann, Hans-thies, « Le fragment *Fatzer* (1926-1931) : pièce didactique et forme théâtrale », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 177-187.

Lamoureux, Ève, « Bertolt Brecht : un artiste engagé dans la révolution » dans Béland, Martine et Myrtô (dir. Publ.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 51-71.

Maier-Schaeffer, Francine, *Bertolt Brecht*, Paris, Éditions Belin, 2003, 237 p.

——— *Heiner Müller et le « lehrstück »*, Berne, Peter Lang, Coll. « Contacts », *Theatrica*, vol. 12, 1992, 374p.

Mayer, Hans, *Brecht et la tradition*, Paris, L'Arche, Coll. « Essai », 1977, 158 p.

McConachie, Bruce A., « A Cognitive Approach to Brechtian Theatre » dans *Theatre, War, and Propaganda 1930- 2005. Theatre Symposium - A Publication of the Southeastern Theatre Conference*, 2006, volume 14, p. 9-24.

Müller-Schöll, Nikolaus, « La notion d'*Einverständnis* : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 155-165.

Neumayer, Michel, « Théâtre et pédagogie : l'exemple de Bertold Brecht », *Pratiques : Théâtre*, n° 15-16, p. 79-100.

Steinweg, Reiner, « "La Décision" texte d'exercice et non tragédie » dans Dort, Bernard et Jean-François Peyret (dir. publ.), *Bertolt Brecht*, Paris, Édition de l'Herne, vol.1, 1979, p. 133-144.

Valentin, Jean-Marie, « Introduction », p. I-XLVI, « La pièce didactique. Notice », p. 1169-1175, « La Dialectique et le Théâtre. Notice », p. 1215-1223, dans *Écrits sur le théâtre*, (édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin en collaboration avec Bernard Banoum), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 470, 2000, 1470 p.

Völker, Klaus, *Brecht : une biographie*, Paris, Stock, 1978, 433 p.

C : Bibliographie générale

Béland, Martine et Myrtô Dutrisac, « Weimar et au-delà – Construction d'un régime intellectuel » dans Béland, Martine et Myrtô Dutrisac (dir. publ.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 5-18.

Bible (la) de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 2160 p.

Bonnevie, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Arts, Transversalité, éducation », 2007, 239 p.

Despierres, Claire (dir. publ.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, 327 p.

Flechtheim, Ossip K., *Le parti communiste allemand (K.P.D.) sous la république de Weimar*, Trad. de l'allemand par M. Ollivier, Paris, Éditions Maspero, Coll. « Bibliothèque socialiste », vol. 23, 1972, 346 p.

- Fish, Stanley, *Quand lire, c'est faire – L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007, 139 p.
- Genette, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2004, 132 p.
- *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1987, 426 p.
- *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, 119 p.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, 286 p.
- *Palimpsestes-La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Essais », 1982, 574 p.
- Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, 232 p.
- *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire – tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 243 p.
- *À l'écoute de la lecture*, Québec, Édition Nota Bene, 2006, 294 p.
- *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, Éditions XYZ, 1998, 231 p.
- Gervais, Bertrand et Rachel Bouvet (dir. publ.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2007, 281 p.
- Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, Coll. « U », 1998, 271 p.
- Jacob, André (dir. publ.), « Les notions philosophiques-dictionnaire » dans *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, tomes 1 et 2, 1989, 3343 p.
- Julia, Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, 302 p.
- Krebs, Gilbert et Gérard Schneilin (dir. publ.), *Weimar ou De la Démocratie en Allemagne*, Asnières, PIA, Coll. « Publication de l'Institut d'Allemand », n° 18, 1994, 381 p.
- Lénine, Vladimir Ilitch, *La maladie infantile du communisme (le "gauchisme")*, 1920, 53 p., en ligne <<http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/04/gauchisme.htm>>, consulté le 24 nov. 2011.
- Marx, Karl et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, 1845, 30 p., en ligne, <<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450001.htm>>, consulté le 20 mars 2010.

- Noiriel, Gérard, *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Édition Agone, 2009, 190 p.
- Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, S. L., Éditions Armand Colin, Coll. «La collection universitaire de poche. Lettres. Linguistique», 3 ième édition, 2008, 164 p.
- Ringaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin, Coll. «Cursus», 3 ième édition, 2008, 164 p.
- Rouso, Henry et Nicolas Werth, *Stalinisme et nazisme: histoire et mémoire comparée*, Bruxelles, Éditions Complexe, Coll. « Histoire du temps présent », 1999, 387 p.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination » dans Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais (dir. publ.) *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 15-32.
- Simard, Augustin, « Portrait du légiste militant – L'engagement des constitutionnalistes dans une « république sans républicains » » dans Béland, Martine et Myrtô (dir. Publ.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 5-18.