

Résumé

Est-il possible de penser la « révolution mise en scène » comme un événement du « processus révolutionnaire » lui-même, et non pas comme une représentation théâtrale répétitive et répétée ? – telle est la question à laquelle tâche de répondre cet article, écrit pour le colloque consacré à Bertolt Brecht, « La révolution mise en scène », en posant la problématique qui dépasse le seul contenu dramatique de l'écriture théâtrale de l'histoire révolutionnaire. Telle semble en effet être l'objet des recherches théâtrales de Brecht.

Saint-Just a déjà été conscient de la nécessité de compléter la révolution sociale, qui vise l'avènement d'une société juste, par une révolution dans la conscience. Une telle révolution est en effet la plus irréversible de toutes : la prise de conscience ne permet pas de faire comme si l'on ne comprenait toujours pas ou comme si l'on ne savait pas..., sinon en acceptant le mensonge ou le conformisme.

La participation de l'art moderne au processus révolutionnaire consisterait donc à produire cette prise de conscience. L'article défend l'intuition qu'a eue Brecht de recourir à la réflexion platonicienne sur le théâtre. Platon ne condamne pas l'art, mais seulement une certaine façon de les pratiquer. Sa critique du théâtre est fondée sur le repérage de l'unique expérience qui échappe à la mimésis poétique ou théâtrale, à savoir la *pensée*. Imitée, la pensée n'est plus pensée. C'est là la faiblesse du théâtre que Platon pointe et Bertolt Brecht approfondit cette critique. Il ne cesse de répéter que l'identification du spectateur avec les personnages du spectacle est en crise en tant que principe esthétique du théâtre. Pour susciter de la pensée et inciter à l'action, le théâtre doit multiplier les dispositifs qui troublent, retardent, voire empêchent une telle identification et instaurent une distance, éventuellement critique, entre le spectateur et la pièce. L'attitude critique « consiste, s'agissant [...] de la société, à faire la révolution », déclare Brecht. L'ensemble des éléments du théâtre qui amènent cette attitude critique reçoit chez Brecht la forme de la théorie de *Verfremdung*, « effet de distanciation ». Elle est mise en œuvre dans ses propres réalisations par exemple sous forme de banderoles qui participent de l'action, tout comme elles font partie des manifestations d'ouvriers dans la rue. Le modèle brechtien de la défamiliarisation critique, qui propose un dispositif visant (plutôt qu'induisant) une prise de conscience – une révolution « dans les têtes » – s'oppose donc aussi bien à la *mimésis* qu'à la *catharsis*, et surtout, comme Brecht le répète souvent, au théâtre bourgeois, dont nous sommes toujours encore accablés. La réussite théâtrale, dénouement de la pièce, ce serait pour Brecht, tout au contraire, l'instauration d'un nouvel ordre social.

En s'appuyant sur trois exemples, un événement révolutionnaire *sensu stricto* : les funérailles de Marat, la mise en scène de *Germinal* d'Émile Zola au théâtre de Châtelet en 1885 par William Busnach et la première de *La Mère* de Brecht, l'article se propose d'analyser un ensemble de questions relatives au rapport que le théâtre pourrait instaurer entre l'attitude critique, la prise de conscience, l'autonomie de la pensée et la révolution, en tâchant de pointer à la fois les obstacles construits par la théorie esthétique et les difficultés sur lesquelles butait la pratique théâtrale de Brecht lui-même, et il avance dans ses conclusions une solution surprenante, en tenant compte notamment de la revendication brechtienne de la scientificité et dans sa théorie de la défamiliarisation.