

Quentin Fondu (EHESS-CESSP/Université de Bielefeld)

Crise sociale et crise esthétique au tournant du XX^{ème} siècle : le théâtre sur la scène de l'histoire

Résumé :

Alors qu'au 19^{ème} siècle le roman représente par excellence le genre bourgeois, faisant du héros solitaire le personnage-miroir d'une classe sociale ascendante, porteur de ses propres contradictions, il semble être ébranlé au tournant du 20^{ème} siècle, dans une période marquée par une crise sociale d'ampleur où la perspective d'une révolution socialiste paraît d'actualité. Ce moment d'instabilité politique et de forte conflictualité détermine des transformations esthétiques profondes, où, contre la représentation d'une classe dépositaire de l'universel en même temps que du sens de l'histoire comme c'était le cas dans le roman, il s'agit désormais de pouvoir représenter des forces sociales opposées et donc un monde social fragmenté – ce qui a pour conséquence une politisation de l'art et donc une volonté de l'instrumentaliser.

En décidant d'étudier le théâtre, ses métamorphoses et le rôle nouveau qui lui est attribué au tournant du 20^{ème} siècle, nous souhaitons mettre à l'épreuve la méthode de l'herméneutique critique, représentée par Peter Szondi (1929-1971). Dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), ce chercheur analyse l'apparition d'une nouvelle forme, l'épique, qui transforme de l'intérieur le genre du drame et lui permet, progressivement, d'être mobilisé comme un outil de contestation sociale. Tandis que le roman était le genre d'une société contradictoire mais pacifiée, le théâtre revient sur les devants de la scène de l'histoire, une scène sur laquelle désormais tout est possible.

Introduction

Si le 19^{ème} siècle est le siècle du roman, il est peut-être possible d'affirmer que le 20^{ème} siècle est celui du théâtre : renaissance des avant-gardes théâtrales contre un théâtre auparavant largement conventionnel (c'est d'ailleurs le secteur artistique qui rapporte le plus d'argent aux auteurs, ainsi que l'un des plus parodiés dans les romans de l'époque à côté de la presse : *Illusions perdues*, *Nana*, etc.), apparition du théâtre populaire et de la figure du metteur en scène, développement des politiques culturelles largement à destination du théâtre, instrumentalisation politique de l'outil théâtral (dans l'Allemagne de Weimar puis

nazie, la Russie soviétique, etc.), engagement intellectuel des hommes de théâtre (par exemple, la revue *Théâtre populaire* qui occupe une position centrale dans le champ intellectuel français des années 50), etc. Comment comprendre cette apparition magistrale du théâtre sur le devant de la scène de l'histoire, ainsi que le basculement des hiérarchies de genre ?

Le théâtre, soumis à des métamorphoses qu'il s'agit justement d'appréhender, est la forme qui permet peut-être de dire plus efficacement les contradictions d'une époque, celle du tournant du XX^{ème} siècle, marquée par une forte conflictualité sociale. Il s'agit alors de montrer la structuration inégalitaire de la société capitaliste et les débouchés politique sur lesquels cette période peut (voire doit, pour beaucoup) déboucher, et cela contre la période précédente qui voit triompher le capitalisme. Certes, le roman, comme « genre moderne¹ » mais aussi comme forme bourgeoise, est le premier genre « matérialiste dans la lecture et l'écriture du monde social² », c'est-à-dire qu'il a permis de dégager en partie les lois du monde social (et c'est l'hommage que lui rendent Marx et Engels puis Lukacs), mais il correspond en même temps à l'affirmation continue du pouvoir (temporel et artistique) de la bourgeoisie tout au long du 19^{ème} siècle qui, même lorsqu'il montre des personnages issus des classes populaires, participe à la légitimation de l'ordre social. Ainsi, pour paraphraser Marx : Les romanciers n'ont fait que (d)écrire le monde alors qu'il s'agit, pour un certain type de théâtre, de le transformer (dans le présent de la représentation). Ecrire dans le premier cas, celui du roman, qui suppose ensuite une lecture individuelle d'une trajectoire elle-aussi individuelle ; représenter en public dans le second cas un drame qui redevient collectif et ce pour refléter le réel et se proposer de le transformer : voilà, peut-être, résumée cette histoire.

I- Peter Szondi et l'herméneutique critique

1) *Peter Szondi (1929-1971)*

Pour appréhender l'ensemble de ces métamorphoses, qui tiennent à la fois d'une crise sociale et d'une crise esthétique, d'une crise du contenu thématique et d'une crise de la forme dramatique, je vais m'appuyer sur un ouvrage fondamental, *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi, publié en Allemagne en 1956 et traduit en français dès la fin des années 1960. Peter Szondi (1929-1971) est un philologue allemand, né à Budapest et qui grandit en Suisse

¹ Pierre Barbéris, *Sur Stendhal*, Editions sociales, 1983, p. 31.

² *Ibid.*, p. 25.

pour fuir le régime nazi. Après une scolarité à Zurich, émaillée de voyage en Allemagne et à Paris (notamment en 1950, où il y rencontre sa tante par alliance, Anna Seghers), il se fixe à Berlin où il obtient un poste de professeur titulaire en 1965 et où il crée un *Institut de littérature générale et comparée*. Connue en dehors des frontières académiques, notamment pour son ouvrage *Théorie du drame moderne* qui circule et se vend très bien et pour ses prises de position modernistes notamment en ce qui concerne les réformes universitaires, il est alors « un des rares professeurs à ne pas se dérober devant les questions soulevées à la fin des années 60, et, qui plus est, à vouloir s'engager là où d'autres se contentaient d'interpréter³ », comme l'écrit Karl Grob. Peter Szondi se suicide en 1971, laissant une œuvre éparse et assez fragmentaire, marquée néanmoins par quelques essais plus ambitieux (*Essai sur le tragique* notamment, cf. bibliographie).

2) *L'herméneutique critique et son histoire*

Ce qui peut nous intéresser plus spécifiquement dans le cadre du SLAC concerne la méthode qu'il tente de mettre en œuvre, que l'on peut appeler herméneutique critique ou, comme le dit Jean Bollack, « herméneutique matérielle⁴ », ce qui nous renseigne déjà tant sur ses sources que sur son projet scientifique. En relisant les sources de l'herméneutique, part importante de son travail académique, Szondi va être amené à mobiliser une « conception historico-dialectique de la forme et du contenu⁵ », héritière à la fois de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), philosophe et herméneute allemand, et de Hegel puis Lukacs. Enjeu = historiciser les catégories traditionnelles de la poétique et comme Szondi le dit lui-même, « appréhender l'histoire dans l'œuvre et non seulement l'œuvre dans l'histoire⁶ ». Opposé à toute poétique normative et attentif aux formes (il est même partisan d'une « sémantique de la forme⁷ »), il vise à observer à l'intérieur de l'œuvre même les contradictions entre le contenu discursif et la forme esthétique, précisant d'autant la méthode promulguée par Lukacs. En effet, si Szondi ne reprend pas les catégories sociologiques de Marx

³ Karl Grob, « Théorie et pratique de la philologie », in Coll., *L'Acte Critique : Sur l'œuvre de Peter Szondi, Cahiers de philologie*, vol. 5, 1985, p. 265.

⁴ Jean Bollack, « Un futur dans le passé : L'herméneutique matérielle de Peter Szondi », in Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire : De Chladenius à Schleiermacher* (1975), Cerf, 1989.

⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006, p. 10. Voir 1. sur l'exemplaire.

⁶ Denis Thouard, « Suite hongroise. Szondi après Lukacs », in Coll., *L'Hermeuticque litteraire et son histoire. Peter Szondi, Revue Germanique Internationale*, vol. 17, 2013, pp. 45-66.

⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 10. Voir 1. sur l'exemplaire.

puis de Lukacs, comme celles d'individualisation ou d'aliénation, il les inscrit dans sa perspective méthodologique « formaliste » (au sens faible du mot) : comme l'écrit Gert Mattenklott, « [Szondi] traduit ces contradictions internes de l'émancipation bourgeoise [...] dans son concept de crise⁸ ». A travers la formule désormais célèbre : « Les contradictions entre la forme dramatique et les problèmes de l'époque contemporaine ne doivent pas être posées *in abstracto*, mais saisies au cœur de l'œuvre concrète comme des contradictions techniques⁹ », il s'agit alors pour lui de s'intéresser plutôt à la particularité des œuvres et à la manière dont elles ont de répondre aux problèmes qui se posent plutôt que, comme Lukacs, établir des lois peut-être trop générales. Néanmoins, sa perspective est aussi « comparative¹⁰ » puisqu'il n'appréhende pas les œuvres séparément les unes des autres mais il écrit une histoire d'une forme et de ses métamorphoses à partir de plusieurs époques, plusieurs auteurs et plusieurs manières de répondre à une même contradiction pour mettre en exergue leur « nécessité interne ». Il précise ailleurs sa démarche : « C'est ainsi qu'on voit naître ces « expérimentations formelles » qui jusqu'ici n'ont jamais été interprétées que par rapport à elles-mêmes, et donc facilement comme de simples jeux, des épouvantails à bourgeois ou l'expression d'une impuissance personnelle, mais dont la nécessité interne apparaît dès qu'on les situe dans le cadre du changement de style¹¹. »

3) *La posture de l'herméneute*

Historiciste, Szondi l'est aussi en ce qui concerne les fondements épistémologiques de l'herméneutique et il s'oppose alors tant à l'herméneutique classique, science sans point de vue (ou plutôt au point de vue surplombant, objectiviste et positiviste) qu'à l'herméneutique subjectiviste, où seul le point de vue de l'interprète compte, forme extrême de narcissisme antiscientifique reposant surtout, comme l'écrit Jean Bollack, sur la « fascination d'un faux dépassement de l'érudition¹² ». Plutôt que de nier ou d'exalter la figure de l'interprète, il faut, pour Szondi, prendre acte de la distance qui sépare l'œuvre du commentateur, donc comprendre son propre point de vue (dans les deux sens du terme : comprendre comme retour réflexif sur soi et comprendre comme le fait d'inclure dans l'analyse). Cette réflexivité

⁸ Gert Mattenklott, « Au théâtre la pièce est un livret », in Coll., *L'Acte Critique*, op. cit., p. 262.

⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 10. Voir 1. sur l'exemplier.

¹⁰ Jean Bollack, « Un futur dans le passé : L'herméneutique matérielle de Peter Szondi », op. cit., p. XV.

¹¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., pp. 74-75.

¹² Jean Bollack, « Un futur dans le passé : L'herméneutique matérielle de Peter Szondi », op. cit., p. I.

lui permet de fonder une véritable herméneutique scientifique, ce qui ne correspondait pas à l'« humeur » allemande alors fortement influencée par Heidegger (par exemple, Hans-Georg Gadamer et son herméneutique philosophique). Comme il l'écrit, « pour constituer [cette herméneutique scientifique], la théorie littéraire devrait s'allier à la linguistique moderne, afin de dépasser la forme d'interprétation couramment pratiquée de nos jours et qui n'est guère plus que le compte rendu de lecture d'un amateur lettré¹³. » Le constat reste, malheureusement, d'actualité.

II- Le drame moderne : du dramatique à l'épique

Fidèle à la méthode = trois temps : définir les caractéristiques du drame, puis celle de l'épique et voir, enfin, comment l'apparition de l'épique modifie la forme dramatique et son contenu à partir d'un certain nombre d'œuvres/de courants artistiques.

1) Caractéristiques du dramatique¹⁴

Critères formels du drame : il est absolu et primaire, sans créateur et sans spectateur (le fameux 4^{ème} mur), son temps est le présent, sa dynamique est interne et exclut le hasard, le dialogue reflète des relations interindividuelles et est le moteur de l'action. Repose sur une architecture particulière : théâtre à l'italienne comme non-point de vue donc à prétention à l'universel, ainsi que sur les règles des trois unités (de temps, de lieu et d'action). Modèle de la tragédie classique française, qui exerce une forte influence dans toute l'Europe.

Forme héritée de la Renaissance avec disparition progressive des divinités et apparition de la figure de l'individu : l'homme devient maître de sa propre histoire et il est désormais seul sur scène et seul aussi pour prendre ses décisions et les assumer. De ce point de vue, le tragique du théâtre classique n'est plus le tragique immanent de la tragédie grecque, comme par exemple dans *Œdipe Roi* de Sophocle où le destin d'Œdipe est écrit d'avance et soumis tout entier à la fatalité divine. Szondi l'écrit d'ailleurs dans son *Essai sur le tragique* : « La dialectique tragique du salut et de l'anéantissement se manifeste ainsi dès le début. [...]. Avant même de naître, Œdipe incarne l'unité tragique de la création et de la destruction¹⁵ ». A l'inverse, le tragique proprement humain des tragédies classiques ne provient pas d'une

¹³ Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* (1974), traduction dirigée par Jean Bollack, Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 294.

¹⁴ Voir 2. sur l'exemplier.

¹⁵ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Circé, coll. Penser le théâtre, 2003, p. 82.

fatalité divine mais plutôt des résolutions/décisions humaines : ex : mort d'Hippolyte dans *Phèdre* certes réalisée par une main divine mais à la suite de la décision de Thésée = la forme dramatique serait ainsi la forme artistique du *Dieu absent* pour reprendre et étendre l'hypothèse de Lucien Goldmann dans *Le Dieu caché*. Répercussion sur la position hiérarchique du genre puisque comme l'écrit Gert Mattenklott, « L'illusion, que l'homme, maître de sa *ratio*, puisse être dès lors promu au rang de sujet maître de l'histoire, procure au drame, en tant que figure méthodiquement organisée de ce discours, une place éminente dans la société des genres (jusqu'à ce que le roman le relève¹⁶). »

Bien évidemment, il s'agit d'une définition idéal-typique et certains éléments ne correspondent pas à cette conception : déjà de l'épique dans théâtre ancien = théâtre dans le théâtre dans le baroque, théâtre historique de Shakespeare, rôle du messenger et donc du récit déjà épique (ex : Thérémène qui relate la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* ou encore *Le Cid*) et, plus généralement, le personnage de Phèdre qui, à l'entrée de la pièce, n'est pas un personnage dramatique puisqu'elle est résolue à mourir ; c'est Oenone qui la pousse à avouer son amour, à agir et donc à devenir un personnage dramatique.)

2) L'épique : l'apparition du point de vue

Tournant majeur de la fin du 19^{ème} siècle avec remise en cause de la forme dramatique au profit de l'épique, « concept opposé [qui] désigne un trait structurel commun à l'épopée, au récit, au roman et à d'autres genres¹⁷ ». L'apparition de l'épique renvoie alors à l'apparition d'un point de vue, que Szondi appelle « sujet de la forme épique ».

En effet, hypothèse de la « romancisation » (ou « romanisation »), où ce qui apparaîtrait dans le théâtre serait l'équivalent du narrateur du roman moderne. Mais si on passe effectivement d'un point de vue divin, c'est-à-dire à la fois tous les points de vue et l'absence de point de vue, qui est celui que propose la focale de la scène à l'italienne, à un point de vue plus proche de celui qui apparaît dans le roman, pas forcément figure omnisciente avec point de vue unique et univoque qui se sait (et se sait donc tout-puissant), c'est-à-dire le narrateur du roman bourgeois dans une phase de stabilisation de la société capitaliste. De plus en plus, apparition de plusieurs points de vue (ce que permet de faire plus

¹⁶ Gert Mattenklott, « Au théâtre la pièce est un livret », *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 12. Voir 3. sur l'exemplaire.

efficacement le théâtre que le roman) paradoxaux, contradictoires, voire irréconciliables, qui renvoient alors plutôt à une période d'instabilité de la société, où la structuration de la société capitaliste, qui oppose deux classes sociales antagonistes, la bourgeoisie et le prolétariat, apparaît plus clairement avec un renforcement de la conscience de classe. Le théâtre va pouvoir alors, grâce à ce souffle épique, introduire de la fragmentation face à la forme romanesque plutôt marquée par l'unité et l'univocité, une fragmentation malgré tout relative puisque le « sujet épique » va justement pouvoir présider à l'organisation de ces éléments et de ces matériaux disparates, en particulier par le procédé du montage, technique issue du cinéma.

C'est ce que nous allons pouvoir étudier dans certaines œuvres, plus ou moins représentatives de différents moyens de sauver, résoudre ou de dépasser cette contradiction entre forme dramatique et contenu épique (ce vocabulaire quelque peu évolutionniste est de Szondi et il lui sera d'ailleurs reproché une conception assez téléologique des métamorphoses esthétiques, comme à Lukacs d'ailleurs).

3) *Ce que ça fait aux œuvres : Hauptmann, Piscator, Brecht*

Bien évidemment, cette apparition de l'épique a des répercussions différentes en fonction des œuvres et du contenu que les auteurs donnent (consciemment ou inconsciemment) à leur œuvre, mais progressivement, remise en cause de toutes les caractéristiques formelles et matérielles du drame. (Si pour Szondi, histoire d'un tournant du 20^{ème} siècle, pour Bernard Dort, dégradation de la forme dramatique « depuis deux siècles au moins¹⁸ ») ;

Exemple pris par Szondi pour observer les premières remises en cause :

- Chez Ibsen (1828-1906), et particulièrement dans *John Gabriel Borkmann* (1896), où l'intrigue est inexistante puisqu'elle ne consiste qu'en un rappel continu du passé sans perspective de transformation dans le présent du drame, c'est-à-dire **abolition du présent au profit du passé (donc irréprésentable)** : « Cela montre à vrai dire la distance qui sépare d'une manière générale le monde bourgeois de la mort tragique. Son tragique immanent n'est pas établi dans la mort, mais dans la vie elle-même¹⁹. »

¹⁸ Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, Seuil, 1960, p. 186.

¹⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 29.

- Chez Tchekhov (1860-1904), et notamment dans *Les Trois soeurs* (1901), où les personnages d'Olga, Macha et Irina, « restent figés dans cette zone floue à mi-chemin entre le monde et le moi²⁰ » et où **le dialogue, ainsi que l'action, sont abolis**. Comme l'écrit Szondi, « Les paroles sont prononcées en société, et non dans la solitude. Mais elles isolent celui qui les dit. Ainsi le dialogue inessentiel se change presque insensiblement en soliloques essentiels. Ce ne sont pas des monologues isolés, intégrés à une œuvre dialogique, au contraire, avec eux l'œuvre toute entière cesse d'être dramatique pour devenir lyrique²¹. »
- Chez Strindberg (1849-1912) : apparition d'un sujet à l'intérieur de la forme dramatique, le moi, et donc abandon de toute dialectique interhumaine sur laquelle repose le dialogue. Comme l'écrit Szondi, « l'action objective est ainsi remplacée par l'itinéraire subjectif²² », ce qui entraîne **l'abandon de l'unité de temps et de lieu au profit du cheminement intérieur d'un moi** = forme contradictoire du drame à station qui sera ensuite repris par les expressionnistes pour mettre en avant l'isolement des êtres humains dans un monde aliéné et qui ne peuvent donc être que des étrangers les uns pour les autres ;
- Chez Gerhart Hauptmann (1862-1946), prix Nobel de littérature en 1912, et plus largement dans le naturalisme : **apparition du monde social sur scène et donc remise en cause de l'absolu de la forme dramatique** qui ne peut faire référence qu'à elle-même. Je vais revenir plus longuement sur cet angle particulier et cet auteur, qui occupe une place assez importante dans *Théorie du drame moderne* et qui nous permet de nous intéresser plus avant à cette question du rapport entre la scène et le monde.

a. Gerhart Hauptmann (1862-1946) et le naturalisme

Deux œuvres : *Les Tisserands* (1892) et *Avant le lever du soleil* (1889).

Dans la première, histoire de la révolte des artisans de Silésie face à une classe de riches parvenus. Mettre en scène un évènement = remettre en cause la forme dramatique, qui empêche de faire apparaître les conditions socio-économiques, et donc ce qui détermine les

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 45.

personnages et leurs actions. Déjà contradictions entre projet naturaliste et forme dramatique. Conséquence formelle et thématique : nécessité de clôturer le drame, ce qui, dans le cas présent, aboutit à la mort sur scène du vieil ouvrier Hilse qui refuse de se révolter et d'abandonner son métier à tisser. Alors qu'en toile de fond les combats commencent (mais irreprésentables), celui-ci reçoit un coup mortel. Pour Szondi, cette fin = « passage du drame révolutionnaire à une tragédie du martyr presque cynique²³ », qui porte alors, en termes de contenu, la résignation et le tragique de l'existence, de part en part déterminée.

Autre œuvre : *Avant le lever du soleil* qui met en scène l'arrivée d'un sociologue, Loth, dans un milieu de paysans silésiens qu'il prétend étudier. Mise en abîme par le biais de l'apparition d'un personnage dramatique à la fois du « sujet épique » qui met en forme le drame ainsi que du discours objectiviste, surplombant qui est aussi celui de l'écrivain naturaliste :

LOTH : [...] Ces hommes m'intéressent plus ici que tout le reste. [...] C'est que, voyez-vous l'intérêt que je porte à ces hommes est tout à fait autre, il est plus haut et d'une autre nature... Mais pardonnez-moi, Mademoiselle, Vous ne pouvez sans doute comprendre ces choses...

HÉLÈNE : Et pourquoi donc ont-ils les yeux toujours si pleins de haine et de colère ? Il y a bien une raison sans doute ?

LOTH : Mais oui ! Et justement je veux chercher à la connaître. [...] C'est qu'alors on pourrait peut-être réussir à écarter le motif qui rend ces gens si haineux et si tristes... On pourrait peut-être les rendre plus heureux²⁴.

L'apparition de cette figure semble précipiter des métamorphoses internes (dramatiques), en particulier du côté d'Hélène, seul personnage à échapper aux tares de son milieu social, qui ose alors s'y opposer, ce qui semblerait alors contradictoire avec le propos de Szondi :

MADAME KRAUSE : [...] Marie a couché cette nuit avec un valet de ferme, na, puisque tu veux le savoir.

HÉLÈNE, *d'un ton impérieux* : Eh bien ! la servante restera quand même ici !

MADAME KRAUSE : Je voudrais bien voir ça, par exemple !

HÉLÈNE : Bon ! alors je vais raconter à mon père que tu passes toutes tes nuits, toi, avec Guillaume Kahl !

MADAME KRAUSE, *lui envoie un soufflet* : Tiens ! petite peste ! voilà qui te fera souvenir de moi !

²³ *Ibid.*, p. 67.

²⁴ Gerhart Hauptmann, *Avant le lever du soleil*, trad. Jacques Bainville, in *Revue d'art dramatique* n°9, janvier-juillet 1900, pp. 125-126. Voir 4. sur l'exemplier.

HÉLÈNE, *pâle, mais la voix toujours ferme* : La servante restera, sans quoi je dévoile tout, et je raconte tes histoires avec Guillaume Kahl, ton cousin et mon fiancé. Prends garde !

MADAME KRAUSE, *perdant contenance* : Et qui est-ce qui a vu ça ?

HÉLÈNE : Moi ! J'ai aperçu ce matin Guillaume sortant de ta chambre. [...]

MADAME KRAUSE : Madame Spiller il ne faut pas que la servante parte. Il ne le faut pas²⁵ !

Mais là encore fin dramatique qui empêche toute perspective politique/future, tout sortie positive hors du drame : Loth, lorsqu'il se rend compte que le père d'Hélène est alcoolique, décide de fuir et de l'abandonner à son destin car porteuse d'un germe malsain (déterminisme biologique contre déterminisme social) : elle se suicide alors plutôt que de devenir comme ses semblables. Parodie de la fin d'une héroïne tragique puisqu'elle ne trouve que la mort, une mort souillée par l'accouchement simultané de sa sœur.

Conclusion : le naturalisme représente une « tendance conservatrice dans le domaine de la littérature dramatique²⁶ » comme l'écrit Szondi, où il s'agirait de sauver le drame, tout en le dotant d'un contenu réactionnaire. En effet, point de vue du naturalisme = marqué par l'objectivisme alors même que reflet du point de vue de l'auteur, amené à universaliser sa position de classe et donc le point de vue de la bourgeoisie²⁷. Conséquence : œuvres non orientées par la catégorie de l'avenir mais uniquement par celle du passé, un passé incorporé et biologique et non pas social : comme l'écrit Szondi, « Le mot d'ordre naturaliste, qui proclamait en toute bonne foi que le drame n'était pas la propriété exclusive de la bourgeoisie, dissimulait un constat amer : il y avait bien longtemps que la bourgeoisie ne possédait plus le drame. Il s'agissait de le sauver. [...] Dans le drame, le passage de l'aristocratie à la bourgeoisie au XVIIIème siècle correspondait à un processus historique, alors que l'intégration naturaliste du prolétariat vers 1900 cherchait justement à lui échapper²⁸. »

²⁵ *Ibid.*, p. 315. Voir 5. sur l'exemplier.

²⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 77.

²⁷ « Le sujet épique – aussi paradoxal que cela peut paraître – est lui-même présupposé par la langue « objective » du naturalisme, telle qu'on la trouve dans *Les Tisserands* et surtout dans leur version première, *De Waber*. Car c'est justement quand la langue dramatique renonce au poétique pour se rapprocher de la « réalité », qu'elle pointe son origine subjective, c'est-à-dire l'auteur. » (*Ibid.*, p. 66.)

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

b. *Erwin Piscator (1893-1966), le metteur en scène-monteur*

Erwin Piscator = metteur en scène allemand, marqué par l'expérience de la guerre, qui rejoint les spartakistes puis les communistes. Théâtre orienté par ses conceptions politiques puisqu'il veut en faire un outil de propagande sans pour autant sacrifier la forme artistique. Comme il l'écrit dans son livre qui témoigne de son expérience théâtrale de l'époque, *Le Théâtre politique* (1929), qu'il dédie au prolétariat de Berlin : « l'effet de la propagande politique est le plus convaincant là où la forme artistique atteint à la perfection²⁹. »

Ainsi il est l'un des premiers à utiliser des documents sur scène (projection de film, tableaux, d'images etc.), à créer ce qu'il appelle le théâtre documentaire qui aura une longue postérité. Suppose un montage d'éléments disparates, qui renvoient d'ailleurs à des réalités différentes (celle du drame et celle de la société), ce qui suppose là encore un « sujet épique ». A propos de Piscator, Szondi peut ainsi écrire que : « Derrière tous ces éléments typiques de la revue, il y a, démesuré, surdimensionné, le sujet épique qui les réunit et les déploie devant le public dans la posture de l'orateur politique : Erwin Piscator en personne. Lui-même se voyait et se présentait ainsi, comme le relève un décor devenu fameux [voir **A.** sur l'exemplier] : sur la scène haute de trois étages, l'écran géant montre son profil monumental³⁰. »

Utilisation des moyens dramatiques à côté des éléments épiques pour mettre en œuvre un raisonnement sociologique liant un événement avec le contexte qui permet de le comprendre (il parle à cet égard de « dramaturgie sociologique » qui pourrait d'ailleurs être réactualisé), visée pédagogique d'explication (par exemple de la Première Guerre mondiale dans *Malgré tout !* [1925] où sont simultanément présents sur scène le vote des crédits de guerre, dramatisé, et le début des massacres, grâce à une prise de vue authentique de la guerre).

Fragmentation formelle qui renvoie à la fragmentation sociale de la société : méthode du personnage-synecdoque qui renvoie à la fois à une réalité dramatique tout en représentant plus largement une classe sociale (voir les deux photos **B.** sur l'exemplier) pour mettre en exergue la conflictualité sociale mais aussi la force (collective) que représente le prolétariat (et qui auparavant, selon la formule bourgeoise 1 personnage = 1 individu ne pouvait être représenté), qui renoue alors avec le principe théâtral ancien des types/emplois, non plus

²⁹ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), trad. Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, L'Arche, coll. Le sens de la marche, 1972, p. 69.

³⁰ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 106.

types-figés et anhistoriques (comme dans la *Commedia dell'arte*) mais types-sociaux inscrits dans une époque et dans une société évolutive.

Plus largement, refuser de séparer dramatique et épique mais volonté plutôt de les lier + refuser de séparer les affects et la science, l'émotion et la raison pour maximiser l'effet sur le spectateur : « Je ne veux scinder l'intelligence et le sentiment que pour les réunir à un niveau supérieur³¹ » comme il l'écrit.

Enfin, conséquence en termes de contenu : fusion de trois réalités, de trois espace-temps : présent du drame, passé de l'histoire et le futur de la révolution politique comme nous pouvons le voir à la fin de *L'Heure de Russie* (1920), pièce d'agit-prop pour défendre et étendre la Révolution russe :

La voix du prolétariat russe. – Nous entendons seulement votre voix, nous ne voyons pas votre bras. Vous souffrez encore la domination de vos oppresseurs. Journallement des trains transportent des troupes et des armes pour nos ennemis, sans trouver d'opposition, on recrute dans vos rangs pour Wrangel ; la mort de vos innombrables frères n'est pas encore vengée. Venez en aide aux opprimés et aux exploités du monde entier ; venez en aide à vous-mêmes ! [...]

L'ouvrier allemand. – Vois, je le jure sur tous ces martyrs livides que je serre dans mes bras, je le jure sur eux, que toutes mes forces appartiendront désormais à la révolution mondiale. (*L'ouvrier allemand jette le livre au loin. Le professeur de sociologie quitte rapidement la scène par la gauche. La foule se précipite sur scène, de toutes les directions, démolit et piétine les barrières en criant : « Frères, camarades, unissez-vous. » L'ouvrier allemand récite le premier vers de l'Internationale, le chœur sur scène se met à chanter, ainsi que le public*³².)

c. Bertolt Brecht (1898-1956) et le théâtre épique

Critique de Piscator = caractère « scénocratique³³ » de son théâtre qui impose un point de vue. Substitution à un regard interrogateur, distancié par Brecht et son théâtre : contrairement à Piscator, pas théâtre de l'accord (qui certes montre les contradictions de la

³¹ Erwin Piscator, « Pour un jeu objectif » (1949), in *Piscator and the documentary theatre*, *World Theatre* n°17, vol. 5-6, 1968, p. 334.

³² Lajos Barta, Collectif Piscator, *L'Heure de la Russie : pièce d'actualité en un acte* [1920], trad. Jeanne Lorang, in *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 : Tome 4, Allemagne, France, Pologne, USA - Écrits théoriques et pièces*, La Cité-L'Âge d'Homme, coll. Th20, 1978, pp. 84-85.

³³ « Ici, plus encore que dans la dramaturgie romantique, la scène dit la vérité du monde. Mieux, elle est cette vérité. Le théâtre reste scénocratique : c'est-à-dire que la salle est soumise à la scène. Que cette dernière soit le lieu où l'on exalte l'idéologie et le pathos d'un individu solitaire ou celui où se dévoile la vérité du monde, de l'Histoire (Piscator), elle impose toujours sa loi à la salle, une salle divisée à l'image de notre société. Elle substitue de fausses solutions à une conclusion admise d'un commun accord entre la salle et la scène. » (Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, op. cit., p. 188.)

société capitaliste mais n'est pas forcément un théâtre dialectique) mais à l'inverse théâtre de la dissonance entre la scène et la salle, entre ce qui est montré et ce que ça doit faire naître chez le spectateur (=distanciation, avec procédés scéniques et procédés dramaturgiques, comme les personnages-doubles [Puntila dans *Maître Puntila et son valet Matti* (1940) qui est généreux quand il est soûl et odieux quand il est sobre, ou encore Shen Té qui, dans *La Bonne Âme du Se-Tschouan* (1938), est contrainte de se déguiser en un cousin inventé, violent et prêt de ses sous, pour pouvoir résister à la cruauté du monde social). Comme l'écrit Peter Szondi : « A la finalité dramatique se substitue la liberté épique de faire une pause et de réfléchir. Puisque désormais l'homme agissant est l'objet du théâtre, on peut le dépasser et s'interroger sur les motivations de son action³⁴. » Brecht va accentuer le processus de fragmentation du drame en le faisant porter par les personnages eux-mêmes (=fragmentation interne, et non pas fragmentation externe comme chez Piscator) et ce pour montrer leur complexité et mettre d'autant à distance leurs actions et la société qui les a fondés :

A l'intérieur des personnages eux-mêmes, il n'y a, à proprement parler, ni unité ni conflits de sentiments. En fait, le personnage brechtien n'est pas *un*. Il se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions et de paroles décalées les unes par rapport aux autres. Jamais il ne prend une forme définitive. Plus exactement, il ne cesse de se révéler à nous plus divers, plus complexe que nous ne pouvions l'imaginer ; il ne cesse de changer sous nos yeux selon la situation dans laquelle il se trouve.

Au drame clos et délimité (qui nous renvoie, symboliquement, à une situation plus large mais qui en exprime la vérité), l'action du théâtre épique substitue un récit continu et illimité. La chaîne des comportements et des paroles, généralement désaccordés, ne comporte pas de conclusion. Il est rare qu'une pièce de Brecht se termine par la mort du protagoniste : *Mère Courage* n'expire pas en scène, elle continue, elle repart exercer son commerce meurtrier et, loin d'avoir résolu le désaccord entre ce qu'elle voudrait être et ce qu'elle fait, elle est plus enferrée que jamais dans ses contradictions. Ici, nul apaisement définitif ne clôt l'œuvre : il n'y a ni rétablissement d'un ordre ancien, ni établissement d'un ordre nouveau, ni « réalisation du rationnel et du vrai en soi³⁵.

Exemple : *Mère Courage et ses enfants* qui est l'histoire de l'aveuglement de cette mère qui, alors qu'elle espère s'enrichir à la faveur de la guerre (ce qui n'arrivera pas), perdra progressivement ses trois enfants. La pièce se termine mais la scène ne se clôt pas puisque *Mère Courage* repart (et continue à tourner en rond dans la mise en scène du *Berliner Ensemble* où Hélène Weigel joue le rôle de *Mère Courage*) en abandonnant le cadavre de sa

³⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 109.

³⁵ Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, op. cit., p. 195.

fille et avec l'espoir (vain, comme le sait le spectateur) d'avoir encore un fils, Eilif, en vie. Tandis que Mère Courage tourne, une chanson se fait entendre au fond de la scène, pour justement mettre à distance ses choix aveugles.

12

Approche de l'aube. On entend les tambours et les fifres de troupes en marche qui s'éloigne. Devant la carriole Mère Courage est accroupie près de sa fille [morte]. Les paysans sont debout près d'elle.

LE PAYSAN, *hostile* : Il faut vous en aller, femme. Après ça, il n'y a plus qu'un régiment. Vous pouvez pas partir seule.

MERE COURAGE : Peut-être qu'elle dort. [...]

LE PAYSAN : Si vous étiez pas allée en ville, faire une bonne affaire, ça serait peut-être pas arrivé.

MERE COURAGE : Maintenant elle dort.

LA PAYSANNE : Elle dort pas, faut vous faire une raison, elle a passé.

LE PAYSAN : Et vous, il est grand temps que vous partiez. Il y a les loups, et ce qui est pire, les maraudeurs.

MERE COURAGE : Oui.

Elle va chercher une bâche dans la carriole pour en couvrir la morte.

LA PAYSANNE : Vous n'avez personne d'autre ? Où vous pourriez aller ?

MERE COURAGE : Si, quelqu'un. Eilif.

LE PAYSAN, *tandis que Mère Courage couvre la morte* : Faut le trouver. On va s'occuper de celle-là, qu'elle soit enterrée convenablement. Vous pouvez être tout à fait tranquille.

[...]

MERE COURAGE, *s'attelle à la carriole* : Pourvu que j'arrive à tirer la carriole toute seule. Ça devrait aller, il y a pas grand-chose dedans. Il faut que je me remette au commerce. (*Un autre régiment passe, dans le fond, avec fifres et tambours. Mère Courage se met à tirer la carriole.*) Emmenez-moi !

On entend chanter dans le fond :

Avec ses dangers, avec ses bonheurs,
Cette guerre, qu'elle traîne en longueur.
Cette guerre-là va durer cent ans,
Le sans grade point n'y fait de l'argent.
Bouffant de la merde, allant en haillons
A moitié payé par son bataillon.
Un miracle encor peut-être on verra :
Pas finie, la campagne, loin de là !

Le printemps vient. Debout, chrétien !
La neige fond. Dorment les morts.
Et ce qui n'est pas mort encor
Maintenant part à fond de train³⁶.

³⁶ Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants : Chronique de la guerre de Trente ans* (1941), trad. Guillevic, in *Théâtre complet 4*, L'Arche, 1975, pp. 222-224.

Contre point de vue objectiviste (naturalisme) ou scénocratique (Piscator) : Brecht propose un théâtre de la distanciation, de la dissonance, « lieu privilégié où s'opère [la] médiation³⁷ » entre drame et épique, action et connaissance, et cela à la fois sur scène et en-dehors.

III- Critique de la méthode : le passage d'une herméneutique critique à une herméneutique sociologique

Critique de la méthode mise en œuvre qui, quoique heuristique, s'en tient à une définition d'un genre pour observer ensuite les crises qui le traverse, alors qu'il y a aussi une nécessité de pouvoir postuler des formes hybrides, qui parviennent à intégrer la contradiction. Ex : théâtre épico-dramatique de Piscator puis de Brecht, qui allient justement l'un comme l'autre des caractéristiques dramatiques et épiques (d'ailleurs, Brecht reviendra assez rapidement sur son opposition aux principes dramatiques aristotéliens). Bref, abandonner une conception linéaire (voire finaliste de l'histoire), ce qui lui a souvent été reproché (en même temps par des gens qui sont amenés à abandonner toute réflexion historique ou sociologique pour tout considérer comme forme hybride).

Ensuite, transformation qui excède largement le cas du drame et qui affecte largement le roman et d'autres arts (musique avec Wagner, la peinture avec Cézanne etc.), point sur lequel revient très brièvement Szondi : « La psychologisation croissante du roman au XX^{ème} siècle rend le *monologue intérieur* de plus en plus essentiel ; le changement de style se produit (si l'on excepte Edouard Dujardin) dans l'œuvre de James Joyce : le monologue intérieur devient ici le principe formel lui-même, et fait exploser le style épique traditionnel. Il n'y a plus de narrateur épique dans *Ulysse*³⁸. » Nécessité alors d'une perspective transgenre !

De plus, chez Szondi, déficit de réflexion sur ce qui lie la forme et le contenu et difficulté alors de faire un lien entre monde social et métamorphoses artistiques, crise sociale et crise esthétique et ce malgré ce qu'il prétend en conclusion de la *Théorie du drame moderne* où il considère son travail comme « une tentative pour reconnaître, à partir d'un certain nombre d'exemples, les conditions qui ont **déterminé [l']évolution**³⁹ » du drame. Ainsi, si Szondi utilise le critère de la médiation sociale [...] [il] s'est borné à relever les protestations du texte contre

³⁷ Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, op. cit., p. 159.

³⁸ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., pp. 73-74.

³⁹ *Ibid.*, p. 152.

les préjugés de lecture⁴⁰ » comme le dit Jean Bollack. Certaines idées contiennent le germe d'une approche sociologique marxiste (d'ailleurs souvent brillante) mais purement allusive (comme la formule du drame comme correspondant à une « période post-classique que l'on appelle l'âge bourgeois⁴¹ » ou encore la caractérisation du naturalisme) mais importance d'enrichir cette démarche par une réflexion d'ordre sociologique sur la nature du lien entre formes et société, certes dialectique, mais qu'il faut pouvoir préciser, et de revenir en partie au « sociologisme » de Lukacs. Bref, passer d'une « herméneutique matérielle » à une herméneutique sociologique.

Point central sur lequel reviendra Gert Mattenklott = passage du dramatique à l'épique correspond aussi à un passage de la langue à la théâtralité, point aveugle de l'analyse de Szondi, et qui permet justement de préciser les dynamiques sociales. Ainsi, bourgeoisie construit son théâtre sur la langue (le dialogue) contre les moyens théâtraux, présents dans le théâtre antérieur, et ce pour imposer et légitimer son pouvoir. Comme Mattenklott l'écrit : « Le drame « absolu », le drame parlé fait de dialogues qui déterminent le destin, s'oppose à tout ce qui est théâtral. [...] Les bourgeois ont fondé leur drame contre le théâtre de leur époque. Ils l'ont fondé comme un tribunal de la langue contre la séduction des sens⁴². » Apparition de la mise en scène au tournant du 20^{ème} siècle renverse les choses et il faut alors tenter de comprendre cette métamorphose profonde, qui permet véritablement l'avènement sur la scène de l'histoire par la fusion de différentes temporalités, une histoire qui est alors celle de « l'histoire de la lutte des classes⁴³ » selon la formule de Marx et d'Engels.

Conclusion : Après l'épique, le témoignage ?

Force : enrichit et précise hypothèses de Lukacs, ce qui permet de dépasser l'idée que l'épique équivaldrait, en tant que remise en cause d'un principe formel d'unité, à une forme de décadence. Etant donné que le « sujet épique » joue le plus souvent le rôle d'un narrateur, d'un « rhapsode⁴⁴ », mais possibilité d'une littérature épique sans principes d'organisation

⁴⁰ Jean Bollack, « Un futur dans le passé : L'herméneutique matérielle de Peter Szondi », *op. cit.*, p. IX.

⁴¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 136.

⁴² Gert Mattenklott, « Au théâtre la pièce est un livret », *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴³ Marx, Engels, *Le Manifeste du Parti communistes* (1848).

⁴⁴ Goethe et Schiller, « Sur la poésie épique et dramatique » [1797], in Goethe, Schiller, *Correspondance (1794-1805) : Tome 1 – 1794-1797*, trad. Lucien Herr, Gallimard, 1994. Et Jean-Pierre Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », in *Le Geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre, Études théâtrales* n°51-52, 2011, pp. 13-25.

interne ou externe, que Szondi remet fortement en cause, le montage, dans une perspective proche de celle de la théorie critique dont il s'est beaucoup inspiré. Je cite :

le montage, c'est cette forme artistique épique qui nie le caractère épique. Alors que le récit perpétue l'acte de raconter, sans rompre le lien avec son origine subjective, c'est-à-dire le narrateur, le montage se pétrifie au moment même où il apparaît, donnant alors l'impression de constituer un tout à partir de lui-même, comme le drame. Quant au narrateur, il n'y renvoie que comme à sa marque de fabrique – le montage est la marchandise industrielle de la littérature épique⁴⁵.

Effectivement, remise en cause de ce principe d'unité, d'ailleurs de plus en plus patente que l'on peut observer notamment dans la logique du témoignage, thématique qui occupe une place de plus en plus importante dans le théâtre et, plus généralement, dans la littérature contemporaine, d'où l'importance de mettre en œuvre une analyse transgenre et sociologique. Ce nouveau principe formel institue l'irréductibilité des points de vue et l'impossibilité de les fonder ou de les fondre, c'est-à-dire à la fois comprendre dans leurs fondements (notamment sociaux, historiques) mais aussi unir. Passage du « moi épique » (Szondi) au « moi lyrique ». Mouvement inverse de celui de la réification (par lequel le sujet devient objet) puisqu'il s'agit plutôt d'exalter le sujet, son point de vue et son expérience individuelle irréductible, incompréhensible voire irracontable. Passage de la figure du héros (tragique ou collectif) à la figure de la pure victime, qui n'a aucune force sur sa propre histoire et qui ne peut que raconter, ce qui cultive en outre une posture morale contre une posture politique (voir **8**. Et **C**. sur l'exemplier) ; évènement ne renvoie ainsi pas à une tentative de compréhension, qui fonde seul la possibilité d'éviter qu'il se reproduise. Image d'une société fragmentée, où les tentatives de résolution politique se sont très significativement amoindries : image d'une société néo-darwiniste de la guerre de tous contre tous et difficulté de proposer une projet politique alternatif et collectif. Peut-être que Lukacs avait raison, mais quelques décennies trop tôt.

Bibliographie :

De Peter Szondi :

Théorie du drame moderne (1956), Circé, 2006.

Poésie et poétique de l'idéalisme allemand (1974), Gallimard, 1991.

Introduction à l'herméneutique littéraire : De Chladenius à Schleiermacher (1975), Cerf, 1989.

⁴⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 118.

Poésies et poétiques de la modernité (1978), Presses Universitaires de Lille, 1981.
Essai sur le tragique, Circé, 2003.

Sur Peter Szondi :

Coll., *L'Acte Critique : Sur l'œuvre de Peter Szondi*, *Cahiers de philologie*, vol. 5, 1985.
Coll., *L'Herméneutique littéraire et son histoire. Peter Szondi*, *Revue Germanique Internationale*, vol. 17, 2013.

Œuvres commentées :

Barta Lajos, Collectif Piscator, *L'Heure de la Russie : pièce d'actualité en un acte* [1920], trad. Jeanne Lorang, in *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 : Tome 4, Allemagne, France, Pologne, U.S.A. - Écrits théoriques et pièces*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, coll. Th20, 1978, pp. 75-85.

Brecht Bertolt, *Mère Courage et ses enfants : Chronique de la guerre de Trente ans* (1941), trad. Guillevic, in *Théâtre complet 4*, L'Arche, 1975, pp. 143-224.

Corneille, *Le Cid* (1637).

Groupov, *Rwanda 94 : Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* [1999], Éditions théâtrales, coll. Passages francophones, 2002.

Hauptmann Gerhart, *Avant le lever du soleil* [1889], trad. Jacques Bainville, in *Revue d'art dramatique* n°9, janvier-juillet 1900, pp. 107-139, 299-315, 441-462 et 530-564.

Racine, *Phèdre* (1677).

Autres :

Barbéis Pierre, *Sur Stendhal*, Editions sociales, 1982.

Dort Bernard, *Lectures de Brecht*, Seuil, 1960.

Goethe et Schiller, « Sur la poésie épique et dramatique » [1797], in Goethe, Schiller, *Correspondance (1794-1805) : Tome 1 – 1794-1797*, trad. Lucien Herr, Gallimard, 1994.

Marx, Engels, *Le Manifeste du Parti communistes* (1848).

Piscator Erwin, *Le Théâtre politique* [1929], trad. Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, L'Arche, coll. Le sens de la marche, 1972, 275 pages.

Piscator Erwin, « Pour un jeu objectif » (1949), in *Piscator and the documentary theatre*, *World Theatre* n°17, vol. 5-6, 1968, pp. 324-355.

Sarrazac Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », in *Le Geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre*, *Études théâtrales* n°51-52, 2011, pp. 13-25.