

Quentin Fondu (EHESS-CESSP/Université de Bielefeld)

« Mettre en scène les lois de l'histoire :
La Résistible Ascension d'Arturo Ui de Brecht »

Résumé :

Parabole de l'avènement d'Adolphe Hitler en Allemagne, la pièce de Brecht – écrite en 1941 mais jamais publiée ni jouée du vivant de son auteur – se réduirait-elle à la représentation d'un « économisme simpliste » et mécaniste, comme l'écrit Alain Brossat ? Cette idée entre pourtant en contradiction avec le titre même de la pièce, insistant à l'inverse sur le caractère « résistible » de l'ascension d'Arturo Ui. Cette contradiction entre deux manières de concevoir l'histoire et ses lois structure l'œuvre, ce qu'une approche matérialiste attentive au contexte d'écriture – à la fois sous l'angle du rapport au marxisme et au mouvement ouvrier de Brecht d'une part et au théâtre politique et à son histoire de l'autre – permet de dégager.

Introduction :

La Résistible ascension d'Arturo Ui est une pièce écrite par Bertolt Brecht en 1941, et qui ne fut jamais publiée (elle le sera pour la première fois, en Allemagne, en 1957 puis, en France, en 1959) ni jouée du vivant de son auteur (première mise en scène en 1958 par Peter Palitzsch à Stuttgart). D'autre part, et contrairement aux pièces que Brecht a représenté, il ne la reprendra pas : seule et unique version (donc contexte de production central pour comprendre la pièce). Contexte d'écriture = exil. Brecht, en exil depuis 1933, en Suisse puis au Suède et en Finlande, est alors sur le point de rejoindre les États-Unis, où il restera jusqu'en 1948, date de son retour en Allemagne (de l'Est). Je reviendrai, au cours, de l'exposé sur des données biographiques (quoique ça n'en constituera pas le cœur).

Je souhaite en effet plutôt partir, pour cette intervention, d'un problème (méthodologique) et d'un paradoxe à propos de cette pièce. Le problème méthodologique tient à la difficulté à traiter de manière matérialiste une œuvre d'actualité, qui entretient un rapport quasi-immédiat à l'histoire qui en constitue la matrice – la montée du nazisme en Allemagne, traitée par la parabole. Une approche matérialiste pourrait ainsi presque se limiter à reconnaître les signes de ce « reflet », particulièrement manifeste par les tableaux qui

clôturent (presque) toutes les scènes de la pièce et qui objectivent et affirment le lien qui unit l'action représentée et la réalité historique qu'elle prend pour objet. Exemple : à la fin de la première scène,

« Un panneau apparaît.

1929-1932. La crise mondiale malmenait l'Allemagne avec une extrême violence. Au summum de la crise, les junkers prussiens tentèrent de décrocher des emprunts d'Etat, longtemps sans succès¹. »

Ou encore par le nom des personnages, presque transparents par rapports aux individus qu'ils représentent : Dogsborough = Hindenburg ; Roma = Röhm ; Giri = Goering ; Givola = Goebbels ; Dullfeet = Dollfuss etc.

En plus de ce problème d'ordre méthodologique, c'est également une dimension qui a pu être reproché à Brecht : Adorno parle ainsi de « raccourci enfantin² » et Jan Kott écrit que « en tant que parabole historique, elle irrite par son simplisme, sa lourde didactique, agace même par sa naïveté [...] ; la pièce est tirée par les cheveux³. » Philippe Ivernel, un commentateur de l'œuvre de Brecht, écrira plus tard que « malgré les philologues – ou les pseudo-philologues – qui la jugent faibles, on peut dire que la pièce a triomphé de l'Atlantique à l'Oural⁴. » = en effet, de nombreuses mises en scène (jusqu'à celle présentée l'année dernière à la Comédie Française).

Nous en venons au paradoxe : tandis que le « théâtre épique » (largement placé sous l'égide du marxisme) de Brecht se caractérise avant tout par son leitmotiv de la transformabilité du monde et que *Arturo Ui* vise à rendre compte d'une « résistible ascension » comme le laisse entendre le titre, il semble pourtant qu'à la lecture on ait affaire, à l'inverse, à la représentation d'une trajectoire linéaire irrésistible déterminée par, je cite, un « économisme simpliste qui fait écho au marxisme vulgaire des stalinien du Capitole⁵ » ainsi que le dénonce Alain Brossat.

¹ Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), trad. Hélène Mauler et René Zahnd, L'Arche, 2012, p. 16.

² Cité par Daniel Mortier, *BERTOLT BRECHT – La résistible ascension d'Arturo Ui*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », p. 117.

³ *Id.*

⁴ Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'Arturo Ui », in *Les Voies de la création théâtrale* n°2, 1970, p. 62.

⁵ Alain Brossat, « Brecht et Lukács, stalinien en situation », in *L'Homme et la société* n° 87, 1988, p. 100.

Pour tenter de résoudre les problèmes méthodologiques et, peut-être, le paradoxe que je viens de soulever, je commencerai, pour dépasser l'idée que la réalité théâtrale représentée et la réalité historique qu'il s'agit de représenter se recouvriraient mécaniquement, par insister sur l'écart (relatif) qui subsiste entre l'évènement historique du nazisme et son passage à la scène, visible notamment à travers des procédés de distanciation qui prennent différentes formes et agissent à différents niveaux. Je reviendrai ensuite sur le rapport de Brecht au marxisme, un rapport moins politique (il n'a par exemple jamais pris sa carte au parti communiste, quoiqu'il ait entretenu des rapports ambigus au stalinisme et au régime d'Allemagne de l'Est) qu'esthétique puisque le marxisme constitue la matrice idéologique à partir de laquelle il conçoit son « théâtre épique ». Enfin, dans un troisième temps, j'essaierai d'en conclure à la manière par laquelle Brecht tente de faire intervenir ensemble, dans *Arturo Ui* et dans d'autres pièces, plusieurs temps de l'histoire et de produire ainsi un théâtre politique (tout à la fois théâtre du politique et théâtre de la politique), repoussant le double écueil du tragique d'un côté et du prophétisme (révolutionnaire), nécessairement eschatologique, de l'autre.

I- Le nazisme comme évènement historique et matériau théâtral

1) Distance (historique) et procédés de distanciation

Avant de commencer à traiter d'*Arturo Ui*, il semble nécessaire d'insister, comme le fait Philippe Ivernel, sur le contexte de production de la pièce, qui en détermine largement le contenu comme la forme. Je cite :

« *Arturo Ui* a donc été conçu dans un contexte politique précis, à des fins politiques précises, sous le signe de l'urgence. À un moment donné, Brecht a même cru pouvoir monter le spectacle aux États-Unis, qu'il s'agissait alors d'entraîner dans la guerre. Brecht cherche à lancer aux démocraties occidentales un avertissement lucide⁶ ».

D'autre part, problèmes de la parabole que j'ai soulevé sont reconnus par Brecht lui-même, et ce dès le départ du processus d'écriture d'*Arturo Ui*, comme il le note dans son *Journal de travail* :

« dans *UI* il importait d'une part de laisser transparaître continuellement les processus historiques, d'autre part de doter "l'habillage" (qui est un dévoilement) d'une vie propre, i. e. il faut que celui-ci – théoriquement – fasse effet même sans sa portée allusive. entre autres,

⁶ Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'*Arturo Ui* », *op. cit.*, p. 56.

une conjonction trop étroite des deux intrigues (*l'intrigue des gangsters* et *l'intrigue des nazis*) donc une forme qui prendrait la première intrigue comme une symbolisation de la seconde, serait insupportable, du seul fait qu'alors on chercherait sans arrêt la "signification" de tel ou tel trait. la question était particulièrement ardue⁷. »

En effet, si pour Brecht, le théâtre doit représenter le monde et ses déboires, il s'agit de le faire par le biais spécifique du théâtre. Comme il le note dans son *Petit Organon*, je cite : « Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux⁸. » = mise en place, à différents niveaux, de procédés de distanciation, point sur lequel insiste encore Brecht dans son journal lorsqu'il écrit que son objectif est de mettre en place une « double distanciation⁹ », à la fois du côté du contenu, par la parabole (« milieu de gangster »), et du côté de la forme (« grand style »).

La parabole :

Parabole, que Brecht décrit comme « une tentative d'expliquer l'ascension d'Hitler au monde capitaliste en la transposant dans un milieu familier à celui-ci¹⁰ », relate l'ascension d'Arturo Ui, simple gangster, à la tête du commerce de légumes de la ville de Chicago, alors tenu par un trust (qui participe largement à cette ascension, en lui déléguant la reprise du commerce, par la force, alors que contexte de crise économique). Si, au début de la pièce, il n'est qu'un simple gangster, sans véritable influence et quoiqu'il dispose d'alliés (les Givola, Gori et Roma), il se hausse progressivement à la tête de la ville de Chicago puis de Cicero. Ainsi, trajectoire continue (et relativement inexorable), quoique Daniel Mortier ait raison de souligner, en même temps, que « la continuité est au contraire en apparence inexistante, à cause de nombreux revirements¹¹ » qui constituent l'intrigue = tableaux qui se succèdent comme « pièces détachables¹² » comme le note Ivernel. Pourtant, les panneaux qui clôturent tous ces tableaux (à l'exception de 4 d'entre eux) les réunissent au sein d'un même ensemble, en suivant une trajectoire parallèle à celle de la réalité historique (qui elle, à l'inverse, peut-être conçue comme inexorable) = tension entre les principes du théâtre épique, qui vise à rompre

⁷ Bertolt Brecht, « 1.4.41 », in *Journal de travail (1938-1955)* (1973), trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 176.

⁸ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. Jean Tailleur, L'Arche, 1978, p. 98.

⁹ Bertolt Brecht, « 28.3.41. », in *Journal de travail (1938-1955)*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰ Bertolt Brecht, « *La Résistible ascension d'Arturo Ui* », trad. Edith Winkler, in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, p. 489.

¹¹ Daniel Mortier, *BERTOLT BRECHT – La résistible ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 67.

¹² Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'Arturo Ui », *op. cit.*, p. 58.

avec l'enchaînement des scènes et l'intrigue dramatique qui appelle à une résolution, et la matière historique que constitue l'avènement du nazisme.

Pourtant, un autre principe du théâtre épique, la rupture avec l'illusion théâtre, est lui bien présent au travers du prologue, où la représentation se reconnaît (et se dénonce) comme telle, en insistant en même temps sur le double registre qui sera celui de la pièce, celui de théâtre de foire et le « grand style tragique » (incarné notamment par Shakespeare : références continues à *Richard III*, à *Hamlet* etc.) Tandis que le prologue fait référence au passé, « l'épilogue, lui, nous invite à nous préoccuper du présent ou de l'avenir.¹³ » = dans tous ces cas, « fonction d'encadrement¹⁴ » de la représentation, pour ne pas tomber 1) dans l'illusion théâtrale et donc 2) ne pas se prendre au simple jeu de l'analogie historique (qui se réduirait au rôle de la reconnaissance des signes historiques).

L'intertextualité :

La pièce *Arturo Ui* est également pénétrée d'intertextualité : références à l'histoire du théâtre (et notamment à Shakespeare) qui n'agissent pas tant comme déférence (rapport aux classiques que Brecht récuse, ce qui lui vaudra d'ailleurs des accusations pour plagiat) que comme marqueur de différences. Comme le note Daniel Mortier : « pour dire ce qu'elle est, cette pièce dit aussi ce qu'elle n'est pas : une pièce tragique à l'instar de celles de Shakespeare, de Goethe ou de Büchner¹⁵. »

Enjeu : maintenir à distance le tragique mais également dénoncer le théâtre, plus simplement en tant que théâtre mais également dans son instrumentalisation par les nazis (la fameuse « esthétisation de la politique » que dénonce Walter Benjamin, par laquelle la politique se transforme en théâtre), double mise à distance visible à la scène 6, lorsque le vieux comédien donne des cours de théâtre à Ui, après que celui-ci ait déclaré : « On m'a fait comprendre que ma diction / Laisse à désirer. Et comme il sera inévitable / À une occasion ou une autre, de prononcer quelques mots / Tout particulièrement lorsque ça tourne au politique / Je veux prendre des leçons. Aussi de maintien¹⁶. » Enfin, mettre à distance le théâtre, c'est également affirmer le rôle critique du théâtre. Triple dimension de l'intertextualité et de la mise en

¹³ Daniel Mortier, *BERTOLT BRECHT – La résistible ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 58.

abîme, soulignée par Bernard Dort. Je cite : « comprenons : le théâtre, cela peut servir à former un dictateur, mais cela peut aussi permettre (voyez *Arturo Ui*) de dénoncer celui-ci (et notre consentement à lui), à condition d'avoir soumis et le théâtre (Shakespeare) et ce que nous croyons être la réalité (Ibsen) à une critique impitoyable et enjouée¹⁷. »

2) Le *gestus* brechtien

// refus de l'illusion théâtrale, refus de l'identification des spectateurs aux personnages (et objectif de la catharsis) = *gestus* brechtien, processus par lequel il insiste sur la nécessaire distance entre l'acteur et son rôle mais également par lequel les personnages sont déshumanisés et font référence à autre chose qu'à eux-mêmes contre les principes de l'héroïsation. Comme l'écrit encore Philippe Ivernel : « *Arturo Ui est montré de l'extérieur. [...] L'histoire est indépendante de la psychologie du personnage. Elle le porte, mais lui ne la comprend pas ni ne se comprend*¹⁸. » Ainsi, dans la pièce, les seules motivations des personnages sont d'ordre économique, ce qui se fait à l'encontre de toute perspective psychologique, que Brecht récuse tout autant qu'Arturo Ui à la scène 13 lorsqu'il s'adresse à la femme d'Ignatius Dullfeet, qu'il vient d'assassiner, pour qu'elle accepte de s'associer à lui. Je cite : « Une très amère expérience m'enseigne de ne pas / Parler ici d'être humain à être humain, mais / D'homme d'influence à femme propriétaire / D'une société d'import¹⁹. » = ainsi, déshumanisation qui ne prend pas pour cible l'espèce humaine (comme dans ses pièces de jeunesse, et notamment *Baal* (1918-1919), qu'il dénoncera par la suite comme idéaliste) mais la société capitaliste et la réification qu'elle impose = ce qui peut également expliquer, et je reviendrai sur ce point, la non-représentation des classes populaires sur scène, seules à mêmes de résister (tendanciellement) à l'aliénation (en tout cas dans l'analyse de Lukacs dans *Histoire et conscience de classe*).

Conséquence = personnages grotesques, voire clownesques (dimension que prennent souvent les mises en scènes de cette pièce), également souligné au sein de la pièce, lorsque Ui souligne que « Personne aujourd'hui / N'est naturel²⁰. » = « farce historique » selon Brecht,

¹⁷ Bernard Dort, « Un théâtre "intervenant" », in *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Seuil, 1979, p. 132.

¹⁸ Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'*Arturo Ui* », *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 124.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

qui tient à distance ou plutôt maintient un rapport précaire entre la représentation à laquelle on assiste et ses liens avec la réalité historique.

Pourtant, si comme l'affirme Philippe Ivernel, « *Arturo Ui* est entièrement construit sur une technique de décalage, entre la forme et le contenu, entre la fiction et la réalité²¹. » (également par alternance de différents registres), cette lecture résiste à ce qui constitue la trame centrale de la pièce : l'ascension de Ui où là, comme je l'ai déjà dit, l'intrigue dramatique et la réalité historique coïncident (une coïncidence qui participe donc à créer ce sentiment d'une résistible ascension assez irrésistible...) = mise en crise des principes du théâtre épique. Ce qui doit alors nous amener à nous interroger sur la conception de l'histoire que mobilise Brecht, et donc à son rapport au marxisme.

II- Brecht, marxiste ?

1) La formation au marxisme

La conscience politique de Brecht émerge à la suite de la Première Guerre mondiale, comme pour bon nombre de ses contemporains. S'il prend part aux conseils d'ouvriers et de soldats qui se constituent à cette époque en Allemagne, ce n'est que plus tard qu'il en vient au marxisme. À partir de 1926, il s'intéresse à l'économie politique pour écrire *Joe Fleischhacker* (qui restera à l'état de projet), pièce qui prend pour cadre la Bourse du blé à Chicago. C'est à ce moment qu'il se lance dans la lecture d'ouvrages marxistes, et notamment du *Capital*, avant de poursuivre son enseignement auprès du sociologue Fritz Sternberg, qui « l'aida à approfondir son étude du marxisme et à orienter ses recherches dans une perspective historique, quoique encore purement sociologique²² » (comme l'écrit son biographe Klaus Völker). Son second « maître » est ensuite Karl Korsch, philosophe marxiste exclu du KPD en 1926 pour « gauchisme », avec lequel Brecht entretiendra des liens continus malgré leurs désaccords grandissants. Dans un texte ultérieur à propos de ce « maître », probablement écrit en 1936, et qui dit beaucoup de son propre rapport au marxisme, Brecht écrit de lui qu'

« il croit fermement à la nouveauté. [...] C'est la raison aussi de sa foi dans le prolétariat. Il m'arrive de penser que si cette foi était moins grande, il se sentirait obligé d'en faire davantage. [...] Mon

²¹ Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'*Arturo Ui* », *op. cit.*, p. 61.

²² Klaus Völker, *Brecht : une biographie* (1976), trad. Catherine Cassin, Stock, 1978, p. 129.

professeur est très impatient. Il veut tout ou rien. Souvent, je pense qu'à cette exigence le monde répond volontiers : rien²³. »

Cet hommage – très critique – renvoie en effet à des débats centraux au sein du marxisme de l'époque et qui portent en particulier sur les différentes conceptions de l'histoire et, conséquence, des stratégies politiques qui doivent être mises en œuvre. Débats que Brecht résume en ces termes dans *Me Ti – Livre des retournements* (parabole chinoise des débats marxistes) :

« Le maître Sa [comprendre : Rosa Luxemburg] enseignait : "La libération survient comme une éruption volcanique". Le maître Lan Kü [Karl Liebknecht] enseignait : "La libération s'effectue comme un coup de main". Mi En-leh [Lénine] enseignait : "Les deux sont nécessaires. Quelque chose qui éclate et quelque chose qui fond à l'improviste". Dans ses analyses, il trouva que de grands troubles étaient imminents, et c'est ainsi qu'il fonda le parti²⁴. »

Ou encore (et toujours à propos de Lénine) : « Mi En-leh énumérait de nombreuses conditions nécessaires pour la révolution. Mais il ne connaissait pas de moment où l'on ne dût pas y travailler²⁵. »

Tension, que l'on retrouve également au sein de l'œuvre de Marx (entre les écrits historiques et *Le Capital* en particulier) entre une vision mécaniste de la révolution conçue comme nécessaire car obéissant aux lois de l'histoire dessinées par Marx (lié en particulier aux contradictions du système capitaliste et qui, en conséquence, évacue toute dimension stratégique voire politique = mécanisme de la II^e Internationale) vs. événement historique comme résultante de l'activité (politique) des hommes et qui suppose donc la mise en place d'une stratégie visant à faire advenir la révolution (jamais conçue comme nécessaire mais comme possible : le « coup de main » dont parle Brecht, et qui peut aboutir à une forme de « gauchisme ») = Lénine comme prenant en charge ces deux dimensions (par l'entremise du parti).

Double dimension de l'histoire, comme loi et comme action, que Brecht va également prendre pour matrice dans son théâtre, en transformant la structure du drame (qui, comme il le reproche à Aristote, ou plutôt au théâtre aristotélicien, ne peut reposer que sur des

²³ Bertolt Brecht, « Mon professeur » (1935-1936) et « Échanges de lettres (1934-1947) », in Bernard Dort & Jean-François Peyret (dir.), *Bertolt Brecht, Cahiers de l'Herne* 35/1, 1979, pp. 157-158.

²⁴ Bertolt Brecht, *Me Ti – Livre des retournements* (1965), trad. Bernard Lortholary, L'Arche, 1978, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

personnages individualisés, des héros, sans possibilité de faire intervenir autre chose que le drame lui-même = ce que Peter Szondi appelle l' « absolu de la forme dramatique²⁶ ») = drame marxiste de Brecht particulièrement visible dans sa pièce *Sainte Jeanne des abattoirs* (1929-1931) qui, comme l'a montré Klaus Völker

« est structurés suivant les phases du cycle que parcourt, selon Marx, l'industrie moderne : de 1 à 4, les scènes caractérisent la fin de la prospérité, de 5 à 8, la surproduction ; la scène 9 représente la crise, et les scènes 10 et 11 correspondent à la stagnation. Dans la scène 12, la restauration du circuit est célébrée, et sa légitimité cautionnée par la canonisation de Jeanne²⁷. »

= à la fois crise économique et révolte (qui échoue), tandis que dans *Arturo Ui* : mécanique de l'histoire, conçue comme nécessaire et donc sans révolte possible ?

2) Du théâtre anti-aristotélicien au « théâtre dialectique »

Comme l'écrit Brecht à ce propos dans son *Journal de travail (1938-1955)* et au moment de la rédaction d'*Arturo Ui* :

« une description simple de l'art dramatique non aristotélicien devrait toujours partir du besoin de traiter les sujets moteurs de l'époque mieux (plus pratiquement) qu'à l'ancienne manière. il fallait "seulement" éliminer du naturalisme l'élément destin²⁸. »

Passage du théâtre « épique » au théâtre « dialectique », comme le souligne Bernard Dort en écrivant qu' : « à la fin de sa vie, [Brecht] a ressenti le besoin de transformer son théâtre et d'en faire ce qu'il appelait un "théâtre dialectique" – soit de montrer sur la scène la dialectique même de l'histoire²⁹. » Une perspective qui aboutit à des formes assez différentes (également dépendantes de la conjoncture idéologique), comme le souligne Brecht lui-même en 1941 dans son journal. Je cite :

« quand je regarde et compare mes dernières pièces, GALILEE, MERE COURAGE, GRAND-PEUR ET MISERE, LA BONNE AME DU SE-TCHOUAN, MAITRE PUNTILA ET SON VALET MATTI, L'ASCENSION DE UI, je les trouve anormalement disparates à tous égards. les genres eux-mêmes varient sans cesse. biographie, gestuaire, parabole, comédie de caractère dans le ton populaire, farce historique [...]. cela dit, la théorie qui les sous-tend ou peut s'en déduire est quant à elle très

²⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006, p. 14.

²⁷ Klaus Völker, *Brecht : une biographie*, op. cit., pp. 177-178.

²⁸ Bertolt Brecht, « 3.4.41 », in *Journal de travail (1938-1955)*, op. cit., p. 177.

²⁹ Bernard Dort, « Du théâtre politique : un renversement copernicien » (1969), in *Théâtre réel. Essais de critique (1967-1970)*, Seuil, 1971, p. 280.

précisément définies par rapport à d'autres théories. on ne doit peut-être pas oublier non plus que le temps fusionne les différentes œuvres d'un poète³⁰ » .

Nécessité alors d'une contextualisation (car modalités particulières du théâtre épique, et peut-être problématique) et d'une comparaison d'*Arturo Ui* avec d'autres pièces prenant pour thème le nazisme, en particulier *Têtes rondes et Têtes pointues* ou *Pauvres gens ne sont pas riches* – *Conte noir* (1931-1934).

III- Le cercle et la ligne, la répétition et le changement

1) **Contre la politique, une perspective morale ?**

Quelle morale émerge de la pièce ?

Univers a-moral, de l'ordre du grotesque, que Wolfgang Kayser définit comme «un univers devenu étranger à lui-même, aliéné, manquant de tout repère pour s'orienter³¹. » et dénoncé au départ de la pièce par un des chefs du trust (« Morale, où es-tu en temps de crise³² ? »)

= à la fois processus d'accusation des conditions sociales (la crise) et des responsabilités individuelles (les chefs du trust) qui ont rendu possible l'ascension d'Arturo Ui, qui, au fur et à mesure de cette ascension, se constitue progressivement et s'individualise : si, au départ, un personnage peut déclarer que « Des types / Comme ce Ui, il y en a beaucoup maintenant³³. » (p. 19.), Arturo Ui insiste par la suite sur sa spécificité (également forme de prophétie auto-réalisatrice) : « Mais ce qu'ils n'ont pas, c'est la foi profonde / Qu'ils sont prédestinés à être le guide. Et c'est ainsi / Que vous devez croire en moi. Croire, vous devez croire³⁴ ! ».

Rôle de tiers dans ce processus que Arturo Ui souligne lui-même dans la troisième scène : « D'abord j'ai besoin moi de protection. Je dois / Être protégé contre la police et le juge avant de / Pouvoir protéger les autres. Ça doit venir par le haut³⁵. »)

= point sur lequel insiste Daniel Mortier pour en conclure au caractère « résistant » de cette ascension, mais qui aboutit à une lecture « morale » (voire moraliste) de la pièce, en

³⁰ Bertolt Brecht, « 24.4.41 », in *Journal de travail (1938-1955)*, op. cit., p. 181.

³¹ Cité par Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'*Arturo Ui* », op. cit., p. 56.

³² Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, op. cit., p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

contradiction avec la dimension marxiste du drame de Brecht. Mortier insiste ainsi sur le fait que « Pour que l'ascension d'Arturo Ui ait été entravée, il aurait en somme suffi que toutes ces valeurs [morales] aient été jusqu'au bout observées et non pas rapidement abandonnées, comme si elles n'avaient été que d'éphémères prétextes à des rodomontades³⁶. »

Dans *Arturo Ui*, // processus linéaire d'ascension (donc dramatique), qui coïncide également avec une perspective circulaire de la répétition de l'histoire, a priori sans possibilité d'en sortir (« La foule versatile se tourne / Vers de nouveaux héros. Et le héros d'hier / Sombre dans l'oubli. Son mandat d'arrêt jaunit / Dans des archives poussiéreuses³⁷. ») = ainsi, l'histoire de l'ascension de Ui se répète deux fois dans la pièce, une fois par la prise de pouvoir de la ville de Chicago et l'autre de celle de Cicero, point sur lequel insiste Ui lorsqu'il déclare à la scène 10 : « Je pense à une répétition générale en bonne / Et due forme dans une petite ville. Alors on verra / Si autre part c'est autrement, ce que je ne crois pas³⁸. »

Ascension à laquelle aucun marchand (représentant des « petites bourgeois) ne s'oppose =

« TROISIEME GARS DE CHICAGO.

Vous entendez, vous devez
Vous défendre, les gars ! Cette peste noire
Doit être stoppée ! Faut-il que le pays
Tout entier soit dévoré par cette épidémie ?

PREMIER GARS DE CHICAGO.

D'abord une ville et ensuite l'autre !
Vous devez au pays de vous battre sans merci !

DEUXIEME GARS DE CICERO.

Et pourquoi nous ? Nous sommes blancs
Comme neige.

QUATRIEME GARS DE CICERO.

Et nous espérons que ce chien
Si Dieu le veut, finira quand même par tomber sur des gars
Qui lui montrent les dents³⁹. »

³⁶ Daniel Mortier, *BERTOLT BRECHT – La résistant ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, pp. 44-45.

³⁷ Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, pp. 29-30.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

2) Un absent, le peuple

En effet, paradoxe apparent de la pièce = elle ne représente pas le prolétariat, seule force agissante dans un cadre marxiste (et donc seule à même de renverser le cours de l'histoire). Seules références sont négatives (ainsi, dans la bouche d'un personnage : « Mais pourquoi est-ce cher ? / Parce que nos emballeurs, chargeurs et chauffeurs / Poussés par de mauvais éléments, exigent / Toujours davantage. / Mettre de l'ordre là-dedans / C'est ce que souhaitent Monsieur Ui et ses amis⁴⁰. ») ou marquées par le manque et l'impossibilité d'une réponse collective (ainsi, le personnage de La Femme, personnage sans nom qui après avoir été fusillée, déclare (et sans que ça ne produise aucune effet) : « Où êtes-vous ? Aidez-moi ! Personne n'arrête cette peste⁴¹ ? »).

Une absence déterminée :

- 1) à la fois, par les difficultés d'inclure une telle forme au sein d'une structure dramatique (sauf à la faire implorer), point sur lequel insiste Brecht :

« *Ui* est une pièce *parabole*, écrite dans l'intention de détruire l'habituel respect très dangereux devant les grands tueurs. Le cercle est à dessein décrit étroitement : il se limite au plan de l'Etat, des industriels, des junkers et des petits-bourgeois. Cela suffit pour réaliser l'intention que l'on avait. La pièce n'entend pas donner une esquisse générale solide de la situation historique des années trente. Est absent le prolétariat et on ne peut pas en tenir compte à un plus vaste degré, car tout élément *de plus* dans cette structure serait un élément de *trop* et détournerait des difficultés données du problème. (Comment traiter de plus près du prolétariat et pas du chômage ; comment de celui-ci et pas ensuite de la création d'emplois ni des partis ainsi que de leur défaillance ? L'un entraînerait l'autre, une œuvre gigantesque en sortirait qui n'atteindra pas le but escompté⁴².) » (pp. 491-492.)

- 2) Mais également liée au contexte d'écriture (et au pessimisme grandissant de Brecht), comme l'écrit Daniel Mortier : « la pièce, ne l'oublions pas, ne représente pas le prolétariat. [...] C'était peut-être parce que, en 1941, une telle affirmation paraissait contredite par huit années de nazisme et les spectaculaires succès militaires remportés en Europe par celui-ci⁴³. » et comme le reconnaît à demi-mot Brecht, en 1943, à propos de cette période :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 86.

⁴² Bertolt Brecht, « *La Résistible ascension d'Arturo Ui* », trad. Edith Winkler, in *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, pp. 491-492.

⁴³ Daniel Mortier, *BERTOLT BRECHT – La résistible ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 106.

« dans ces 10 années, j'ai écrit les pièces suivantes :
têtes rondes et têtes pointues
grand-peur et misère du troisième reich
la vie du physicien galilée
la bonne âme du se-tchouan
mère courage et ses enfants
maître puntila et son valet matti
l'ascension de ui
les visions de simone machard
the duchess of malfi (adaptation)
schweyk
l'assez bon répertoire d'une classe complètement vaincue⁴⁴. »

Si l'on retrouve ici une des ambitions de Brecht, à savoir repousser les apories du théâtre d'agit-prop à la fois dans sa forme (inscrite souvent dans la structure classique du drame) et dans son contenu (célébration de la victoire, inexorable, du prolétariat), d'autres de ses pièces, contrairement à *Arturo Ui*, laissent transparaître si ce n'est la victoire, au moins la lutte (même si défaite). Par exemple, une autre pièce sur le nazisme, *Têtes rondes et têtes pointues*, se termine par une *song*, rappel de la lutte des paysans qui, quoique qu'invisibles, parcourt et détermine toute la pièce :

« CHANT DE LA FAUCILLE
Debout, croquant !
Sois l'attaquant !
Serre les dents et souvient-toi :
Rebelle ou pas, la mort t'attend.
Tu ne peux que compter sur toi.
Tu ne vivras qu'en te battant.
Debout, croquant !
Sois l'attaquant⁴⁵ ! »

3) Les différents temps de l'histoire

Crise économique (comme état qui détermine l'action), temps des lois du capitalisme, et ascension de Ui (comme processus dynamique et s'inscrivant dans une forme dramatique), temps de la politique (duquel est, temporairement, évacué le peuple) = double temps de l'histoire (celui des structures, épique, et celui de l'activité humaine, dramatique), à propos duquel Althusser écrit que :

⁴⁴ Bertolt Brecht, « 21.7.43 », in *Journal de travail (1938-1955)*, op. cit., p. 354.

⁴⁵ Bertolt Brecht, *Têtes rondes et Têtes pointues ou Pauvres gens ne sont pas riches – Conte noir (1931-1934)*, trad. Bernard Lortholary, in *Théâtre complet 3*, L'Arche, 2006, p. 210.

« nous avons à faire à des formes de temporalité qui ne parviennent pas à s'intégrer l'une à l'autre, qui sont sans rapport l'une avec l'autre, qui coexistent, se croisent, mais ne se rencontrent pour ainsi dire jamais ; à des événements vécus qui se nouent en dialectique, localisée, à part, et comme en l'air ; des œuvres marquées par une dissociation interne, par une altérité sans résolution⁴⁶. »

= temps de la contradiction chez Brecht vs. temps de la résolution (par la révolution) dans le théâtre politique (agit-prop ou Piscator).

Conclusion : Contre le théâtre politique ?

Ni écart absolu (point sur lequel insiste beaucoup de commentateurs, dont Althusser), ni coïncidence parfaite (que dénonce les « philologues ») entre représentation théâtrale et réalité historique, le théâtre de Brecht maintient « un équilibre historique instable⁴⁷ » comme l'écrit Bernard Dort, d'où est alors évacué toute perspective téléologique (qui nie l'activité humaine), qu'il s'agisse de déplorer les lois de l'histoire, circulaire et répétitive (le tragique), ou à l'inverse de les célébrer (le prophétisme révolutionnaire, où la révolution est conçue comme nécessaire). Bref, un théâtre ouvert, des possibles, qui repose sur un "sense of subjunctive possibility⁴⁸" comme l'écrit Raymond Williams (ou un théâtre du pari, donc proprement dialectique, comme on pourrait le dire à la suite de Lucien Goldmann).

= ambition de rompre « avec l'exigence du théâtre politique entendu comme théâtre des grands événements et avec toute volonté d'unité entre la scène et la salle⁴⁹. » et d'intégrer un nouveau rapport des spectateurs au spectacle qu'il regarde = un théâtre « propédeutique de la réalité », comme l'écrit Bernard Dort, qui vise à aiguïser le regard du spectateur (« Ce qui lui manque ? Savoir⁵⁰. »), enjeu à partir duquel l'épilogue d'*Arturo Ui* prend sens.

Mais, pourtant, à propos d'*Arturo Ui* = mise en crise du théâtre épique, à la fois au niveau de la forme (en reprenant la structure du théâtre dramatique, caractérisée par un déroulement continu et linéaire) et du contenu (inexorabilité de l'ascension de Ui, et à travers lui, du nazisme, contre transformabilité du monde comme leitmotiv) = cas-limite du théâtre épique ?

⁴⁶ Louis Althusser, « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (*Notes sur un théâtre matérialiste*) (1962) », in *Pour Marx* (1965), La Découverte, 1986, p. 143.

⁴⁷ Bernard Dort, « Du théâtre politique : un renversement copernicien », *op. cit.*, 278.

⁴⁸ Raymond Williams, *Politics and Letters – Interviews with New Left Review* (1979), London/New York, Verso, 2015, p. 218.

⁴⁹ Bernard Dort, « Du théâtre politique : un renversement copernicien », *op. cit.*, 276.

⁵⁰ Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *op. cit.*, p. 16.

Bibliographie :

Pièces de théâtre et textes théoriques de Brecht :

BRECHT Bertolt :

- *Têtes rondes et Têtes pointues ou Pauvres gens ne sont pas riches – Conte noir* (1931-1934), trad. Bernard Lortholary, in *Théâtre complet 3*, L'Arche, 2006, pp. 95-210.
- *Grand-peur et misère du IIIème Reich* (1935-1938), trad. Maurice Regnaut et André Steiger, in *Ibid.*, pp. 237-332.
- *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), trad. Hélène Mauler et René Zahnd, L'Arche, 2012.

BRECHT Bertolt :

- *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. Jean Tailleur, L'Arche, 1978.
- *Me Ti – Livre des retournements* (1965), trad. Bernard Lortholary, L'Arche, 1978.
- *Journal de travail (1938-1955)* (1973), trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976.
- « *La Résistible ascension d'Arturo Ui* », trad. Edith Winkler, in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, pp. 489-493.
- « Mon professeur » (1935-1936) et « Échanges de lettres (1934-1947) », in Bernard Dort & Jean-François Peyret (dir.), *Bertolt Brecht*, Cahiers de l'Herne 35/1, 1979, pp. 157-181.
- *Écrits sur le théâtre*, sous la direction de Jean-Marie Valentin, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

Sur Brecht :

ALTHUSSER Louis, « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (*Notes sur un théâtre matérialiste*) (1962) », in *Pour Marx* (1965), La Découverte, 1986, pp. 129-152.

ATKINS Robert, « "Und es ist kein Gott außer Adolf hitler": The Biblical Motifs in Brecht's "Arturo Ui" and Related Works as Political Counter-Propaganda », in *The Modern Language Review* 85/2, 1990, pp. 373-387.

BROSSAT Alain, « Brecht et Lukács, staliniens en situation », in *L'Homme et la société* n° 87, 1988, pp. 84-103.

DORT Bernard, *Lecture de Brecht* (1960), Seuil, 1972.

- « Du théâtre politique : un renversement copernicien » (1969), in *Théâtre réel. Essais de critique (1967-1970)*, Seuil, 1971, pp. 267-290.
- « Un théâtre "intervenant" » (1979), in *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Seuil, 1979, pp. 127-139.

DORT Bernard & PEYRET Jean-François (dir.), *Bertolt Brecht*, Cahiers de l'Herne 35/1, 1979.

IVERNEL Philippe, « Quatre mises en scène d'Arturo Ui », in *Les Voies de la création théâtrale* n°2, 1970, pp. 55-109.

JAMESON Fredric, *Brecht and Method*, London/New York, Verso, 1998.

- « La pédagogie comme autoréférentialité » (1998), trad. Joseph Denize, in *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, 2000, pp. 162-174.

MACHEREY Pierre, « Un exemple d'émancipation par l'art : le Galilée de Brecht », in *Actuel Marx* n° 45, 2009, pp. 66-79.

MITTENZWEI Werner, « Brecht dialecticien. De l'art de lire *Me Ti* » (1975), trad. Sophie Coudray et Selim Nadi. En ligne : <http://revueperiode.net/brecht-dialecticien-de-lart-de-lire-me-ti/>

MOREIGNE Marc, « Le choc d'Arturo Ui », in *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, 2000, pp. 208-218.

MORTIER Daniel, *BERTOLT BRECHT – La résistant ascension d'Arturo Ui*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1988.

- « Brecht et Shakespeare : le spectre de Roma dans *La Résistible ascension d'Arturo Ui* », in François Lecerce & Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 499-510.
En ligne : <https://books.openedition.org/pur/30019>

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

VÖLKER Klaus, *Brecht : une biographie* (1976), trad. Catherine Cassin, Stock, 1978.

WILLIAMS Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht* (1952), London, The Hogarth Press, 1993.

- *Politics and Letters – Interviews with New Left Review* (1979), London/New York, Verso, 2015. (surtout "III. Drama", pp. 189-234.)
- « Raymond Williams dialogue avec *The New Left Review* : le théâtre comme laboratoire », trad. Marc Demont. En ligne : <http://revueperiode.net/raymond-williams-dialogue-avec-the-new-left-review-le-theatre-comme-laboratoire/>