

THÉÂTRE EPIQUE ET THÉÂTRE DRAMATIQUE

Rosa Alice Mosimann

Universidade Federal de Santa Catarina

Il n'est pas difficile de comparer les oeuvres dramatiques de Sartre et de Brecht. Il suffit de reprendre les idées de Sartre lui-même en ce qui concerne leurs théâtres respectifs. Il signale les inconvénients de ce que Brecht a appelé le théâtre épique et récupère dans celui-ci ce qui lui semble valable, toujours en comparant leurs oeuvres respectives. Il s'agit de deux dramaturges accomplis, situés dans leur temps. Il est donc suffisant de se limiter à suivre la pensée de Sartre.

Il semble cependant opportun de signaler que Sartre n'a découvert Brecht qu'en 1954, lorsque ses pièces ont occupé la scène parisienne et qu'il ne s'exprime sur lui qu'en 1960, lors d'une conférence à la Sorbonne.

Mais avant d'aborder cette étude comparative, il faut rappeler trois données essentielles de ce que Sartre appelle le théâtre dramatique (le point de vu brechtien étant largement contemplé dans ce numéro de *Fragmentos* consacré à Brecht).

- 1) le refus de la psychologie
- 2) le refus de l'intrigue
- 3) le refus de tout réalisme (réalité s'oppose à vérité).

Le théâtre psychologique est un théâtre bourgeois puisqu'il est idéologique. Refuser la psychologie c'est s'insurger contre la bourgeoisie. L'intrigue est faite pour plaire, et de ce fait absolument inutile. Il faut un sujet rigoureusement construit, qui sera communiqué au public à travers des situations.

La réalité est toute une philosophie refusée en bloc. L'aventure humaine ne peut pas être saisie réellement (comment saisir la mort, ou notre naissance que nous ne pouvons pas réaliser?). Ces trois refus du monde démontrent que le théâtre qu'il préconise n'a rien d'absurde, "mais que, par la critique, il revient au grand thème fondamental de la théâtralité qui est, au fond, l'homme comme événement, l'homme comme histoire d'un événement"¹.

Sartre reprend à son compte la distinction que fait Brecht entre théâtre épique (le sien) et théâtre dramatique (bourgeois). Mais il voudrait "savoir si on peut concevoir un théâtre dramatique fort près du théâtre épique et qui ne soit pas bourgeois"².

Le théâtre épique de Brecht est à proprement dire didactique; il montre et explique dans le but de faire naître un jugement, dans un public qu'il ne cherche pas à faire participer. Il a été créé en opposition au théâtre bourgeois, justement, dont le but est de représenter une image de la bourgeoisie. Toute forme d'art donne des images de l'homme, que ce soit la photographie, la sculpture ou le cinéma. Ce que le théâtre bourgeois a de particulier, c'est qu'il renvoie à la bourgeoisie "une image qui [est] participation pure"³; c'est-à-dire l'image la plus proche possible de celle que nous renvoie un miroir, et non l'image renvoyée par l'Autre. Il n'est pas question de se faire contester par le jugement que se forment les uns sur les autres, les groupes ou les individus. Sartre appelle naturalisme pessimiste cette façon de voir les choses, parce que cette idéologie présuppose une nature humaine — mauvaise et immuable.

Quelle image de l'homme peut fournir le théâtre qu'envisage Sartre — qui ne soit pas épique, mais qui soit dramatique sans être bourgeois?

La chose lui paraît simple "car, au fond, le théâtre est geste"⁴. Dans une conférence donnée à la Sorbonne, en 1960, Sartre fournit quelques précieuses indications sur sa conception:

"C'est un acte qui n'a pas sa fin en lui-même, c'est un acte, un mouvement, qui est destiné à montrer autre chose. (...) D'une façon plus géné-

rale, c'est la reproduction par des mouvements d'un acte sans que la fin de ce mouvement soit d'obtenir ce que l'on veut, ce que l'on fait. (...) Les gestes au théâtre signifiant les actes, et le théâtre étant une image, les gestes sont l'image de l'action. (...) L'action dramatique (...), l'action proprement dite, c'est l'action du personnage, c'est-à-dire des actes. Il n'y a pas d'autre image au théâtre que l'image de l'acte, et si l'on veut savoir ce que c'est que le théâtre, il faut se demander ce que c'est qu'un acte, parce que le théâtre représente l'acte et il ne peut rien représenter d'autre⁵."

Autrement dit, contrairement aux arts plastiques, le théâtre représente l'ACTE du corps dans son mouvement. On va donc au théâtre pour se "récupérer" en tant qu'être agissant, avec les difficultés et les règles de ces actions. Nous voilà effectivement d'autant plus proches de Brecht qu'on est loin du théâtre bourgeois: nous débouchons dans le théâtre de situations qu'une telle conception dramatique exige.

Il n'est peut-être pas inutile de préciser que si d'un côté le théâtre de Sartre, comme celui de Brecht, sont politiques et se préoccupent donc de l'histoire, ou plutôt de la dialectique historique en tant qu'aliénation, exploitation, conflit, ils ont toujours été séparés du point de vue de l'esthétique. Chez Brecht l'aliénation esthétique sert à dénoncer l'aliénation socio-politique. Tandis que Sartre dispense l'effet de "distanciation" de Brecht qui confine les spectateurs dans leur condition d'objet étant donné que la disposition des lieux et le jeu des acteurs suffisent à créer cette distance — Brecht considère ce "grand phénomène collectif et religieux" qu'est le théâtre de Sartre, comme une exigence du théâtre bourgeois et fasciste. Brecht fait appel à la faculté critique du public, Sartre cherche à obtenir une identification du public avec son idéologie⁶.

Pourquoi ce théâtre ne satisfait-il pas les bourgeois? Nous avons dit plus haut que la bourgeoisie a besoin de croire à une nature humaine éternelle. (Elle a horreur du changement). "Or, agir (c'est-à-dire précisément l'objet du théâtre), c'est changer le monde et, en le changeant, c'est nécessairement se

changer⁷. Elle ne veut pas être inquiétée par l'idée de l'acte qui lui semble impossible. Pour lui plaire, le théâtre ne doit pas avoir d'action, qui est remplacée par la passion — expliquée par ses causes et jamais par les fins. A force de tout vouloir expliquer par le déterminisme, on vide les actes de leur sens et les personnages de leur volonté, de leur pratique et de leurs projets pour en faire exclusivement des victimes de leur propre enfance. L'action telle que la conçoit Sartre — et d'ailleurs l'action tout court — ne peut pas satisfaire un public qui se réclame de cette subjectivité-là, puisqu'il nie toute action humaine.

Ce raisonnement nous amène à dire que le théâtre bourgeois est celui de la facilité. Tandis que le théâtre existentialiste cherche à résoudre quelques problèmes difficiles comme celui de mettre en scène le travail ou le génie (autrement qu'en les énonçant en parole, s'entend — et réduisant la parole à une description) le théâtre bourgeois choisit de ne pas traiter ces sujets.

Dans le théâtre bourgeois, avons-nous dit, la passion remplace l'action. Dans le théâtre que préconise Sartre la réciproque n'est pas vraie. Ses personnages seront passionnés, mais il ne s'agit pas de cette passion aveuglante à soi et aux autres dont il est question dans le théâtre bourgeois. Le passionné est au contraire très lucide, il va jusqu'au bout en se radicalisant, capable de tout pour conserver ce qu'il considère comme son droit.

“Par conséquent, la passion est un phénomène réciproque; c'est un acte en ce sens que c'est une revendication sociale que manifeste un individu avec la décision d'aller jusqu'au bout contre la réalité; à partir de ce moment-là, il faut qu'il s'estime lésé par un autre et il faut que l'autre s'estime lésé par ce droit. Et effectivement, la passion n'existe que sous la forme d'exigence contradictoire dans une société complexe avec des tas de structures et où des gens représentent des choses différentes⁸.”

Une passion est donc une intransigeance. Et l'action chez Sartre peut se définir aussi comme étant le résultat de deux passions qui s'affrontent, un affrontement de forces radicalement opposées. Cela existait déjà dans le théâtre antique, comme par exemple dans l'*Antigone* de Sophocle. Ce qui est nouveau chez Sartre, dans ce domaine, c'est le personnage qui porte cette contradiction en lui, comme Heinrich du *Diable et le Bon Dieu*: "un demi-curé ajouté à un demi-pauvre, ça n'a jamais fait un homme entier"⁹. "Il n'y a plus une contradiction qui constitue l'action, mais il y a des scènes de contradictions intérieures au personnage"¹⁰. Les personnages ont des passions, mais ce que le théâtre existentialiste veut montrer précisément c'est que les actions:

- 1) naissent des contradictions
- 2) les reflètent
- 3) en créent de nouvelles¹⁰.

Autrement dit, l'homme ou le groupe n'agissent que parce qu'ils sont poussés par la passion, ce sont leurs contradictions intérieures qui donnent un sens à l'acte, à son but. Il y a deux éléments dans cette forme d'action: on dépasse vers le but tout en continuant en soi; d'autre part, l'action qui "naît des contradictions, doit être elle même contradictoire; cela signifie qu'au fond il y en a plusieurs à la fois, réunies ensemble et indissolubles parce que plusieurs éléments insistent à la fois"¹¹. Mais après cette action ou ces actions les choses ne seront plus comme avant: le monde change en nous changeant¹². Sans l'action d'Oreste (*Les Mouches*) rien n'aurait pu changer dans Argos, qui est devenu en même temps, par le même acte, la cité d'Oreste. Parallèlement, dans *Les Mains sales*, Hugo a tué Hoederer parce qu'il croyait pouvoir changer quelque chose. Quand il s'aperçoit qu'il ne s'agissait là que d'une stratégie du parti, il renie son acte en se niant.

Je pourrais donc résumer en disant que l'action ne peut exister sans se radicaliser; les contradictions qui s'affrontent reflètent un malaise social: l'action va jusqu'au bout et vers un succès. Sans vouloir aborder dans cet article le problème du

personnage, il est possible d'avancer que c'est l'action (et donc la situation) qui le définit.

Finalement, au dire même de Sartre, jusque-là, il n'y a pas de contradiction véritable entre ce que lui-même veut faire du théâtre dramatique et le théâtre de Brecht, que celui-ci a appelé épique. La seule vraie contradiction réside dans la manière d'envisager cet objet qu'est la pièce de théâtre elle-même. Brecht la représente à titre d'objet, puisqu'il refuse toute participation du public sous prétexte que la bourgeoisie s'en servait comme d'une arme idéologique. Pour Sartre, depuis toujours, la participation du public est l'essence même du théâtre et il refuse de la supprimer et de donner une plus grande place à la connaissance et à l'explication, ce qui conduit fatalement à la pièce didactique. Autrement dit: Brecht veut montrer, expliquer et faire juger plutôt que de faire participer. Sartre vise obtenir un bénéfice pour le théâtre qui se traduit du moins par un changement de pensée chez le spectateur, voire un changement d'attitude. La manière de Brecht "de concevoir les choses, dit Sartre, est trop simple; elle consiste à dire que l'homme se transforme en abstrait"¹³. Elle conduit à des mises en perspective de la réalité, et Sartre choisit donc de représenter la pièce à titre d'image et le fait de devenir image lui confère déjà une subjectivité — ce qui équivaut à dire qu'il s'insurge contre la distanciation brechtienne parce qu'elle conduit l'auteur à des partis-pris favorables ou non sur la société qu'il décrit, quand cette société est la sienne. Bref, "dans le dramatique, on peut essayer de comprendre, mais dans l'épique (...) on explique ce qu'on ne comprend pas"¹⁴. Sartre croit à l'identité entre les existences individuelles et l'essence de la société, Brecht réduit ses personnages à la qualité d'agent des fonctions et procès sociaux. Brecht glorifie le marxisme, Sartre met en scène la liberté (en situation) de ses adhérents. Par l'effet de la distanciation Brecht transforme des événements immédiatement transparents en des phénomènes étrangers aux spectateurs, Sartre conduit ceux-ci à trouver sur scène l'image de leurs problèmes actuels. Mais tous deux, incontestablement, se sont servis du théâtre pour provoquer le changement social.

Une question n'est pas posée, et je tiens à prévenir tout malentendu. Je ne prétends affirmer à aucun moment que Sar-

tre est en avance sur Brecht. Je reprends ici les idées de Sartre lui-même en ce qui concerne leurs théâtres respectifs, et qu'il exprime en 1960, seulement, lors d'une conférence à la Sorbonne. Il critique Brecht, le recupère un peu, se situe par rapport à lui. Mais il ne l'a connu qu'en 1954, quand ses pièces ont occupé la scène parisienne.

Après ces quelques réflexions, il m'est permis d'affirmer que théâtre épique et théâtre dramatique sont deux acceptions différentes d'une même lutte: le théâtre engagé. Brecht s'oppose au théâtre bourgeois. Sartre plaide la cause d'une troisième voie très proche du théâtre épique sur certains points précis, et qui n'en est pas bourgeois pour autant.

Brecht avait raison. Sartre n'avait pas tort. Le théâtre de Sartre occupe toujours la scène parisienne et son oeuvre dramatique fait des records de vente. Si l'on veut parler de théâtre moderne, une référence est obligatoire: avant Brecht, et après lui.

Notes

- 1 SARTRE, Jean-Paul. "Mythe et réalité du théâtre". In: *Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1975, p. 175.
- 2 "Théâtre épique et théâtre dramatique" in op. cit. p. 104
- 3 Id. ibid. p. 120.
- 4 Id. ibid. p. 110.
- 5 Id. ibid. pp. 118-9. Il ne s'agit donc pas de ce que Brecht appelle le GESTUS social, "L'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne. Ce GESTUS, ce schème historique particulier qui est au fond de tout spectacle, c'est évidemment au metteur en scène à le découvrir et à le manifester: il a à sa disposition, pour cela, l'ensemble des techniques théâtrales: le jeu de l'acteur, la mise en place, le mouvement, le décor, l'éclairage, etc (...) aussi: le costume". (Barthes, Roland. *Essais Critiques*, Paris. Points Seuil, 1981, p. 53).
- 6 *Bariona ou le Fils du Tonnerre* est la seule pièce dans laquelle Sartre est brechtien, tant par son côté dialectique que par sa technique théâtrale: "Distanciation lorsque les personnages sortent de leur rôle, distanciation par un humour qui rappelle celui du Brecht de *Mutter Courage*, distanciation par la naïveté du sujet qui le rapproche du théâtre populaire et finalement distanciation par l'emploi des masques". (Renate Peters. "Bariona entre Brecht et Sartre", in *Obliques* n. 18-19. Paris Ed. Borderie, 1979 p. 137). Dès *Les Mouches* il change de cap: il provoque

plutôt le public à ce que j'appelle la prise de conscience: il veut le faire rompre avec l'idéologie de la faute.

- 7 SARTRE, Jean-Paul. "Théâtre épique et théâtre dramatique", op. cit. p. 122
- 8 Id. *ibid.* p. 136.
- 9 SARTRE, Jean-Paul. *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 138.
- 10 "Théâtre épique et théâtre dramatique", op. cit. p. 138.
- 11 Id. *ibid.* pp. 139-40.
- 12 Ou alors l'action est ratée. Nous en avons un exemple dans le vie même de Sartre. Il déclare dans une interview à Michel Contat (Auto-portrait à soixante dix ans, *Nouvel Observateur*, juin 1975) que sa visite à Baader a été un échec puisque l'opinion allemande n'a pas été changée et qu'elle a même eu une réaction hostile à la cause qu'il voulait soutenir, c'est-à-dire, l'amélioration des conditions de détention des prisonniers politiques. Mais, si d'un côté l'action ne marque pas toujours une réussite, elle conduit forcément, chez Sartre, à la fin de l'incertitude. L'exemple le plus pathétique du théâtre de Sartre est celui de Frantz. Il est déjà exclu de ce monde, mais en se tuant, c'est l'impossibilité même d'y vivre qu'il exclut: "Madame, je souhaite en finir: d'une manière ou d'une autre". (*Les Séquestrés* p. 284).
- 13 "Théâtre épique et théâtre dramatique", op. cit. p. 146
- 14 Id. *ibid.* p. 149

Bibliographie

BRECHT, Bertold. *Teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Vol. I, 1976

Vol. II, 1977

Vol. III, 1977

Vol. IV, 1978

Vol. V, 1978

Vol. VI, 1978

SARTRE, Jean-Paul. "Bariona ou le Fils du Tonnerre" in *Les Ecrits de Sartre*, Paris, NRF Gallimard, 1970

Huis clos suivi de *Les Mouches*, Paris Gallimard 1979

La P... respectueuse suivi de *Morts sans sépulture*.

Le Diable et le Bon Dieu.

Nekrassov, 1973.

Les Séquestrés d'Altona, 1980.

Un Théâtre de situations, Paris, Idées Gallimard, 1973.