

Noura CHETOUANI ~ Université Mohammed Boudiaf ~ M'Sila ~ Algérie

La résistible ascension d'Arturo Ui de Bertolt BRECHT : De l'idéologie à l'art : la distanciation

Introduction

Brecht, l'une des grandes figures de l'art dramatique du XXe, est le créateur d'un théâtre nouveau qui répondait à ses convictions idéologiques et politiques. Brecht est un marxiste qui croit aux changements et à la transformation sociale et l'importance de l'intervention des masses pour réaliser ce changement. Donc comment adapter le théâtre, avec ses particularités, aux objectifs politiques et idéologiques ? Brecht va créer tout un art, pour y arriver, il effectuera des changements essentiels sur la scène théâtrale et sur le texte dramatique. Parmi ses techniques révolutionnaires : la *distanciation*.

Cette technique permettra au dramaturge de concrétiser ses convictions et ses conceptions idéologiques, c'est que nous essayerons de montrer par l'étude de l'une des pièces de théâtre de Brecht « *La résistible ascension d'Arturo Ui* ».

Mots clés

Distanciation-marxisme, hitlérisme, transposition

Le théâtre brechtien, on le sait, est engagé, un théâtre de combat, qui répond aux préoccupations politiques et idéologiques de l'auteur. Un théâtre qui refuse toute mystification, illusion ou idéalisme. Il cherche à mettre en valeur les relations et les lois qui régissent toute activité humaine et leur dialectique. Mais comment Brecht arrivera à traduire cette notion sur la scène théâtrale, en

tenant compte de la spécificité de l'art dramatique et surtout en gardant l'équilibre entre ce qui est idéologie et ce qui est art ? C'est grâce à cette technique, élaborée par lui et appelée par la suite **Verfrembung** ou **la distanciation**, qu'une telle ambition est possible.

Le théâtre épique, et spécialement l'effet V, reflète les conceptions marxistes : « *arce que Achille est il possible dans l'ère de la poudre et du plomb ? Et toute l'Iliade est-elle compatible avec la presse d'imprimerie et la machine à imprimer?* » (01). Chaque époque connaît ses propres jouissances, ses propres modes de pensée, qui répondaient à la manière, avec laquelle les hommes vivaient en société. Le théâtre épique est celui de l'ère scientifique, et c'est dans cette perspective qu'il doit adapter ses moyens : « *nous sommes les enfants de l'ère scientifique, notre vie sociale est conditionnée par les sciences comme jamais elle ne fut dans le passé* » (02).

La dialectique matérialiste, que Brecht applique à son théâtre, exige et réclame un nouveau mode de jeu, une technique adaptée. Il faut d'abord expliciter la notion de *dialectique matérialiste* pour pouvoir envisager une explication plus exacte de la distanciation.

L'originalité de Brecht est dans cette admirable et parfaite adaptation des moyens artistiques à des fins définies et poursuivies par l'auteur en tant que communiste parce que « *Il y a dans l'œuvre de BRECHT, un contenu idéologique précis, cohérent, remarquablement organisé, et qui proteste contre les déformation abusives* » (03) mais la présentation de ce contenu est, admirablement, artistique et adaptée, loin d'être trompeuse, elle se veut réaliste et objective, car Brecht ne nous trompe pas et ne permet pas que nous nous trompions nous même. Il veut mettre

l'accent sur la nature des relations humaines dans des contextes historiques déterminés. Il veut débarrasser le processus de l'aliénation politique et économique, du caractère spirituel et surhumain qui empêche toute intervention.

Seule *la dialectique matérialiste* est capable d'expliquer le processus de l'évolution de l'Histoire, parce qu'il faut éviter de refléter les conditions d'une manière illusoire et mystifié. Brecht, et avant lui Marx et Engels, font appel à cette conception et s'apposèrent, totalement, à l'interprétation « *héologique* » et « *piritualiste* » de l'histoire qui « *du ciel des idées* » « *descend sur terre* ».

La distanciation est parmi les plus importantes réformes que Brecht ajoute au théâtre. Il la définit comme ; " *une reproduction distanciée est une reproduction qui permet, certes, de reconnaître l'objet, mais en même temps le rendre insolite* " (04) ou plus simplement procédés de mise en distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté apparaisse sous une perspective nouvelle qui en révèle le coté caché devenu trop familier .En rendant l'objet insolite, Brecht veut le priver de son illusion habituelle, le rendre étrange pour mieux l'observer et le juger objectivement. : « *Les nouveaux effets de distanciation devraient seulement ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège contre toute action* » (05). La distanciation, sera alors une nouvelle vision des choses et du monde qui nous entoure, exigée par les transformations de l'époque. Un regard dévoilant « *qui arrache les choses quotidiennes à la sphère des choses qui vont de soi* ». Brecht compare cette marque d'insolite

à la curiosité et l'étonnement des hommes de sciences devant les phénomènes incompréhensibles ou incontrôlables » ... *regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui oscillait. Lui, ces oscillations l'étonnèrent comme s'il les était imaginées différentes, comme s'il ne pouvait se les expliquer, c'est ainsi qu'il découvrit que le mouvement pendulaire obéissait à des lois. C'est ce regard aussi difficile que productif que le théâtre doit susciter par ses reproductions* " (06) ; parce que le théâtre épique est une reproduction critique de la vie et des relations humaines, une remise en cause des lois et des règles qui régissent la société.

Il faut échapper à l'illusion du familier, de l'habituel et des choses qui vont de soi, rien ne va de soi, tout change, se transforme, évolue et entretient des relations : « ...*un être humain ne peut être le même à chaque instant, les circonstances extérieures ne cessent de changer, et l'équilibre intérieur de l'homme s'en trouve modifié ; le moi continu est un mythe, l'homme est un atome qui constamment se dissout et change de forme* ». (07)

C'est surtout les circonstances dans lesquelles l'homme vit, dans lesquelles l'homme a des relations avec ses semblables, avec la nature, que Brecht veut analyser, comprendre et changer : pour attirer l'attention du public et le maintenir en éveil, Brecht use d'une double démarche : un mouvement, d'abord, rapproche du spectateur le sujet représenté en le transposant dans un milieu qui lui est connu où sa réflexion peut s'exercer à l'aise. Une fois le spectateur placé dans une atmosphère familière, Brecht par un mouvement inverse éloigne l'action et la rend insolite, ainsi le comportement d'un personnage qui semble, au premier abord, bien

défini, doit montrer « *quelque chose de pas naturel* », de sorte que ses motivations, elles aussi, ne semblent pas aller de soi.

Brecht rend cet effort de distancement possible par l'étude de la scène de la rue. Le témoin oculaire d'un accident, en mime les circonstances devant les passants attroupés. C'est une démonstration, une reproduction limitée, le narrateur ne laisse jamais oublier qu'il n'est pas le personnage représenté mais le démonstrateur : « *les opinions et les sentiments du démonstrateur ne se confondent pas avec les opinions et les sentiments du personnage représenté ... le théâtre ne cache pas plus qu'il est théâtre, pas plus que la démonstration au coin de la rue ne cache qu'elle est démonstration* » (08).

La distanciation sera exprimée sur tous les plans : musique, éclairage, songs, maquillage, le texte et le jeu de l'acteur, tous ces éléments réunis contribueront à renforcer la distanciation et à refléter la dialectique matérialiste. « *L'effet d'éloignement dans le théâtre épique allemand a été non seulement l'affaire du comédien, mais aussi celle du musicien (chœurs, songs) et du décorateur (écriteaux, projection, cinéma etc.)* » (09).

Les pièces de Brecht s'adressent directement au public, en l'invitant à prendre garde devant les scènes, en lui rappelant l'importance du rôle qu'il doit jouer, en l'incitant à prendre position et gardant l'écart devant le déroulement des fables.

La résistible ascension d'Arturo Ui

Au printemps 1941, Bertolt Brecht, exilé en Finlande, écrit en un mois « *La résistible ascension d'Arturo Ui* », en collaboration avec Margaret Steffin.

Achevée en 29 avril 1941, ne fut ni publiée, ni jouée de son vivant. La conception de cette pièce donc à l'époque où le nazisme triomphant établit son hégémonie en Europe. Les compagnes de Pologne et de France ont été de foudroyants succès. Le 9 avril 1941, Brecht évoque dans une note de journal la stupéfiante mobilité de l'armée hitlérienne en route vers Salonique « *le monde retient son souffle* ». Il projette de lancer sa caricature comme une arme dans la bataille. Il s'agit de déshabiller le dictateur drapé à l'antique de ses premières victoires.

Sur le plan technique, cette parabole est une distanciation qui transpose des événements historiques réels (ascension d'Hitler au pouvoir), dans les milieux de crime et d'affaires louches. D'un point de vue idéologique, la pièce est une analyse purement marxiste du fascisme et ses relations avec le capitalisme. Brecht la définissait comme : « *une tentative d'expliquer l'ascension d'Hitler au monde capitaliste en la transposant dans un milieu qui lui est familier* ». « *Arturo Ui* » a donc été conçu dans un contexte politique bien précis, à des fins politiques précises, sous le signe de l'urgence. A un moment donné, Brecht a même cru pouvoir monter le spectacle aux Etats-Unis, qu'il s'agissait alors d'entraîner dans la guerre.

Brecht cherche à lancer aux démocraties occidentales un avertissement lucide, d'une part en démystifiant la notion de héros, d'autre part en montrant l'Histoire en train de se faire.

1. Résumé de la pièce

A Chicago, les dirigeants d'un trust de choux-fleurs, pour échapper aux conséquences d'une crise qui menace leur commerce, recourent à l'appui du respectable « *Hindsborough* », le seul capable de leur fournir un prêt. Pour gagner ce soutien, ils lui

offrent des actions pour l'impliquer dans leur entreprise. *Arturo Ui*, un célèbre chef de bande et un redoutable criminel, saisit l'occasion et offre ses services aux commerçants en échange de la protection de leurs intérêts. Ils acceptent, *Ui* commence son ascension, il arrive ensuite à contrôler le commerce de Chicago. Aidé par ses hommes, il sème la peur partout. Les gangs mettent le feu dans les dépôts, éliminent *Ernesto Roma*, l'ami d'*Ui* et son homme d'action devenu gênant. Après la prise de Chicago, d'autres horizons, cette fois Cicéro ; les gangs frappent fort.

2. La montée du nazisme en Allemagne : Rappel Historique

« Brecht concevait la parabole non comme une étude historique mais une parabole dramatique » parabol stuck « ... *il entend nous mettre l'hitlérisme sous les yeux, non dans sa totalité mais uniquement dans ses rapports avec les classes et les milieux dirigeants de l'Allemagne* » (10), mais un rappel historique est nécessaire. Cette pièce a été écrite en 1941, au cœur de la tourmente guerrière, réflexion sur l'origine du nazisme. C'est la crise économique de 1929 qui a permis à Hitler de s'imposer, un industriel à la recherche des troupes contre les communistes avait pris contact avec lui. Bientôt des chômeurs, des bourgeois gonflent les rangs du parti nazi : 107 députés en 1930.

Hitler parvient à la chancellerie en janvier 1933 appelé par le maréchal Hindenburg président du Reich. Après avoir procédé à la dissolution du parlement et reçu l'aide financière des magnats de la Ruhr. Hitler arrive à 44% de suffrages.

Il fait attribuer l'incendie de Reichstag aux communistes qu'il peut mettre ainsi, hors la loi. Pourvu bientôt des pleins pouvoir pour quatre ans, il commence à inquiéter ses protecteurs de la

haute finance et de l'armée, d'autre part il se débarrasse de ses prétoriens, les S.A devenus trop encombrants, ainsi que leur chef Roehm, l'assassinat a lieu la nuit du 30 juin 1934 : « *la nuit des longs couteaux* », restent à ses côtés Goebbels, son chef de la propagande et de l'action psychologique et Goering son homme de confiance , le réorganisateur de la Luft Waffe. Hindenburg félicite Hitler et meurt le 2 août 1934.

Multiplications des polices, des camps de concentrations, action contre l'église : la guerre se prépare, présentée comme une sorte de fatalité qui purifiera l'Allemagne des traités honteux de 1918.

Dès 1934, les partisans du Fuhrer organisent un coup de force contre le gouvernement autrichien et le chancelier Dollfuss qui sera bientôt assassiné. Hitler imposait ses conditions à son successeur Schuschnigg, celui-ci résista un temps puis démissionna. Alors Hitler envahit l'Autriche le 11 mars 1938 sous le prétexte de rétablir l'ordre. Le chef du parti socialiste autrichien Seyss-Inquart, était lui-même opposé à cette invasion mais Goering utilisa un télégramme falsifié pour prétendre que l'occupation allemande avait été organisée à sa demande et voici le texte de ce télégramme : « *Le gouvernement provisoire autrichien ... considère qu'il est de son devoir d'établir l'ordre et la paix en Autriche, et envoie au gouvernement allemand la requête urgente de le soutenir dans sa tâche et de l'aider à éviter toute effusion de sang. Dans cette intention, il demande au gouvernement allemand d'envoyer des troupes allemandes aussitôt que possible* ».

La pièce transpose et recule les relations hitlérisme/ capitalisme dans un milieu de crime, de violence et de ridicule, où

des gangs et des commerçants s'allient et s'associent pour faire face à une crise menaçante et contrôlent les activités commerciales de Chicago. Cette alliance n'épargne aucun moyen, même le plus abominable.

Les tableaux de cette parabole racontent l'histoire d'une ascension au pouvoir menée par un aventurier, pour qui la fin justifie tous les moyens. Elle est aussi un point de vue sur l'Histoire, une analyse du nazisme, son mécanisme et sa montée en Europe. Le génie de Brecht serait, sans doute, le fait de parler de tout cela en utilisant une autre face des lacunes du capitalisme, en se servant d'un autre aspect de l'embarras de ce système : la montée du crime après la crise de 1929 aux U.S.A.

Brecht, par cette transposition, cherche aussi à briser le respect des criminels de la politique qui jouissaient d'un statut qu'ils ne méritaient pas. Ces politiciens, considérés comme des chefs et des leaders sont comparés avec ironie aux chefs de bandes et aux criminels de Chicago. Il a voulu, selon ses propres termes, exposer au ridicule les grands criminels vivants ou morts : « *les auteurs de grands crimes politiques ne sont surtout pas de grands criminels politiques* ». Cette entreprise de démystification tourne à la parodie, voire même à la clownerie. Brecht réduit les personnages historiques, les monstres sacrés du nazisme, en les assimilant à des gangsters italo-américains.

Entre Hitler et Al Capone y a-t-il vraiment une grande différence ? Si on brise l'illusion et le mensonge, si on échappe aux louanges et aux titres, si on recule devant les postes occupés et les statuts. Que reste-t-il alors ? Rien sauf le crime et les victimes. Suivant ce raisonnement, Al Capone serait moins criminel qu'Hitler,

en considérant le nombre de victimes de chacun ! Seule une distanciation est capable d'aboutir à une telle analyse.

Pour pouvoir donner une opinion juste et objective à propos du fascisme, il faut d'abord échapper au halo qui entoure ses acteurs. Il faut observer les événements tels qu'ils sont vraiment et non tels que nous les présentons. Les capitalistes en général et les fascistes en particulier sont tous des criminels qui cherchent le profit partout et peu importe comment. Voici leurs vrais visages, leur réalité atroce cachée sous divers masques et nombreuses appellations comme le souligne Brecht : « *le fascisme est une étape historique introduite par le capitalisme ... on ne peut lutter contre le fascisme qu'en le considérant comme une forme du capitalisme : forme cruelle et brutale* »

La pièce, se découpe en XVIII tableaux, un prologue et un épilogue, la plupart des tableaux se terminent par l'apparition d'un écriteau, où sont inscrits les événements historiques qui correspondent à chaque scène.

La pièce est écrite en forme versifiée et en prose. Brecht recourt aux vers Schlegelien qui « *permet de mesurer le caractère héroïque des personnages* ».

La forme versifiée sert, aussi, à renforcer l'idée faite déjà, sur la distanciation, cette forme « *doit rappeler que cette histoire de choux-fleurs et des gangsters siciliens a coûté à l'Europe des milliers de cadavres* » (11) les événements exposés dans cette pièce doivent être rattachés à l'Histoire parce qu'on ne peut considérer cette pièce en dehors du contexte historique, sociopolitique, dans lequel elle a été produite. Il faut interroger cette pièce en l'inscrivant dans l'Histoire, pour analyser, pour comprendre ce que

cette œuvre a à nous dire sur un moment de l'Histoire de l'humanité. « *Rien d'inventé* » mais seulement une transposition, un éloignement dans l'espace, un recul vis-à-vis les événements pour nous permettre d'aboutir à une critique efficace, et une compréhension objective de ce qui s'est, réellement, passé entre 1928 et 1934 en Allemagne.

La transposition se manifeste sur plusieurs niveaux. On présentera ici quelques exemples :

1. L'espace

Les scènes et les actions de notre pièce se déroulent à Chicago, la ville américaine qui a joué un grand rôle dans l'Histoire moderne des U.S.A un centre d'activités commerciales, un port très actif, Chicago est aussi le siège des banques, compagnies d'assurance, des sociétés fiduciaires et d'une bourse de valeurs : une ville type du capitalisme américain.

La crise économique de 1929 a, énormément, affecté Chicago. Une progression particulière de la criminalité, favorisée par la prohibition de la fabrication et de la vente des boissons alcoolisées. La mafia des années trente contrôlait Chicago avec une violence terrible, la guerre des gangs d'une part, et l'impuissance de la justice d'une autre. Certains parlaient des relations entre les chefs de bandes, les politiciens et les hommes d'affaires, ce qui n'est pas étonnant vues les circonstances dans lesquelles le crime s'est développé.

Le choix de Chicago en tant qu'espace est une grande signification. Brecht croit que la criminalité à Chicago est le produit de la fameuse crise ou plus exactement celui du capitalisme. De ce fait la barbarie, soit sous une forme primitive (crime, agression), ou

sous une forme officielle, la dictature par exemple ou le fascisme, est le produit d'un même mécanisme. Les bourgeois de l'Allemagne des années trente, qui ont soutenu et aidé le fascisme, obéissent au même déterminisme qui a produit le crime à Chicago. Les nazis allemands et les chefs de bandes de Chicago sont tous les deux le résultat de l'échec capitaliste.

Une autre raison justifie le choix de Brecht : détruire le respect et les mérites dont jouissent les criminels de la politique, les écraser sous le ridicule, parce que , en réalité, ce ne sont que des meurtriers et des assassins tout à fait comme ceux de Chicago. Ils n'ont rien de différent sauf les titres et les postes.

La transposition dans un espace nouveau fait partie du recul général de toute la pièce et aussi la distanciation des événements historiques dans un milieu étrange afin que le public puisse exercer sa fonction critique à l'aise et jouer son rôle d'observateur attentif. Chicago, l'espace, c'est aussi la condamnation des activités criminelles et du capitalisme. Une nouvelle lecture du crime organisé à une critique sévère des pratiques politiques et économiques de l'époque, et surtout une comparaison inattendue, insolite mais réaliste entre la progression du crime et la montée du nazisme, proposant ainsi au public une vision nouvelle des choses et une analyse menant aux vraies causes de ce phénomène. Une analyse va permettre au lecteur de dégager la dialectique du fascisme avec les données sociopolitiques de l'époque.

2. Le temps

Dans cette pièce il n'y a pas en réalité une transposition temporelle. Brecht va garder les mêmes dates : les années trente exposent clairement à la critique le système capitaliste. C'est la

décadence, la crise de 1929 a prouvé l'incapacité de ce système, et elle a dévoilé ses lacunes.

Le crime et le fascisme sont la manifestation la plus probante et la conséquence logique du « *mercantilisme de la société capitaliste* » : *Il était presque banal vers 1940 d'évoquer à propos du nazisme soit les gangsters de Chicago, soit les monstres de Shakespeare. L'originalité de Brecht est d'avoir évoqué simultanément les deux* » (12).

Brecht a gardé le cadre des années trente parce que c'est là que le système capitaliste permet la critique voulue.

Les gangs de Chicago contrôlaient le commerce et diverses activités économiques, leur puissance est de nature économique, ils dirigeaient les maisons de jeux, les boîtes de nuit, la vente de l'alcool. Leur puissance a touché les palais de justices et l'église. Des bruits couraient à propos des relations qu'ils avaient avec les milieux influents et les politiciens américains.

Ces années sont une véritable catastrophe économique au niveau international, la crise a bouleversé les sociétés capitalistes et elle a démasqué l'incapacité et l'injustice de leur politique soit à Chicago ou en Allemagne.

En Allemagne c'est la crise qui a permis à Hitler de s'imposer. C'est en profitant de la misère des gens et de leurs situations défavorisées, aidé pour cela par des industriels et des bourgeois qui cherchent à sauvegarder leurs intérêts menacés par la propagande communiste et les mouvements ouvriers, c'est grâce à cela qu'Hitler a pris le pouvoir.

3. Les noms des personnages

Les noms des principaux personnages de « *La résistible ascension d'Arturo Ui* », italiens pour les gangs, anglo-saxons pour les hommes d'affaires, évoquent par des à peu-près, à la fois sémantiques et phonétiques, leurs modèles historiques.

Hindenburg se transformant en *Dogsborough*, *Ernest Roehm* en *Ernesto Roma*, *Goering* et *Gobbels* en *Giri* et *Givola*, *Dollfuss* en *Dullfeet*, mais puisque nous travaillons sur le texte traduit par Armand Jacob où une deuxième modification a été effectuée pour accentuer leur ressemblance phonétique avec les noms originaux : c'est ainsi que *Dogsborough* se transforme en *Hindsborough*, *Giri* en *Gori*, *Givola* en *Gobbola* et *Dullfeet* en *Dollfoot*.

La présentation des noms des personnages de cette manière renvoie directement à notre définition de la distanciation : rendre les noms insolites mais en permettant aux spectateurs de les reconnaître. Grâce à ce jeu sur les sons et les lettres, les noms des personnages de la pièce évoquent dans les esprits les noms des acteurs de drame historique. C'est un jeu à double intérêt ; il sert à distancier les personnages d'une part et à ridiculiser les vrais acteurs d'une autre. Ce jeu transpose aussi les vrais noms dans une autre construction phonétique et sémantique pour priver les personnages du respect dont ils jouissaient. Cette déformation des noms peut aller jusqu'aux actes. Rien n'est sacré, rien n'échappe à la critique, bouleverser l'ordre des lettres qui forment ces noms nous permettra d'envisager la possibilité d'aller plus loin, c'est-à-dire, mettre à la critique leurs actions dans l'Histoire et la place qu'ils occupaient. Pour Brecht les personnages des drames

historiques (guerre, nazisme), n'ont rien de grand et de remarquable.

4. Les scènes

D'une manière comparable aux images d'une bande cinématographique, la pièce progresse par à-coup. Empêcher le public de s'identifier avec les héros et au lieu de cela lui apprendre à s'étonner des situations dans lesquelles les héros se débattent.

Grace à l'interruption du déroulement des événements, le public retient d'autant mieux « *le gestus* » de chaque tableau. La fable de Brecht ne repose pas sur une histoire continue et unifiée mais sur le principe de la discontinuité, elle ne raconte pas une histoire suivie mais elle aligne des épisodes autonomes que le spectateur est invité à confronter avec le processus de la réalité auquel ils répondent.

Döblin disait : « *qu'une œuvre épique se laisse couper comme avec des ciseaux en partie capable de vivre à leur vie propre* ». Les scènes progressent par bonds, elles apparaissent indépendamment ce qui va permettre au spectateur de retenir « *le gestus* » de chaque tableau, leur accorder une pause afin que leur critique soit efficace et sans contrainte.

Ses scènes exposent la crise du trust de choux-fleurs de Chicago et comment les commerçants utilisent divers moyens pour échapper à ses conséquences. Leur seul moyen était le prêt municipal et *Hindsborough* est le seul capable de leur fournir ce prêt. L'assassinat de *Sheet* va permettre à *Arturo Ui*, le gang, de s'imposer. Les commerçants, pour sauvegarder leurs intérêts, acceptent la protection et la concurrence d'*Arturo Ui*. Ce dernier,

commence son ascension, aidé par ses hommes bientôt Chicago, puis Cicéro sont sous sa merci.

Les personnages de cette pièce ne sont décrits que par leurs dialogues. Ils ne laissent apparaître aucune psychologie. Ils s'expriment à la troisième personne et au passé :

- *Il n'est plus, je le crains, tout à fait présentable*
- *Certes, on continue à l'inscrire à l'actif,*
- *Ce vieux meuble de prix, mais en est moins pressé*
- *De l'exhiber ; doutant qu'il soit bien authentique...*
- *De même on n'ouvre plus la bible de famille*
- *Qu'on feuilletait pensif au milieu des amis*
- *Après qu'on a trouvé, dans les feuillets jaunis,*

....

(Tableau XI)

Le texte est plein d'exemples, cette manière de s'exprimer permettra aux acteurs et aux spectateurs de distinguer nettement les propos des personnages de ceux qui les expriment.

Entre la noblesse du rythme et la vulgarité des dialogues, la brutalité des propos prononcés par les gangs et la sonorité des vers de Schelegel, il y a une distanciation qui rend la parabole plus sensible. Ce décalage, attire l'attention des spectateurs et déclare implicitement le lien étroit entre la brutalité réelle et la noblesse prétendue. Il y a de noble que la forme mais le fond est sombre et cruel.

5. Les écriteaux

Les écriteaux qui accompagnent et commentent les tableaux de cette pièce, servent de repères historiques qui guident le spectateur dans sa lecture et sa critique.

Ce sont ces écriteaux qui permettront de reconnaître l'objet reculé et distancié, leurs fonctions est de situer l'action dans son cadre historique déterminé : « *L'historiser* » et permettre aux spectateurs de la comprendre dans ce même cadre parce que une lecture hors le contexte historique, dans lequel cette pièce a été produite, est impossible et insuffisante. Le cadre historique est très important et déterminant pour le théâtre épique, un théâtre qui cherche à schématiser les relations sociales dans leur contexte historique éphémère.

Après chaque tableau un écriteau intervient et exige une critique et une participation de la part des spectateurs. Il exige une lecture historique des tableaux, parce que le spectateur ne doit pas oublier que cette histoire de gangs et de choux-fleurs est une transposition, un recul d'événements historiques réels. Ces écriteaux empêchent l'illusion et l'identification, leur rôle est de garder l'esprit critique des spectateurs éveillé, l'empêcher de s'embarquer dans l'histoire.

Habituellement, le théâtre épique évite l'ombre et l'obscurité et les sources de lumières restent visibles mais dans ce tableau et après chaque épisode du procès, la lumière a un autre rôle et une signification particulière.

Le procès est une mise en scène scandaleuse, où rien n'est vrai, tout est déformé. Ces moments d'obscurité symbolisent le silence triste de la vérité et l'enterrement cruel de la justice. Cette vérité qui manque au procès, qui manque en plein lumière, est là quand il fait noir. Ce noir est aussi un moment de réflexion donné au public, afin que son jugement soit objectif, il sert aussi à séparer

les séquences du procès. Enfin, cette obscurité est l'effacement d'une scène déformée et l'image d'une vérité étouffée.

La musique du théâtre épique n'accompagne pas seulement le texte, elle le commente et l'explique, c'est-à-dire, elle est porteuse de message. La musique de « *la résistible ascension d'Arturo Ui* » a pour tâche de souligner l'atmosphère d'horreur, elle doit être agressive et aigüe selon les indications données par Brecht. Elle est toujours accompagnée d'un crépitement de mitraillette.

Le choix de « La marche Funèbre » de Chopin, entre les séquences du procès de l'incendie des entrepôts, renforce et souligne le climat de la terreur sur un rythme de danse, cette contradiction est une distanciation, une opposition entre l'aspect ironique du procès et son côté tragique.

« *La Marche Funèbre* » commente le tragique de ce tableau et explique le déroulement triste et injuste du procès avec un ton ironique.

L'atmosphère de la mort, de la contrainte et du ridicule est admirablement concrétisée grâce à cette musique.

Notes

1. Papaioanau Kostas, « *Les marxistes* », édition *J'ai lu*, Paris 1965
2. idem
3. Barthes Roland, *Essais critiques*, cité par Jean Guiloineau dans *Idéologie et société*, édition Larousse, Paris 1978.
4. Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, édition Arche, Paris 1963
5. idem
6. idem
7. idem
8. *Ecrits sur le théâtre*, idem
9. Benjamin Walter, « *Essais sur Brecht* », édition Maspéro, Paris ,1969
10. Armand Jacob, préface de « La résistible ascension d'Arturo UI », édition Arche, Paris, 1963 p111
11. Idem p 112
12. Idem p 112

Bibliographie

1. Benjamin walter, *Essai sur Bertolt Brecht*, Petite Collection, édition Maspéro, Paris 1969.
2. Brecht Bertolt, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, traduction d'Armand Jacob, collection Théâtre Complet de Brecht, édition Arche, Paris 1963.
3. Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, édition Arche, Paris 1963.
4. Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, édition Arche, Paris 1963.
5. Papaioannou Kostas, *Les marxistes*, Collection *J'ai lu l'essentiel*, édition *J'ai lu*, Paris 1965.
6. Pavis Patrice, *Etudes théâtrales*, étude parue dans « *Théorie Littéraire, Problèmes et perspectives* », ouvrage collectif, édition Presses Universitaires de France, 1989.