



Comprendre la disjonction chez BERTOLT BRECHT

Simplice Noguès GODO
UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA
godosimplice@gmail.com

Résumé : le théâtre de Brecht s'est révélé être, plus de soixante ans après sa mort, une rupture esthétique et idéologique dans la pratique de l'art dramatique. Marquée par les troubles socio-politiques du XXe siècle, son écriture se veut la traduction de ses convictions esthétiques notamment avec le principe de la disjonction. La présente réflexion montre que par une déstructuration à la fois actantielle et spatio-temporelle du texte théâtral, la logique disjonctive apparaît comme l'assise textuelle de la distanciation.

Mots-clés : Disjonction – Antigone – Théâtre épique – Distanciation.

Abstract : Brecht theater has shown to be, more than sixty years after his death, an esthetic and ideologic breaking in the practice of dramatic art. inspired by socio-political uprisings of XXth century, his writing expresses his esthetic ideas, especially the use of separation. The present study shows that the drama special organisation is responsible of distanciation.

Key words : Separation – Antigone – epic drama – distanciation.

Introduction

Né dans le sillage des formes dramatiques diverses inspirées des bouleversements socio-politiques du XXe siècle, le théâtre de Brecht s'en est différencié par deux atouts majeurs : une profonde assise théorique à la laquelle s'associe des textes dramatiques constamment ouverts sur la scène. S'inscrivant ainsi dans une trajectoire qui part de principes théoriques à leur mise en œuvre textuelle, l'art dramatique brechtien a donné à voir, à travers les nombreuses pièces du répertoire, des singularités dramaturgiques insoupçonnées, des ressources encore sous exploitées. Au nombre de ces spécificités figure la disjonction en tant que principe de l'organisation de l'espace fictionnel dans le texte dramatique brechtien, notamment dans la pièce *Antigone*. Frappée du sceau de la discontinuité à l'instar de la majeure partie des textes du dramaturge allemand, cette reprise du mythe d'Antigone est marquée par une donne spatiale caractérisée par la disjonction. Émanant d'un « *système dramaturgique fondé sur la discontinuité et l'ellipse* »⁽¹⁾, elle définit un agencement structurel du texte et de ses composantes techniques.

⁽¹⁾ Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand colin, 2008, p 36.

Modalité affirmée de la lecture de l'action des personnages, l'espace dramatique dans *Antigone* de Brecht illustre le principe de la disjonction dans la mesure où espace imaginaire et espace réel, où fiction et réalité coexistent sans pour autant s'emboîter à l'intérieur de la même fable. La présente étude envisage de montrer, à l'aune de la perspective sociocritique issue des travaux d'Edmond Cros, que la disjonction de l'espace dramatique dans *Antigone* de Brecht vise, certes, à attester d'une discontinuité affirmée et voulue ; mais traduit aussi et surtout ce que Jean-Pierre Ryngaert nomme « *des appels d'air censés justifier la permanence d'une écriture qui ne s'essouffle pas à fournir du récit, mais qui impose ses manques comme autant d'aimants à attirer du sens* »⁽²⁾. Autrement dit, la disjonction génère du sens par une écriture à trous, une écriture de manques à combler. Comment ce procédé participe-t-il à l'efficacité du texte brechtien ? Telle est l'épine dorsale de cette réflexion qui s'efforcera de décliner les articulations opératoires de cette technique avant d'en préciser les effets de sens spécifiques.

1. Le principe de la disjonction dans l'action dramatique de *Antigone*

Antigone est une pièce de théâtre du dramaturge et metteur en scène allemand Bertolt Brecht. Adaptée de la tragédie antique grecque de Sophocle, parallèlement à la consécration d'une figure mythique connue et reconnue, cette œuvre dramatique dérange d'emblée les certitudes de l'analyste par une architecture insolite : un espace textuel bidimensionnel qui éclaire davantage l'idée même de la fragmentation comme mode d'écriture.

1.1. Une action dramatique, deux espaces textuels

Qu'elle soit textuelle ou scénique, la lecture de *Antigone* bute systématiquement sur une incongruité ou ce qui pourrait être perçu comme telle : une structuration dichotomique de la pièce. En effet, alors que le titre éponyme évoque, avec toute la charge du mythe, le parcours d'un personnage haut en couleur, le lecteur, puis le spectateur découvrent dans le déroulement de la fable une structure induisant une fragmentation de l'espace dramatique. Le tableau suivant en donne un aperçu synoptique :

⁽²⁾ Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p 7.

LISTE DES PERSONNAGES	STRUCTURE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE	
	Fragment 1	Fragment 2
<i>Deux sœurs. Un SS. Antigone. Ismène. Créon. Hémon. Tirésias. Un garde. Les anciens de Thèbes. Un messager. Une servante.</i>	Titre du fragment : LE PROLOGUE	Titre du fragment : LA PIÈCE
ESPACES DRAMATIQUES	BERLIN <i>Berlin. Avril 1945. C'est l'aube. Ayant quitté l'abri antiaérien, deux sœurs rentrent à la maison.</i>	LA CITE-ÉTAT DE THÈBES <i>Devant le palais de Créon. C'est l'aube.</i>

En suivant à la trace les indications didascaliques, l'on note une structuration du texte théâtral en deux parties ou fragments. Bien qu'ayant une liste commune des personnages, chaque fragment ne donne pas à voir les mêmes actants en procès. Contrairement à certaines habitudes de l'écriture dramatique, le prologue, ici, n'est nullement un personnage. Il s'agit d'une séquence qui consacre la mise en route de l'action dramatique avec 3 personnages : "deux sœurs" et "un SS". En principe, l'action que ces derniers inaugurent doit servir de prélude au fragment suivant. Sauf que dans la pièce de théâtre de Brecht, le fragment intitulé la pièce n'apparaît manifestement pas comme la suite logique du prologue. Dès lors, le principe de la disjonction s'établit dans l'organisation du texte et surtout dans l'appréhension du cadre servant de support à l'action des personnages : l'espace dramatique. Pour Patrice Pavis, cette expression désigne « *l'espace de la fiction. Sa construction dépend autant des indications que nous donne l'auteur du texte que de notre effort d'imagination* »³.

À en croire cet éminent spécialiste du théâtre, par principe, l'espace ou le lieu imaginaire qui sert de cadre à l'action des personnages doit être perçue en se fondant sur deux pistes de lecture. Il y a d'abord ce que l'auteur propose comme matière ou topoï servant de réceptacle au jeu des actants. Pouvant relever autant de la réalité que de l'imaginaire ce dernier endosse toute l'intentionnalité structurante et créative que le dramaturge destine à son lecteur-spectateur. Il y a ensuite et surtout une disposition qu'il prend vis-à-vis du destinataire des processus présentés. De celui-ci, une attente spécifique implicitement formulée dans l'organisation du texte théâtral par le scripteur doit venir achever la construction du sens de l'œuvre et du spectacle qui est censé émaner de lui.

⁽³⁾ Patrice PAVIS, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p 119.

Comme on peut le constater, loin d'exalter l'attentisme du lecteur-spectateur, l'écriture dramatique brechtienne recherche plutôt chez lui un réel activisme cognitif. Induite manifestement par un dispositif dramaturgique qui prend sa source dans l'écriture, cette attitude singulière que le scripteur anticipe présuppose une redéfinition de l'esthétique fragmentaire.

1.2. Une redéfinition de l'esthétique fragmentaire : de la jeunesse à la maturité esthétique

Longtemps, le théâtre a été écrit et pratiqué selon un principe de continuité qui caractérisait tous les aspects de l'écriture dramatique. Inspirée d'Aristote, celle-ci était envisagée comme l'expression d'une raison transcendante conditionnant l'organisation structurale des œuvres. À ce sujet, le théoricien antique précise :

« il y a dans toute tragédie une partie qui est nœud et une partie qui est dénouement ; les faits qui sont en dehors de la tragédie et un certain nombre de faits qui sont dans la tragédie souvent constituent le nœud, le dénouement comprend le reste »⁽⁴⁾.

À la lumière de cette prescription, Aristote balise de fait l'organisation structurale du texte dramatique en raison d'attentes spécifiques devant se réaliser chez le lecteur-spectateur. En effet, tel qu'envisagé, le drame doit susciter « *crainte et pitié* »⁽⁵⁾ de sorte à accéder à la purgation de pareilles émotions. Ainsi, au nom de cette logique cathartique, la continuité dramatique a été consacrée comme mode d'écriture jusqu'à la remise en cause brechtienne au tournant du XXe siècle. Rejetant le plaisir esthétique de type aristotélicien qu'il juge décadent et démodé, le théoricien allemand revendique plutôt l'écriture fragmentaire pour réaliser des attentes bien plus conformes à aux réalités humaines de "l'ère scientifique". Il préconise, par conséquent, une écriture qui envisage les processus présentés dans une discontinuité à la fois logique et technique.

Logique parce qu'elle tire sa source du contexte politique et social du monde au XXe siècle, elle est également technique parce qu'elle traduit dans le texte dramatique les désordres dans lesquels la pensée humaine se trouve plongée à travers des dispositifs-type au plan de l'écriture. Relevant de ces mécanismes, la fragmentation du discours théâtral connaît une variation de degré en fonction de la maturité de l'artiste et dramaturge allemand. En effet, avec les pièces de jeunesse, même si l'esthétique fragmentaire est de mise, elle connaît quelques relents d'une continuité dramatique. Ce n'est qu'avec les pièces de maturité, notamment les adaptations telles qu'*Antigone* qu'une redéfinition de

⁽⁴⁾ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, édition Gallimard, 1996, p 112.

⁽⁵⁾ *Idem*, p 100.

la discontinuité est véritablement consacrée. Qu'est-ce à dire ? Cela veut dire que la perspective fragmentaire dans laquelle les textes brechtiens sont composées n'était nullement absolue dans ses œuvres de jeunesse dans les années 1920.

La discontinuité redéfinie sous-entend qu'elle existait dans ses textes au début de sa carrière de dramaturge sans pour autant qu'elle fut une consécration radicale de l'autonomie des fragments, les uns par rapport aux autres dans le cours du drame. L'on en veut pour preuve la pièce de théâtre intitulée *Baal*, première œuvre dramatique de Brecht parue en 1918. En effet, elle donne à voir un long dialogue centré autour d'un personnage haut en couleur, Baal, artiste-poète de son état. Malgré une variété d'espaces, la relative discontinuité y est incarnée par les nombreux intermèdes chantés qui viennent régulièrement casser le cours de l'action dramatique comme cela s'entrevoit dans l'extrait ci-dessous :

BAAL, *derrière le rideau* : je suis petit, mon cœur est pur, et gai je veux être toujours.

Applaudissements. Baal continue en s'accompagnant à la guitare :

Dans la chambre passait le vent.
Des prunes bleues mangeait l'enfant
Qui laissait son corps doux et blanc
S'abandonner au passe-temps

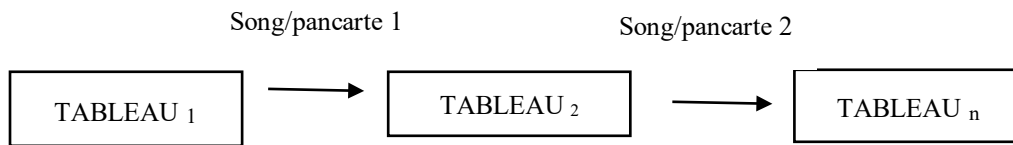
Applaudissements dans le café ; on crie : « Oho ! ».

Baal continue à chanter et l'agitation devient de plus en plus vive car la chanson devient de plus en plus osée. À la fin, tumulte épouvantable dans le café.

(*Baal*, Théâtre complet, tome 1, p 35.)

Même s'il récuse la continuité dramatique émanant d'Aristote, cet extrait montre que dans ces textes de jeunesse, le dramaturge allemand envisage l'esthétique fragmentaire dans une perspective toute relative d'autant plus que, seuls les « songs » ou les chansons, ne constituent que l'unique moyen d'amoindrir la tension dramatique, responsable de l'identification du lecteur-spectateur. D'où la nécessité d'une redéfinition qui consistera à pousser plus loin l'esthétique fragmentaire dans l'écriture du texte théâtral. Concrètement, cela est visible dans une sorte de séquentialisation de l'action dramatique qui laisse voir chaque scènes, tableau ou partie de la fable ne plus s'emboîter les unes dans les autres. Désormais, chaque partie est considérée comme une entité absolument autonome, non seulement du point de vue de l'architecture générale de la pièce, mais aussi et surtout, du point de vue de ses composantes techniques. Au nombre de celles-ci, figure l'espace dramatique, réceptacle de l'action des personnages.

Pour Jean-Marie Valentin, l'autonomie de cet ingrédient du texte théâtral constitue une exigence de la forme épique qui réclame, « *dans une vision originale de l'œuvre d'art total, contre la fusion, le heurt de ses composantes* »⁽⁶⁾. Dorénavant, en séquentialisant de manière si radicale l'action dramatique et par ricochet l'espace qui lui sert de cadre, le dramaturge instaure une véritable disjonction qui doit se comprendre comme une forme plus poussée et plus amplifiée du principe de la fragmentation dans l'organisation générale de l'œuvre dramatique. Ainsi, ce passage ou cette transition esthétique notable entre l'organisation structurale des textes de jeunesse et ceux incarnant sa maturité artistique peut être schématiquement représentée dans les figures ci-dessous :



Aperçu structural de la pièce de jeunesse



Aperçu structural de la pièce de maturité

Ce qu'il y a à noter dans les schémas, ce n'est pas tant les fragments qui composent la pièce de théâtre puisque, qu'il s'agisse des œuvres du jeune Brecht ou de celles du dramaturge ayant gagné en expérience, ils participent d'une vision nouvelle qui s'émancipe des prescriptions aristotéliennes. En revanche, l'analyste se doit d'être sensible aux relations entre les fragments à l'intérieur de la même structure, de la même pièce, que l'on se situe dans l'un ou l'autre moment de la vie du théoricien allemand. Dans la première structure, les tableaux se succèdent dans une suite apparemment logique marquée par de régulières suspensions dans l'écoulement de la fable. Occasionnées par les intermèdes chantés ou songs, les pancartes récapitulatives ou tout autre dispositif de mise à distance, ces suspensions régulières ne visent en réalité qu'un seul objectif : briser l'illusion dramatique. Cependant, cette structuration textuelle notable chez le jeune Brecht admet, indépendamment des précautions prises, une logique continue à travers le signe \longrightarrow entre les tableaux qui fait que les uns constituent la suite des autres.

⁽⁶⁾ Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, l'Arche éditeur, 1999, p 13.

Ce procédé induit un effet de distanciation qui, même s'il existe, souffre d'une faible intensité cognitive chez le lecteur-spectateur. C'est justement pour remédier à ce qu'il considère comme une insuffisance que le dramaturge allemand, ayant gagné en maturité, adopte une structuration textuelle dont le deuxième schéma rend compte. En effet, dans cette seconde structure, il n'existe aucun lien apparent entre les fragments. Ces derniers ne sont d'ailleurs plus numérotés de sorte qu'ils n'imposent plus un ordre de lecture.

L'absence de lien indiquée par le signe E_3 montre bien que chaque partie ou fragment de la pièce conserve une autonomie forte qui la rend distincte des autres, et qui oblige le lecteur-spectateur à la considérer comme une entité unique dotée d'une dynamique interne propre. Il faut donc comprendre que la disjonction, telle que décrite ici, doit s'entendre comme un principe d'écriture typique des pièces de Brecht dans lesquelles l'organisation de l'espace dramatique s'inscrit dans une logique illogique ; car la fragmentation si poussée de cette composante technique entraîne des implications somme toute naturelles dans le texte de théâtre.

2. Les implications dramaturgiques de la disjonction

La disjonction suppose un conditionnement spécifique de l'espace dramatique qui fait désordre aux yeux du lecteur-spectateur. Loin d'instaurer une logique dans les processus présentés, elle constitue un mode d'écriture qui recherche le heurt plutôt que l'harmonie, l'incongru plutôt que le convenable car, comme le dit Brecht, « rien n'est plus dangereux que ce qui adoucit les angles, simule l'harmonie »⁷. En conséquence, la séquentialisation très marquée de l'espace dramatique touche les actants de la fable tout en les inscrivant dans des attentes spécifiques.

2.1. Sur les personnages de la fable

Tout texte théâtral donne à lire à son destinataire une histoire ou un récit dont la portée varie selon la nature, l'identité et les choix des personnages. En tant qu'animateurs de la fable, ces derniers subissent les options esthétiques du dramaturge puisqu'en dernier ressort, seul l'artiste, comme un thaumaturge, connaît d'emblée la finalité des parcours croisés de ses créatures. En optant pour la disjonction de l'espace dramatique dans la pièce *Antigone*, Bertolt Brecht agit implicitement sur les personnages qui animent les jeux dialogiques de son texte. Cela veut dire qu'ils entrent dans une catégorisation certainement voulue qui s'analyse et se perçoit en termes nécessairement dichotomiques. En effet, la

⁷ Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, op cit, p 13.

disjonction se lit comme une division de l'espace dramatique. Non pas une division au sens d'une organisation de la spatialité qui se veut distributive en ce sens qu'elle crée des espaces pour les besoins des actions des personnages. Mais plutôt dans l'acception d'une rupture radicale qui impose à l'analyste d'appréhender le réceptacle des actions des actants dans une logique discontinue. Dans cette perspective, l'on note que, sous l'influence de ce qui s'apparente à une technique d'écriture chez le dramaturge allemand, quand bien même ils sont présentés par une liste unique, les personnages du texte théâtral à l'étude sont identifiés en se fondant sur un critère déterminatif : leur nature ou leur essence. Par nature ou essence, il faut comprendre leur texture c'est-à-dire le trait distinctif de leur construction. Mis à l'œuvre, ce critère permet d'observer que tous les jeux dialogiques ne possèdent nullement une source identique. Certains relèvent de personnages réels tandis que d'autres sont le fait d'animateurs fictifs. Les deux figures ci-dessous en donnent une illustration :

Figure 1

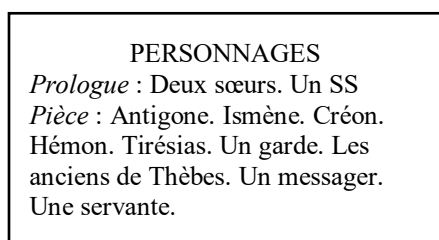
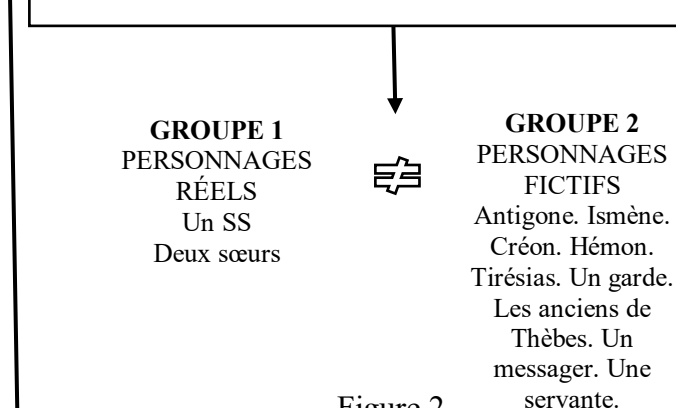
REPARTITION DES PERSONNAGES DANS *ANTIGONE*

Figure 2

Les deux figures représentent respectivement la liste des personnages indiquée par une didascalie initiale inscrite à la page 10, dès l'entame de la pièce de théâtre ; et l'implication de la disjonction sur les animateurs des jeux dialogiques. Si les douze (12) actants de l'œuvre théâtrale agissent selon qu'ils se trouvent dans l'un des deux fragments qui la structurent, à l'analyse, cette répartition est loin d'être fortuite. Alors que le fragment intitulé « la pièce » fait se mouvoir autour d'un mobile profane ⁽⁸⁾ des personnages exclusivement imaginaires, celui dont le titre est indiqué comme « prologue » concentre plutôt des actants issus de la réalité historique.

⁽⁸⁾ Contrairement au texte de Brecht, le mobile de l'opposition légendaire entre Créon et sa nièce Antigone est d'ordre religieux car les dieux veulent que tout mort ait droit à une sépulture.

Il ressort de cette configuration des fragments, une opposition entre personnages fictifs et personnages réels. Les premiers, issus de l'imagination créative du dramaturge allemand, forment un réseau relationnel construit autour de deux figures de proue : Antigone et Créon. En revanche, les personnages réels, même s'ils s'inscrivent dans un jeu dialogique moins dense, paraissent symboliquement chargés. En effet, les trois personnages réels dont l'un, le SS, est opposé aux deux sœurs, participent d'une construction fondée sur un ancrage historique. De toute évidence, le principe de disjonction implique que les personnages du texte théâtral *Antigone* souffrent d'un défaut d'homogénéité. Bien qu'appartenant à la même liste de personnages, ils n'obéissent nullement aux mêmes référents de lecture. Cette particularité textuelle qui n'est visible qu'après une observation minutieuse perturbe d'emblée l'analyste ou même le lecteur-spectateur. Pourtant cet effet-ci est également produit par une autre cause soumise au principe de la disjonction : il s'agit du temps dans le texte dramatique.

2.2. Sur la temporalité de la fable

Le temps se présente comme une composante technique du texte théâtral dont le questionnement est loin d'être superflu dès lors qu'il s'agit d'en saisir la signification profonde. Quelle que soit la perspective envisagée dans la fable, « *le temps y joue un rôle important* »⁽⁹⁾. Sous l'impulsion de la logique disjonctive, la temporalité dans la pièce *Antigone* de Brecht s'analyse en termes problématiques. En effet, elle n'y est aucunement uniforme selon que l'on se trouve dans l'un ou l'autre des fragments intitulés respectivement « Prologue » et « la pièce ». L'on en veut pour preuve, les indications didascaliques notables en début de fragment et consignées dans le tableau ci-dessous :

ŒUVRE DRAMATIQUE	FRAGMENTS	TITRES DE FRAGMENTS	INDICATIONS DIDASCALIQUES
<u>Antigone</u>	Fragment 1	« PROLOGUE »	<i>Berlin. Avril 1945. C'est l'aube. Ayant quitté l'abri antiaérien, deux sœurs rentrent à la maison.</i>
	Fragment 2	« PIÈCE »	<i>Devant le palais de Créon. C'est l'aube.</i>

Le contenu du tableau se focalise sur la donne temporelle dans le texte de Bertolt Brecht. Dans le fragment intitulé « Prologue », elle est matérialisée par deux compléments circonstanciels de temps : "*Avril 1945*" et "*C'est l'aube*" ;

⁽⁹⁾ Michel PRUNER, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p 134.

tandis que dans le second fragment, la « Pièce », il n'y a qu'un seul. Dans le premier, en plus d'indiquer un moment de la journée et plus spécifiquement le levé du jour, la didascalie initiale marque une date. Or dans le fragment suivant, l'information sur la temporalité de l'action dramatique se veut minimaliste puisqu'elle ne se concentre que sur le jour qui se lève. À l'imprécision temporelle de ce fragment pourtant plus long, s'oppose la précision du « Prologue » quoique plus court, comme si l'on se trouvait face à deux textes théâtraux différents. Techniquement, cette impression que ressent l'analyste devant l'existence de deux réalités temporelles à l'intérieur d'une même pièce de théâtre, dans le cours d'une seule et même action dramatique est en soi une conséquence du principe de disjonction. De fait, cela révèle chez le dramaturge allemand, une volonté de perturber la lecture du texte d'*Antigone* afin que s'exerce l'activité cognitive du lecteur-spectateur. Mais cela témoigne surtout de la dynamique d'une écriture qui conditionne parce qu'elle les rend manifeste, les attentes du théoricien allemand.

2.3. Les attentes du dramaturge

Qu'elle porte sur telle ou telle autre composante du texte de théâtre, la disjonction en tant que technique d'écriture ne s'opère pas spontanément. Elle est la manifestation d'une volonté, en l'occurrence celle du scripteur, dont la visée ultime concerne le lecteur-spectateur. Ce dernier est en réalité la cible principale du discours brechtien développé dans ses textes littéraires théâtraux. En aucun cas, il ne doit rester passif devant les processus présentés au risque de se laisser aller à l'identification. Ainsi, l'instauration du principe de disjonction satisfait deux types d'attentes chez le dramaturge allemand. En premier lieu, d'un point de vue purement esthétique, ce principe déstructure ou déconstruit la pièce traditionnelle en lui imprimant une discontinuité jusque-là inhabituelle dans les pratiques dramaturgiques avant Brecht. Pour lui, en effet, le théâtre ne doit pas raconter sur « le mode de la prescription et de l'adhésion ». En second lieu, au plan social, la disjonction place l'homme, c'est-à-dire le lecteur-spectateur au cœur de la création artistique et littéraire. C'est pourquoi il précise dans *Petit organon pour le théâtre* :

« afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement »⁽¹⁰⁾.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1978, p 90.

Il faut donc comprendre que la disjonction n'est finalement pas un procédé gratuit. Il obéit à des attentes qui se réalisent dès l'instant où l'organisation structurale du texte crée les conditions d'une lecture en biais de l'œuvre dramatique *Antigone*. Reste à savoir si les incidences de la logique disjonctive quant à la signification de cette pièce de théâtre s'avèrent effectives.

3. Les incidences de la disjonction dans la lecture d'*Antigone*

Telle qu'analysée dans la présente étude, la disjonction n'est qu'une forme poussée et amplifiée de la fragmentation de l'écriture dramatique. De fait, elle induit une discontinuité dans le texte théâtral *Antigone* tout en plaçant son lecteur-spectateur dans une relation de cause à effet.

3.1. La discontinuité disjonctive : un mode opératoire de la distanciation

L'écriture dramatique discontinue suppose logiquement un défaut de linéarité dans la progression de l'action de la pièce. Les fragments participant à la fable s'offrent au lecteur dans une disposition dépourvue de liens apparents entre eux. Ces défauts de liens qui induisent matériellement la discontinuité ne peuvent normalement s'opérer sans occulter des pans ou des sections de la fable. Les considérant à nos yeux comme des manques ou des silences dans le cours de l'action, ils se doivent d'être comblés par l'initiative du lecteur-spectateur qui doit nécessairement exercer son activité critique. Sans cette opération de la part des destinataires du texte brechtien, sans l'activité critique qui la sous-tend, il est difficile, voire impossible d'avoir accès à la pleine signification de la fable. Cela implique la capacité du lecteur-spectateur à s'approprier la logique apparemment illogique du montage induit par la couche didascalique afin d'y extirper la logique d'une signification orientée sur son interventionnisme actif. La figure ci-après en donne une illustration :

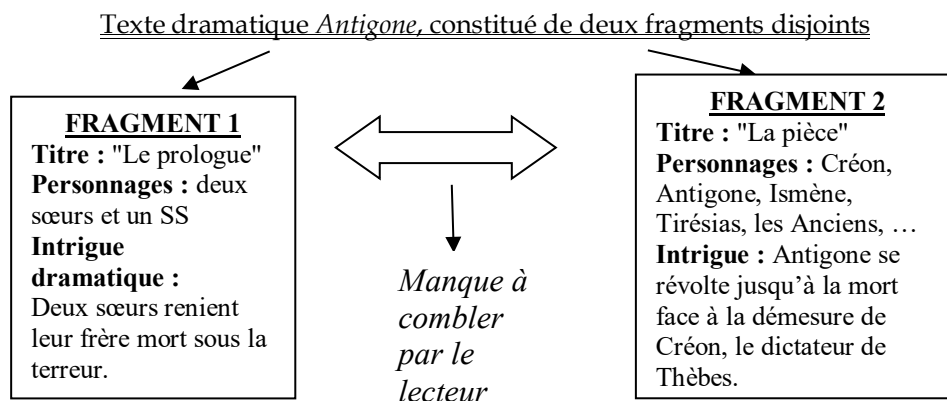


Figure de l'architecture de la pièce *Antigone*.

Devant cette réalité textuelle que les didascalies conditionnent, par l'organisation structurale qu'elles imposent, l'on est invité à participer à la construction du sens en trouvant soi-même les liens manquants. Cette figure permet d'entrevoir schématiquement l'organisation structurale de la pièce, telle que les didascalies fonctionnelles l'indiquent dans le texte. Grâce à elles, l'on comprend que la discontinuité y est fortement marquée puisque les fragments sont autonomes non seulement au regard de leurs titres, mais aussi et surtout au regard de leurs actants et même de l'action dramatique qui y prend cours. Que la lecture s'opère en partant du premier ou du second fragment ne gêne en rien l'intelligibilité du texte. Le lecteur-spectateur de la pièce *Antigone* accède au sens par l'analyse du rapport à la terreur à l'intérieur des deux fragments. Dans le premier, les deux sœurs, sous l'effet de l'effroi inspiré par l'épouvantail qu'est le SS, jurent ne pas connaître celui qui est bel et bien leur frère dans le dialogue que voici :

LA PREMIÈRE : et quand elle a voulu sortir, devant elle se tenait un SS. *Entre un SS.*

LE SS : Dehors, c'est lui, vous qui êtes-vous ? C'est à votre porte que je l'ai attrapé. J'en arrive à me dire, au bout du compte, que le traître, dehors, vous le connaissez.

LA PREMIÈRE : Cher monsieur, inutile de nous mettre en cause, **nous ne connaissons pas cet homme.**

LE SS : Qu'est-ce qu'elle veut faire avec son couteau ?

LA PREMIÈRE : Alors j'ai regardé ma sœur. Allait-elle à présent marcher elle-même à la mort pour délivrer le frère ? C'est sans l'avoir voulu, lui, qu'il était mort. (*Antigone*, "Prologue", p 14.)

À partir de ce dialogue et de sa thématique portant sur la terreur et le sens de la mort, le lecteur, en réfléchissant peut exploiter cette piste afin de saisir la signification du second fragment. Ainsi, il comprend que par son sacrifice, Antigone libère tous les autres personnages significatifs, Hémon et Les Anciens, qui deviennent désormais sensibles aux vérités du devin Tirésias. Il appartient au lecteur-spectateur de donner du sens et de la valeur à la discontinuité en tant que produit de l'opposition entre espace imaginaire (le Cité-Etat de Thèbes) et espace réel (la ville de Berlin en avril 1945). C'est à ce prix que la disjonction apparaît comme le trait pertinent d'une rupture, et partant, d'une cohérence esthétique dans la dramaturgie de Bertolt Brecht. En tant qu'assise matérielle de la discontinuité dramatique, la disjonction induit une forte gêne chez le lecteur-spectateur, une gêne qui doit normalement l'amener à agir pour sa propre cause.

3.2. *L'inconfort du lecteur-spectateur*

En faisant disjoindre les différentes séquences d'une même action dramatique, Bertolt Brecht inaugure ce que l'on pourrait qualifier d'écriture elliptique. En effet, l'ellipse ne se lit plus seulement dans l'aperçu structural qui se laisse découvrir dès l'entame de la pièce de théâtre. Elle s'apprécie surtout dans les béances observées dans la conduite des composantes techniques du texte. D'un côté, s'aperçoit dans une posture figée un SS barrant la progression de deux jeunes sœurs allemandes ; de l'autre, c'est plutôt le personnage de Antigone qui est aux prises avec son oncle Créon au sujet de son frère. Tantôt les événements prennent corps dans un lieu fictif et symbole de pouvoir qu'est le palais de maître de Thèbes, tantôt ils sont vécus dans des lieux réels et tout aussi symboliques que l'abri antiaérien dans le contexte de la chute du Troisième Reich⁽¹¹⁾.

Devant ce qui pourrait s'apparenter à un vrai désordre dans l'action dramatique d'Antigone, le véritable enjeu de l'écriture disjonctive reste et demeure l'attitude du destinataire du texte théâtral. Autrement dit, quelle est sa réaction face à une lecture si inconfortable ? devant une rupture à la fois actantielle et spatio-temporelle consacrée par la disjonction, le lecteur-spectateur manifeste deux types de comportement : la surprise qui résulte du culte de l'insolite et le trouble qui émane plutôt d'une curiosité soumise à excitation. Dans le premier cas, se surprise découle du choc entre l'attendu et l'inattendu ; car la pièce *Antigone* de Brecht expose du fait de la disjonction une structure inattendue alors qu'il s'attendait à une continuité logique de la fable. Passé cet effet de surprise, vient ensuite le trouble. Dans ce second cas, le destinataire de la pièce est troublé parce qu'il ne comprend pas tout de suite le rapport entre Antigone, figure mythique de l'action dramatique dans les lieux imaginaires de Thèbes et la réalité historique de la guerre dans Berlin en avril 1945. Plus le lecteur-spectateur est troublé, mieux il cherche à comprendre ce qu'on lui présente par l'effort d'une démarche intellectuelle afin de dissiper ce sentiment. La démarche qu'il fait et qui est réellement attendue du dramaturge, consiste à démêler ce qui semble mêler dans la fable ; c'est-à-dire ce qui relève d'une distorsion du sens.

Conclusion

Au total, l'étude de la disjonction chez Brecht a été une lucarne ouverte pour revisiter certains fondamentaux du théâtre épique à partir d'un support moins connu que son hypotexte : Antigone. En innervant l'écriture brechtienne, la disjonction, en tant que technique spécifique, a l'avantage de ramener les préoccupations liées à la distanciation qu'elle consacre, à sa source exclusivement

⁽¹¹⁾ Régime politique dirigé par Adolf Hitler en Allemagne entre janvier 1933 et avril 1945.

textuelle. Car la compréhension que la postérité a retenue de la distanciation en tant que concept-clé de sa théorie de l'art dramatique, a presque toujours été relative à la construction du spectacle. De sorte que toutes les explications ou les descriptions du concept tentées par les exégètes du dramaturge allemand se sont efforcées d'en rendre compte en s'inspirant continuellement du contexte de la représentation. Pour Bénédicte Louvat-Molozay, par exemple, l'art dramatique vu par Brecht « passe par un renoncement à tout ce qui fait traditionnellement "le métier" d'acteur, et notamment sa capacité à se faire oublier pour donner vie au personnage »⁽¹²⁾. Dit autrement, la distanciation s'exprime dans une culture du renoncement qui prend forme à l'intérieur de la représentation. Cependant, c'est à l'intérieur du texte littéraire que s'établit la disjonction qui constitue l'assise de la réalisation de la distanciation à l'endroit, non plus du spectateur, mais du lecteur, cette fois. Elle forge, en effet, la distanciation parce qu'elle participe textuellement à la même ambition que le jeu du comédien et de l'ensemble de toutes les composantes de l'environnement scénique. Au regard de l'écriture fragmentaire qui caractérise le théâtre d'aujourd'hui et qui s'affirme comme symbole de la modernité, la logique disjonctive prouve encore si besoin en était, l'étendue de l'héritage du dramaturge allemand.

Références bibliographiques

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, éditions Gallimard, 1996, 163p
BRECHT (Bertolt), *Antigone*, Paris, l'Arche, 2000, 68p
BRECHT (Bertolt), *Petit organon sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1978, 128p
BRECHT (Bertolt), *Théâtre épique, théâtre dialectique*, l'Arche éditeur, 1999, 256p
LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), *Le théâtre*, Paris, éditions Flammarion, 2007, 254p
PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, 447p
PRUNER (Michel), *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, 266p
RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, 212p
RYNGAERT (Jean-Pierre), *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, 1993, 203p

⁽¹²⁾ Bénédicte Louvat-Molozay, *Le théâtre*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, p 112.