

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

28/05/2008

## De la science du théâtre au théâtre de la science : le *Galilée* de Brecht

« Ce qu'on laisse inchangé pendant longtemps paraît en effet inchangeable. De tous côtés, nous tombons sur des choses qui vont trop de soi pour que nous nous sentions obligés de nous donner la peine de les comprendre. Ce que les hommes vivent ensemble leur paraît être la donnée de l'expérience humaine. L'enfant, vivant dans le monde des vieillards, apprend comment les choses s'y passent. Ainsi va le monde, il est ainsi fait, et l'enfant s'y fait à son tour. Si quelqu'un a l'audace de porter ses désirs au-delà, il ne les ressent que comme une exception. Même s'il savait voir dans les décrets de la Providence de simples dispositions prises à son endroit par la société, il n'en resterait pas moins que la société, cette immense collection d'êtres semblables à lui, lui apparaîtrait comme un tout, plus grand que la somme de ses parties et échappant totalement à son influence ; et pourtant ce serait un tout qui lui serait familier, et comment pourrait-on se méfier de ce qui vous est familier ? Pour que toutes ces prétendues données puissent devenir objet de doute, il faudrait cultiver cette manière de regarder les choses en étranger, comme le grand Galilée considérant les oscillations d'un lustre. Galilée était stupéfait de ces balancements, comme s'il ne s'y attendait pas et n'y comprenait rien ; c'est de cette façon qu'il découvrit ensuite leurs lois. Voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations qu'il donne de la vie en société. Il doit forcer son public à s'étonner, et ce sera le cas grâce à une technique qui distancie et rend étrange ce qui était familier. » (B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), par. 44, trad. fr. B. Lortholary, in *Écrits sur le théâtre*, éd. Gallimard/Pléiade, 2000, p. 368-369)

Cet extrait du *Petit organon pour le théâtre*, l'essai théorique consacré à son art que Brecht a rédigé pour faire pièce à la *Poétique* d'Aristote, fait comprendre quel type d'intérêt suscitait chez lui, poète et auteur de théâtre, une figure de savant comme celle de Galilée : elle l'incitait à mettre l'action théâtrale à la hauteur de la connaissance scientifique et à la faire participer par ce moyen au mouvement de transformation du monde et de la société, à la dynamique de *Veränderung* dont parle Marx dans sa onzième « thèse » sur Feuerbach. Ce n'est pas un hasard si l'exemple ici puisé dans l'œuvre de Galilée concerne l'étude du mouvement : ce qu'on apprend auprès de quelqu'un comme Galilée, c'est, avant même d'en connaître les lois, à acquérir le sens du mouvement, c'est-à-dire à prendre conscience que le monde n'est pas cette chose immuable et intransformable qu'enseigne la tradition, mais est le siège de mouvements incessants qui, tout en étant soumis à des lois nécessaires auxquelles il est impensable qu'ils puissent échapper, le font être à tout moment autre qu'il n'était auparavant, révélant ainsi qu'aucun de ses états n'est définitif, et en conséquence qu'il peut être différent de ce qu'il est ou semble être à présent ; s'il change, c'est qu'on peut le changer. Galilée, l'homme de science par excellence, peut ainsi servir de maître en étonnement : il porte sur les choses un « regard aussi inconfortable que productif », apprenant à les faire voir autrement qu'elles ne nous paraissent au premier abord, et nous dégageant du rapport de familiarité et de soumission que nous entretenons spontanément avec elles, rapport qui n'a en réalité rien de spontané car il est acquis au terme de tout un processus d'apprentissage qui, sur fond de convention et d'usage, a permis de stabiliser artificiellement la relation que nous entretenons avec le monde naturel et social. À ce point de vue, le théâtre n'a rien de mieux à faire qu'imiter la science qui commence par rendre le monde étrange ou étranger en vue d'arriver à le comprendre, et à le transformer sur la base de cette compréhension distanciante qui, l'éloignant de lui-même, ou plutôt de la manière dont il se présente d'emblée sous la forme d'un « tout » inaccessible et immuable, donne prise sur lui. Ce que délivre le savant, ce n'est pas, comme on le dit trop souvent, une leçon de contemplation, donc d'acceptation, mais une leçon d'action, qui conduit à refuser le monde tel qu'il est ou paraît être pour le faire voir et être différent qu'il ne se présente sous les espèces imposées et trafiquées de l'immédiateté donnée, avec le naturel de pure apparence qui colle à celle-ci. C'est encore à

l'exemple de Galilée que, en suivant le même fil de réflexion, Brecht revient un peu plus loin dans le *Petit organon sur le théâtre* :

« Car toutes les percées, toute émancipation par rapport à la nature dans la production, entraînant une transformation de la société, toutes ces tentatives dans des directions nouvelles, que l'humanité entreprend pour améliorer son sort, nous inspirent – que les littératures les dépeignent comme des réussites ou des échecs – un sentiment de triomphe et de confiance, et nous procurent cette jouissance causée par les possibilités que toute chose a de changer. C'est ce qu'exprime Galilée lorsqu'il dit : « Je trouve que la terre est très auguste et admirable, quand je vois les nombreuses et diverses transformations et générations qui sans discontinuer s'y produisent. » (par. 69, *Ecrits sur le théâtre*, p. 381)

Sur ces bases extrêmement générales, s'explique la fascination que Galilée a exercée sur Brecht au moment où a commencé ce qu'on peut appeler sa période de maturité : elle a alors pris le relais de celle exercée par Villon et Rimbaud durant sa période de jeunesse et a substitué au message du poète maudit celui du savant, sacré expert en « révolutions », que celles-ci soient ou non astronomiques. En 1938, Brecht a mis en chantier l'élaboration du grand texte d'autoréflexion théorique auquel il avait voulu donner la forme d'une action théâtrale, *L'achat du cuivre*, auquel il a travaillé jusqu'à la fin de sa vie sans parvenir à l'achever. Dans une note de son *Journal de travail* à peu près contemporaine du début de cette entreprise qui n'a cessé ensuite de proliférer, il écrit :

« Beaucoup de théorie sous forme dialoguée (ce sont les *Dialogues* de Galilée qui m'ont amené à cette forme). Quatre nuits. Le philosophe insiste sur le type p (type-planetarium, au lieu du type c, type-carrousel), théâtre exclusivement à but didactique, fournir des modèles pour l'étude des mouvements humains (mouvements de l'âme inclus), montrer le fonctionnement des rapports sociaux afin que la société puisse intervenir. Les vœux du philosophe se résolvent en théâtre puisqu'ils sont réalisés par le théâtre. D'une critique du théâtre surgit un nouveau théâtre. L'ensemble conçu comme étudiable, avec expérimentation et exercice. Au centre, l'effet-V. » (Brecht, *Journal de travail, 1938-1955*, 12/2/39, éd. L'arche, 1976, p. 29)

Ce que Galilée a fait, en savant, pour l'étude des mouvements naturels, Brecht veut le refaire au théâtre pour l'étude des mouvements humains, une étude qui doit aider à leur transformation révolutionnaire, sous l'impulsion de « l'effet-V », *Verfremdungseffekt*, le procédé de distanciation qui force une ouverture dans le monde et dans sa représentation. De cette manière, Galilée a en quelque sorte donné le fond pour la réforme théâtrale : et, donnant le fond, il a aussi donné la forme, celle du dialogue, en référence au *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* de 1632, qui constitue la meilleure exposition possible pour une théorisation du mouvement elle-même en mouvement, c'est-à-dire en discussion et en débat, donc alternée et alternative, adéquate au processus d'étranglement du monde et de la société dont la science et le théâtre, à trois siècles de distance, fournissent ensemble le modèle.

Science et théâtre ayant ainsi partie liée, il va de soi de faire paraître la science au théâtre, au moment où celui-ci tire son inspiration profonde de la science élevée au rang d'arme ou de moyen efficace d'intervention de l'homme sur le monde : 1938, l'année où il met en route la rédaction de *L'achat du cuivre*, qu'il aurait pu sous-titrer « Dialogue sur les deux grands systèmes du théâtre du monde », est aussi celle où Brecht, alors en exil au Danemark, achève la première version de sa *Vie de Galilée*, monument de son théâtre épique et didactique qu'il n'a cessé de remanier jusqu'à sa mort en 1955, ce qui signifie à la fois qu'il lui attachait une considérable importance et qu'il n'était pas complètement satisfait des résultats auxquels il était parvenu en essayant de lui donner forme. Le problème auquel se heurtait cette tentative était en gros le suivant : comment donner, sur le théâtre, une image « correcte » de la science, c'est-à-dire une représentation adéquate au mouvement de transformation/*Veränderung* qui définit celle-ci en propre, en tant qu'elle n'est pas en elle-même quelque chose de « correct », ce qui la renvoie pour une part dans l'ordre de l'irreprésentable ? La seule solution envisageable à ce problème était de le laisser subsister comme problème, donc de poser, sur scène, la science comme problème, entendons comme problème se suffisant à soi-même, en l'absence de ses solutions qui restent pendantes, c'est-à-dire qu'elles demeurent encore à trouver, ailleurs qu'au théâtre sans doute, mais non sans son intervention qui renforce l'urgence de cette recherche : cette absence de solutions reste profondément insatisfaisante, irritante, et le but de la mise en spectacle de la vie de Galilée est justement de provoquer dans

l'esprit du spectateur cette insatisfaction et cette irritation, en l'amenant à concevoir les problèmes de la science comme étant à la fois, dans le monde moderne, incontournables et insolubles, ou du moins non encore résolus, et ceci trois siècles après Galilée. On comprend que l'auteur de la pièce, Brecht, se soit lui-même heurté à cette difficulté comme à un mur que ses tentatives en vue de le franchir n'ont pas réussi à faire tomber, l'objectif de ces tentatives, et de leur reprise, ayant été seulement de l'ébranler en sondant les fondations, de manière à mieux faire comprendre, ce qui n'est pas du tout évident, où se situe la difficulté.

Cet objectif, Brecht a entrepris de le remplir en racontant divers épisodes de la vie de Galilée, né en 1564, de 1609, il a alors quarante-cinq ans, à sa mort en 1642, à l'âge de soixante-dix-huit ans, de manière à faire voir comment sa démarche de savant s'est heurtée à divers obstacles qui tenaient aux rapports de domination sur lesquels était fondée la société de son temps, rapports dans lesquels l'Eglise Catholique et sa hiérarchie étaient directement impliquées. On voit tout de suite à quels risques de dérivation une telle tentative était exposée : en faisant passer au premier plan le conflit entre un individu et la collectivité, elle tendait à fixer l'attention sur le caractère intrinsèquement personnel de l'itinéraire suivi par Galilée, élevé au statut de sujet exemplaire de la science, prenant sur soi seul, avec tous les risques que cela comporte, le parti de la vérité, et ainsi porté de gré ou de force à adopter la posture de héros intemporel de la connaissance, qui paie très cher son engagement dans sa vocation, dans son *Beruf* écrivait Max Weber, ce dont l'exposition doit déclencher des passions du type de la terreur et de la pitié, en vue d'une possible *catharsis* ou expurgation de l'âme du spectateur confronté à cette situation. Or le théâtre épique tel que Brecht le conçoit repose sur la mise à l'écart de ce type de position héroïque centrale, au sens que Carlyle donne à la notion de héros, qui implique, à l'arrière-plan de ses interventions et de ses actes, la fermeté et la continuité imparties à une existence hors norme, subsistant en elle-même en dehors de toute possibilité de compromission : si la représentation épique assigne un rôle à des personnalités exemplaires, auxquelles elle attribue une position privilégiée, donc une présence permanente, comme c'est le cas par exemple de Mère Courage traversant toutes les épreuves de la guerre de Trente Ans qui littéralement la défigurent sans cependant la détruire, c'est à condition de retirer à celles-ci la stabilité apparente de sujets psychologiques dotés par élection de caractères stables et se projetant d'un seul jet à partir d'eux vers leur destin, mais de n'en retenir que leurs comportements, leurs actions extérieures, qui témoignent de leur rapport changeant au monde qui les entoure, ce qui introduit dans leur représentation une dimension de discontinuité et de rupture exprimant la loi de changement sur laquelle la réalité tout entière est bâtie, selon la logique paradoxale de permanente impermanence dont la dialectique entreprend de rendre compte en reformulant des lois générales du mouvement. C'est précisément ce que fait Brecht dans la pièce qu'il consacre à Galilée, dont la découpe en quatorze ou quinze tableaux (suivant les versions) étalés sur un laps temporel de plus de trente ans fait assister, non au devenir psychologique d'un homme pas comme les autres saisi dans l'unité profonde de son caractère d'exception qui explique en dernière instance sa trajectoire, mais, reprenons la formule que nous venons d'utiliser à propos de Mère Courage, aux différentes épreuves de défiguration qui en ont délité la cohésion, ce par quoi précisément elles témoignent du caractère incontournable d'un problème en l'absence des conditions de sa résolution. De là la foncière ambiguïté de l'attitude de l'auteur de la pièce à l'égard de son personnage qui, on finit par le comprendre, le déçoit à la mesure même de l'admiration sans partage qu'il lui porte, admiration dont les paragraphes cités du *Petit organon sur le théâtre* apportent la preuve irrécusable. Le « sujet » de la pièce n'est autre que cette équivoque, qui tient à la contradiction dont est porteuse la science dans le monde moderne dont elle est le produit et qu'elle a contribué elle-même à produire, tout en constituant en lui un corps étranger, inassimilable, simultanément surexploité et inexploitable, sur la bordure incertaine où l'utile et le nuisible vacillent interminablement l'un dans l'autre. Pour montrer cela, il fallait une figure déchirée et déchirante, triomphante et vaincue, de crucifié humain trop humain, incarnant à la fois « celui qui dit oui » et « celui qui dit non », celui qui abdique et celui qui résiste, inexorablement balancé entre ces deux attitudes : Galilée abjurant pour pouvoir quand même continuer ses recherches, à moins que ce ne soit par abandon et par lâcheté, par crainte de la torture et par simple amour de la vie et de

ses plaisirs, que Brecht a visualisés à travers le spectacle de la glotonnerie de Galilée, préoccupé du début à la fin de la pièce par ce qu'il va manger, tout autant que par les nouveaux phénomènes qu'il découvre en tournant sa lunette vers le ciel.

Brecht, qui s'était engagé avec enthousiasme dans la composition de sa pièce, qu'il avait d'abord prévu d'intituler *Die Erde bewegt sich* en vue d'attirer immédiatement l'attention sur la thématique du mouvement qui y joue un rôle central, s'est progressivement rendu compte des difficultés soulevées par son entreprise, comme en témoigne cette note du *Journal de travail* datée du 25/2/1939 :

« *La vie de Galilée* est techniquement une grave régression, de même que *Les fusils de la mère Carrar* pèchent par opportunisme. Il faudrait réécrire complètement la pièce, si on veut obtenir cette « brise qui vient de rivages inédits », cette rose aurore de la science. Le tout plus direct, sans les intérieurs ni l'« atmosphère » ni l'identification... » (p. 32)

Cette « grave régression », qui s'explique par une inadmissible concession à l'« opportunisme », consiste donc en un retour à la pratique de l'identification, alors que celle-ci est contraire à l'esprit du théâtre épique : replacée dans son environnement historique, qui constitue autour d'elle une atmosphère anecdotique, un décor, rien de plus qu'un fond sur lequel elle se détache avec un relief accru, la personnalité de Galilée suscite inévitablement une forte empathie, une adhésion enthousiaste, qui fait obstacle et écran à la représentation du changement, le changement incarné dans « cette rose aurore de la science », commencement qui effectue une nette rupture entre l'ancien et le nouveau, et inaugure ainsi la modernité, une modernité qui a directement ses racines dans le progrès de la connaissance scientifique ; ajoutons : une modernité qui n'est pas derrière nous, comme quelque chose qui a eu lieu et dont il n'y aurait qu'à rétablir la mémoire, mais une modernité qui est devant nous, encore et toujours à faire, au titre d'un problème à la recherche de sa ou de ses solutions(s).

Mais le théâtre peut-il se passer complètement d'identification ? Cette question avait déjà été posée par Brecht dans une note antérieure de son *Journal*, datée du 23/11/1938 :

« Terminé *La vie de Galilée*. Il a fallu trois semaines. Les seules difficultés sont venues de la dernière scène. Comme dans *Sainte Jeanne*, j'avais besoin d'un artifice à la fin pour assurer au spectateur, en tout état de cause, la distance nécessaire. Même ceux qui s'identifient sans hésitation doivent maintenant au moins, et ceci sur la voie de l'identification à Galilée, ressentir l'effet-V. Toute représentation épique produit une identification de nature licite. » (p. 28)

Comment s'identifier sans s'identifier ? Là est le problème. Et on comprend que, lorsque Brecht pose celui-ci dans ces termes, il pense à sa propre adhésion raisonnée à l'entreprise de Galilée qu'il a pris pour modèle en vue d'effectuer sa révolution dans le théâtre, avant même de penser à la possible identification passionnelle du spectateur au destin tragique de Galilée. Donc, comment prendre distance à l'intérieur même du processus de l'identification, conçu comme inévitable ? C'est pour essayer de résoudre ce dilemme que Brecht a aussitôt conçu la nécessité de « réécrire complètement » sa pièce, une entreprise qu'il a en fait poursuivie jusqu'à la fin de sa vie, sans parvenir à la mener à terme. Et c'est cet échec, cette incapacité à effacer la contradiction qui vient d'être évoquée, qui rend *La vie de Galilée* particulièrement intéressante, plus intéressante à la limite que les pièces « réussies » de Brecht, celles dans lesquelles il est parvenu à appliquer de façon cohérente et aboutie son système de représentation épique : *La vie de Galilée* est par là beaucoup plus qu'une pièce sur la science, montrant la science au théâtre, ce qui est déjà quelque chose ; mais c'est, si on peut dire, une pièce de science, qui, en raison même des difficultés qu'elle rencontre en se mettant à la recherche d'une vérité qui lui échappe, fait, à sa manière, œuvre de science, en ouvrant la perspective d'une modernité non déjà toute réalisée, mais saisie dans son cours même, comme en train de se faire.

L'histoire de la composition de *La Vie de Galilée*, saisie dans la succession de tous ses états et remaniements, est extraordinairement complexe, et elle est à cet égard pain béni pour les brechtologues. En simplifiant à l'extrême, on peut avancer qu'elle est passée par trois étapes, qu'il n'est pas totalement absurde de ramener aux moments d'un processus dialectique, à condition de préciser que ce processus dialectique reste inachevé. La toute première version de la pièce, celle qui a été menée à terme au Danemark en 1938, est marquée par une vision globalement positive de la

douloureuse aventure vécue par Galilée, qui, soumis à des pressions considérables, n'a cependant jamais relâché son effort au service de la connaissance, comme en témoigne la composition, dans des conditions particulièrement difficiles, dans la clandestinité, de ses *Discorsi*, synthèse ultime de ses recherches scientifiques : ce Galilée est celui qui a écrit la phrase-clé citée dans le paragraphe 69 du *Petit organon sur le théâtre*, « Je trouve que la terre est très auguste et admirable, quand je vois les nombreuses et diverses transformations et générations qui sans discontinuer s'y produisent ». A cette vision optimiste, en a succédé une autre, de sens exactement inverse, lorsque, en 1945, Brecht, qui résidait alors en Californie, a donné une version américaine de sa pièce, où l'accent est mis sur ce qui constitue alors à ses yeux la faute inexpiable de Galilée, sa démission devant l'autorité et ses forces obscures, recul personnel qui a consisté en une dénégation de la puissance sociale de la connaissance, c'est-à-dire de la valeur essentiellement collective de la science. Enfin, lorsque Brecht a repris sa pièce, à nouveau en langue allemande, au Berliner Ensemble, où elle a été la dernière mise en scène à laquelle il a participé mais qu'il n'a pu mener à terme, il a essayé de réaliser une synthèse entre les deux versions positive et négative du thème central traité dans *La vie de Galilée* : une synthèse dont on peut avancer qu'il n'est pas parvenu à la réaliser complètement, ce qui fait qu'il a laissé cette œuvre, la plus paradoxale de toutes celles auxquelles il s'est essayé, à l'état de chantier de travail partiellement inabouti.

Intéressons nous à l'étape intermédiaire de ce processus, la plus surprenante, où s'est opéré un retournement du positif au négatif. Comment ce retournement s'est-il opéré ? Apparemment sur deux plans à la fois. Un plan qu'on peut dire intellectuel, tout d'abord : en effet, la réflexion de Brecht sur le rôle joué par la science dans le développement historique a pris un cours nouveau dans la période qui a suivi immédiatement la guerre, en particulier après qu'a éclaté la bombe d'Hiroshima, une innovation due au développement de la connaissance scientifique devant laquelle il est difficile d'éprouver un sentiment d'exaltation. Profondément remué par l'événement, Brecht s'est vu alors contraint de revoir sa copie, où il célébrait la science et les progrès considérables qu'elle fait accomplir à l'humanité, comme il s'en explique dans un fragment publié après sa mort dans *Theater der Zeit* :

« Quand j'écrivis au Danemark, durant les premières années de l'exil, *La vie de Galilée*, les assistants de Niels Bohr, qui étudiaient le problème de la désintégration de l'atome, m'aiderent à reconstituer la cosmogonie ptolémaïque. L'une de mes intentions était de peindre dans sa nudité un âge nouveau ; difficile entreprise : nul autour de moi qui ne fût convaincu que tout manquait à notre propre époque de ce qui caractérise un âge nouveau. Rien sous cet aspect de changé lorsque des années plus tard j'en vins à établir avec Charles Laughton une version américaine de *La vie de Galilée*. L'« âge atomique » débuta à Hiroshima en plein milieu de notre travail. Du jour au lendemain la biographie du fondateur de la physique moderne prit un autre sens. L'effet infernal de la Bombe fut tel que le conflit entre Galilée et les pouvoirs de son temps se trouva placé dans une lumière neuve et plus crue. Nous n'avions que peu de changements à faire et aucun dans la structure. Dans l'original, l'Eglise était déjà pouvoir temporel, plus d'une idéologie pouvant au fond se substituer à la sienne. Dès le début, la conception que se fait Galilée d'une science liée au peuple était posée comme la clef de voûte de cette gigantesque destinée. Dans la légende galiléenne, des siècles durant et dans toute l'Europe, le peuple fit à Galilée l'honneur de ne pas croire à sa rétractation, alors que depuis longtemps il se riait des savants, ces eunuques bizarres, bornés, jamais les pieds sur terre. » (« Remarques sur *La vie de Galilée* », trad. M. Regnaut, *Théâtre populaire* n° 24, mai 1957, p. 57)

En clair, cela signifie que, en 1945, Brecht ne croyait plus à « la légende galiléenne », une légende à la célébration de laquelle il avait précédemment apporté sa contribution. En quoi consiste cette légende ? Elle développe le thème du savant dressé contre toute autorité et ainsi installé dans la position d'allié tendanciel du peuple, et auquel la puissance rationnelle qui est à l'œuvre dans sa recherche donne la capacité de résister aux pressions qu'il subit pour poursuivre, même dans des conditions extrêmement difficiles, son travail d'investigation dont, il en est bien convaincu, les résultats doivent servir à terme le développement humain : cette vision de la raison triomphante, qui surmonte tous les obstacles placés sur son chemin et entraîne derrière elle dans son mouvement l'humanité tout entière, a été particulièrement mise en valeur par la philosophie des Lumières. Or cette manière de considérer la place de la science dans le monde et dans l'histoire est, Brecht a fini

par s'en rendre compte, profondément idéaliste : ce qu'elle propage, c'est une idéologie de la science, que la bourgeoisie éclairée a cultivée, en faisant l'impasse sur les difficultés et les contradictions dans lesquelles l'activité de la connaissance se trouve, comme toutes les autres activités humaines, empêtrée. Non, le savant n'est, par prédestination ou vocation naturelle, ni un héros, ni un saint, ni même un sage disposé à voir juste en toutes circonstances : mais sa démarche, qui est loin de relever de sa seule initiative, est prise dans les jeux de la domination et du pouvoir qui en biaisent inévitablement les orientations. Si la science est une arme pour la révolution, elle peut aussi servir les intérêts qui s'y opposent, et il n'est nullement garanti que les valeurs qui s'y attachent aillent dans le sens du perfectionnement, comme l'effroyable expérience menée à Hiroshima vient d'en fournir le témoignage irrécusable. En conséquence, la tentative de « peindre dans sa nudité un âge nouveau » est vouée à l'échec : l'âge nouveau ne se présente pas avec un sens limpide et pur, mais il est grevé de contradictions qui en compromettent la lisibilité. C'est animé de cette nouvelle conviction que Brecht a conçu la nécessité de rectifier l'image exemplaire de Galilée, ami du peuple et de la vérité, qu'il avait précédemment tracée.

On notera que, dans les Remarques qui viennent d'être citées, dans lesquelles Brecht explique dans quelles conditions il a été amené en 1945 à revoir son entreprise de représenter la science sur le théâtre, il précise que « nous n'avions que peu de changements à faire et aucun dans la structure », alors que dans la note de son Journal du 25/2/1939, il avait affirmé : « Il faudrait réécrire complètement la pièce ». Car, de fait, la nouvelle perspective se trouvait déjà inscrite dans le texte de la pièce, comme en témoigne la profession de foi ambiguë placée, tout à la fin, dans la bouche de Galilée, vieillard amer et déçu, en butte à la contestation de son plus proche disciple, Andréa, lui-même passé de l'enthousiasme devant l'ampleur de ses découvertes à la déception provoquée par sa rétractation, une rétractation que Galilée lui-même a vécue, comme il en fait alors l'aveu, comme une trahison :

« ... Je tiens que le seul but de la science consiste en ceci : alléger la fatigue de l'existence humaine. Si des hommes de science, intimidés par d'égoïstes détenteurs du pouvoir, se contentent de vouloir mettre en tas le savoir pour le plaisir du savoir, la science ne sera plus qu'une pauvre chose infirme. Vos nouvelles machines ne serviraient qu'à de nouveaux tourments. Avec le temps, vous pourrez découvrir tout ce qu'il y a à découvrir, et pourtant votre progrès vous éloignerait de plus en plus de l'humanité. L'abîme entre elle et vous peut devenir un jour tel qu'à votre cri de joie devant quelque nouvelle conquête répondrait un cri d'horreur universel. L'homme de science que j'étais avait une possibilité unique. En mon temps l'astronomie atteignait la place du marché. Dans ces circonstances très particulières, la résistance d'un homme aurait provoqué de profonds ébranlements. Aurais-je résisté, les naturalistes auraient pu développer quelque chose comme le serment hippocratique des médecins, le vœu de consacrer exclusivement leur science au bien de l'humanité... J'ai trahi ma profession. Un homme qui fait ce que j'ai fait ne peut plus être toléré dans les rangs des hommes de science. » (*La vie de Galilée*, tableau 14, trad. fr. P. Abraham, *Théâtre complet*, t. III, éd. L'Arche, 1955, p. 104-105)

La faute de Galilée, qui, il le reconnaît lui-même, l'a exclu de la communauté des savants, c'est d'avoir cru qu'il suffisait de « mettre le savoir en tas », en vue uniquement de satisfaire une curiosité intellectuelle, c'est-à-dire de répondre au besoin de savoir pour savoir, sans tenir compte du fait que le travail de la connaissance se trouve immergé dans un contexte historique et social à l'intérieur duquel ses finalités sont exposées à être déviées, sous la pression des rapports de pouvoir qui s'exercent à la fois sur la production du savoir et sur son utilisation. Au fond, Galilée n'a rien fait d'autre que se faire plaisir, - Brecht écrit au paragraphe 63 du *Petit organon sur le théâtre* qu'il « pense par volupté » (*Écrits sur le théâtre*, coll. Pléiade, 2000, p. 376) -, en sacrifiant tout à sa passion personnelle pour la vérité, sans voir que cette passion aveugle, proche de la gourmandise charnelle qu'il cultive par ailleurs avec délectation, risque de l'entraîner fort loin, voire même en sens opposé, de ses buts déclarés. Toujours au paragraphe 63 du *Petit organon sur le théâtre*, Brecht concentre en une phrase la leçon de l'autocritique finale de son personnage dans laquelle il avoue lui-même être déchiré entre des intérêts opposés, impossibles à concilier :

« Cet homme est résolu à choisir la facilité et à mettre sa raison au service de tâches viles aussi bien que de tâches nobles. » (id., p. 378)

Cette prise de conscience ultime, le théâtre ne pouvait cependant se contenter de l'aligner sous forme de mots, en lui donnant l'allure d'une tirade, c'est-à-dire en fin de compte d'une déclaration d'intention dont les attendus, tels qu'il sortent de la bouche de celui qui la déclame, paraissent consciemment réfléchis : encore lui fallait-il la montrer effectivement, la donner à voir, en utilisant avec un maximum de lucidité les moyens propres de la représentation. Et c'est ici qu'intervient le second plan sur lequel s'est opéré le retournement de la position de Brecht à l'égard de son sujet, un plan qui n'est plus théorique, donc formulable à l'aide d'arguments du type de ceux qui viennent d'être évoqués, mais concerne la pratique théâtrale et, plus précisément, le jeu de l'acteur, qui ne se ramène pas au fait de dire en y mettant le ton un texte préalablement écrit mais consiste à le faire pour ainsi dire vivre sous les yeux des spectateurs, éventuellement en le déformant, avec toutes les ambiguïtés et les contradictions que cela comporte : Brecht portait en général un immense respect au travail de l'acteur, sur lequel il portait un regard complètement différent de celui d'un Stanislavski dont les dérives naturalistes l'excédaient. Ce point est particulièrement développé dans un texte, « Composition d'un rôle : le Galilée de Laughton », rédigé en 1948 suite à la représentation américaine de la pièce au théâtre Coronet de Beverly Hills en juillet 1947, dont la mise en scène avait été assurée conjointement par Brecht et Joseph Losey, et où Laughton tenait le rôle de Galilée. Charles Laughton, acteur d'origine anglaise extrêmement en vue à l'époque, spécialement à cause de ses prestations au cinéma, était un représentant atypique des arts du spectacle, que l'on pourrait tout au plus rapprocher de la figure, elle aussi singulière entre toutes, incarnée sur le continent par Michel Simon : son physique à première vue ingrat le prédestinait à incarner des personnages monstrueux, comme l'aristocrate dément de *L'auberge de la Jamaïque* de Hitchcock, le juge pervers du *Procès Paradine*, également de Hitchcock, ou le politicien cynique de *Tempête sur Washington* d'Otto Preminger, pour ne pas parler de l'unique film dont il a été le réalisateur, *La nuit du chasseur*, dans lequel il a abandonné à Robert Mitchum le rôle impressionnant du prédicateur fou. Sa rencontre avec Laughton, qui tenait énormément à jouer Galilée, - un projet de film dirigé par Orson Welles dont le scénario aurait été tiré de la pièce de Brecht et où il aurait également tenu le rôle titre avait d'abord été envisagé puis abandonné -, a fortement impressionné Brecht, qui a vu en lui, comme il l'explique dans son texte de 1948, dont le contenu est résumé dans le paragraphe 49 du *Petit organon sur le théâtre*, non simplement un exécutant ou un interprète, mais, à l'image de ce qu'avaient dû être les grands acteurs du théâtre élisabéthain, un génial inventeur d'idées de théâtre : des idées de théâtre, entendons par là des idées qui ne se contentent pas d'être des idées théoriques à propos du théâtre, mais qui soient réalisées sur scène par l'intermédiaire du *gestus* de l'acteur, une notion à laquelle Brecht accordait alors beaucoup d'intérêt. Le *gestus* est en quelque sorte, sur le plan de la représentation théâtrale, ce qui sert d'antidote à la psychologie, qui suscite l'illusion que la personne existe en vrai sur la scène, avec tous les sentiments intérieurs dont elle est porteuse et que ses mouvements corporels, ses tons de voix ou expressions, sont censés traduire à l'identique, ce qui était le but qu'assignait Stanislavski à sa méthode : celle-ci prescrivait à l'acteur de se mettre intégralement dans la peau de son rôle ; à l'inverse, le *gestus* est par excellence le moyen de produire « l'effet-V », en introduisant dans la (re-)présentation du personnage un élément de différenciation ou d'inadéquation qui bloque le processus de l'identification. C'est de cette manière que Laughton est parvenu, sous le regard admiratif de Brecht, à « composer » le rôle de Galilée, une composition qui était en réalité une transformation, voire une altération, pour autant qu'elle conduisait à voir tout autrement le personnage du grand savant, dans une perspective qui mêlait subtilement les références à l'histoire et à l'actualité, ayant été une fois pour toutes abandonné le projet de montrer ce qu'avait pu être « le vrai Galilée », quelque chose qui, si cela a même existé, excède le plan de la représentation.

Cette composition littéralement extraordinaire reposait sur un certain nombre de principes, recensés par Brecht à la fin de son article, dont le plus important est celui-ci :

« L'interprète ne doit pas inciter le public à sympathiser, à s'identifier avec Galilée, et à « marcher ». Tout sera fait au contraire pour permettre au public d'adopter une attitude qui soit plutôt d'étonnement, de critique et de réflexion. Galilée devait donc être présenté comme un phénomène dans le genre de Richard III. L'accord émotionnel du public ne résulterait dès lors que de la vitalité de cette figure étrange. » (in *Ecrits sur le théâtre*, éd. de

L'Arche, 1963, p. 162 ; inexplicablement, ce texte de Brecht n'est pas repris dans le volume des *Ecrits sur le théâtre*, très complet par ailleurs, publié en 2000 dans la collection de La Pléiade)

Ce qu'on sait par ailleurs de l'art déroutant de Laughton conduit en effet à imaginer que sa composition du rôle de Galilée devait consister en l'exhibition d'une figure des plus étranges, dont l'accumulation de traits grotesques venaient déranger le bel ordonnancement : son incarnation faisait sans doute ressortir avec un étonnant relief la dimension hors-norme, donc problématique, définitivement non consensuelle, du personnage, un vrai « phénomène » !, à la fois profondément enraciné dans son temps et en complet porte à faux par rapport à lui, de par l'avance et le retard qu'il entretenait vis-à-vis de ses grandes orientations. Ni totalement attractif ni totalement répulsif, le Galilée de Laughton était les deux à la fois, comme le pathétique et abominable Richard III de la pièce de Shakespeare qui, ressurgi du passé de l'histoire, a lui aussi pour fonction d'éclairer la situation présente et ses difficultés non résolues, ce qui ne signifie pas pourtant qu'elles soient définitivement insolubles. C'est ce que, semble-t-il, Brecht a retenu pour son propre compte de cette recréation de son texte, qui en bouleversait sur le fond la signification.

La question centrale à laquelle la pièce était censée répondre se trouvait en effet, suite à l'intervention de l'acteur de génie, reformulée dans de nouveaux termes : elle n'était plus de savoir « qui » était ou avait été Galilée, ce qui, après tout, n'intéresse pas le théâtre, car il ne dispose pas des moyens qui lui permettraient de satisfaire ce type de curiosité, mais, si on peut dire, de savoir pour quoi, en deux mots, il existe encore auprès de nous aujourd'hui, et suscite notre étonnement, justement comme l'indice d'un problème encore irrésolu, mais impossible à éluder. La science enseigne à regarder le monde comme étranger en vue de parvenir à en mieux comprendre les lois, dit le paragraphe 44 du *Petit organon sur le théâtre* que nous avons cité pour commencer : prendre en compte cet enseignement conduit à regarder la démarche du savant elle-même comme étrangère, ou génératrice d'inquiétante étrangeté, et non comme une compagne familière pour laquelle nous éprouvons spontanément de la sympathie, parce qu'elle paraît en mesure, en progressant sur la voie royale qui est censée conduire à la vérité, de répondre à toutes nos attentes. Si étonnant que cela puisse paraître, cette attitude contribue à nous rendre la démarche en question plus proche encore, en faisant ressortir les raisons pour lesquelles elle nous concerne directement, non par les assurances et les garanties qu'elle pourrait prétendre nous apporter, mais en raison des interrogations éveillées par les difficultés de sa mise en œuvre, qui se révèle on ne peut plus problématique. Sans doute la science est-elle un facteur d'innovation, ce qui suscite un enthousiasme légitime : mais, cette innovation, elle l'effectue dans un monde où il ne va de soi de démêler le nouveau de l'ancien ; c'est pourquoi ses interventions sont écartelées entre deux sens opposés : en même temps qu'elle tire vers l'avant, elle tire vers l'arrière. C'est cette équivocité fondamentale du statut social de la science que doit mettre en évidence le *gestus* de l'acteur qui « joue » le rôle de Galilée en introduisant entre ses différentes composantes un espace de jeu, la dimension d'incertitude, la faille par laquelle ce *gestus* devient signifiant.

Représenter correctement la science au théâtre, à travers l'itinéraire suivi par un savant d'exception comme Galilée, c'est donc la donner elle-même à voir comme un théâtre, c'est exhiber sur scène le théâtre de la science, l'effet-V qu'engendrent ses productions, impossibles à ramener dans l'unité d'un sens homogène et clair ; c'est donc la présenter, non comme solution, sur laquelle tout le monde pourrait se mettre commodément d'accord, mais comme problème, qui suscite une attente, et appelle tout un travail à mener sur un champ d'intervention qui excède les limites de la scène où se « jouent » les pièces de théâtre. Toutes les recherches de Brecht menées sur le terrain de l'art conduisent à reconnaître la nécessité d'en sortir, pour chercher ailleurs d'éventuelles solutions aux problèmes qu'il est apte seulement à poser mais auxquels il est incapable par lui-même de mettre fin. Il faut, disent les dernières lignes du paragraphe 44 du *Petit organon pour le théâtre*, « forcer le public à s'étonner », c'est-à-dire, non seulement à voir les choses autrement, mais, concrètement, à trouver les moyens pour qu'elles soient autrement. Si l'art est un irremplaçable moyen d'émancipation, c'est parce qu'il attise le besoin de transformer le monde, au lieu de se contenter de l'interpréter.



