

*La Résistible Ascension d'Arturo Ui*

**Bertolt Brecht**

**Commentaire des scènes 6 et 7**

**Emmanuel Béhague**

**Introduction**

Rédigée en 1941 en Finlande, peu de temps avant son départ pour les EU, la pièce *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* occupe une place centrale dans la réflexion développée par Brecht sur le fascisme, réflexion baignée bien sûr d'une conception marxiste de l'histoire. Quitte à laisser de côté d'autres aspects, Brecht souhaite par cette pièce concentrer le regard sur l'implication de la sphère économique dans la montée du fascisme.

La « parabole », comme mode d'appréhension du réel, lui paraît de ce point de vue la forme la plus adéquate, comme il l'écrit en 1953 dans les *Bemerkungen zu « Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui »*, dans un passage ici donné en traduction :

*Ui* est une pièce-parabole, écrite dans l'intention de détruire l'habituel respect très dangereux devant les grands tueurs. Le cercle est à dessein décrit étroitement : il se limite au plan de l'État, des industriels, des junkers et des petits-bourgeois. Cela suffit pour réaliser l'intention qu'on avait. La pièce n'entend pas donner une esquisse générale solide de la situation historique des années trente<sup>1</sup>.

Le fascisme ne tombe pas du ciel et son avènement trouve son origine dans des intérêts économiques. En ce sens, il est – ou aurait été – « résistible » : la prise de conscience des facteurs qui l'expliquent montre qu'on aurait pu l'éviter.

Par-delà cette première dimension, l'autre grand enjeu de la pièce est l'approche critique du fascisme par une autre entrée : non plus son explicitation, mais l'analyse de ses formes

---

<sup>1</sup> La version originale se trouve in Bertolt Brecht, *Werke (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe)*, éd. Werner Hecht, vol 24, Berlin, Suhrkamp, 1991, p. 315 et suivantes.

mêmes, plus précisément le rapport entre la façon dont il se manifeste, dont il s'exprime, dont il se met en scène, et sa réception par le peuple.

C'est en lien avec ce second enjeu critique qu'il faut comprendre les scènes 6 et 7. On retrouve au cœur de ces deux scènes des questionnements qui traversent l'œuvre de Brecht : le rapport entre le politique et l'économique, mais aussi une réflexion sur la théâtralité du pouvoir ou encore la question de l'historisation des processus sociaux.

Ces deux scènes (et en particulier la première) revêtent par ailleurs une dimension poétologique et métathéâtrale. Dans les deux cas, en effet, ce sont des scènes de théâtre qui sont représentées (exercices de jeu théâtral dans la 6, performance politique dans la 7) : les deux notions essentielles que sont la *Verfremdung* et l'*Einführung* y sont à l'œuvre.

Avant toute chose, commençons par un très bref résumé du contenu strictement événementiel des deux scènes. Dans la scène communément appelée « scène du comédien » dans la littérature secondaire de langue allemande, Ui prend des cours de jeu et de diction pour s'entraîner à paraître en public en tant qu'« homme politique ». Le comédien qui fait office de professeur est vieux, fauché, il lui donne quelques conseils et la scène s'achève sur un Ui travaillant seul le discours d'Antoine dans l'acte III du *Jules César* de Shakespeare.

Dans la scène suivante, nous retrouvons le personnage éponyme dans les bureaux du trust. Il tente de convaincre les marchands de légumes de payer pour être protégés d'une violence soi-disant grandissante dans la ville. Mais cet enjeu ne vaut en réalité que pour le début du discours. Ensuite, on bascule dans une autre phase, dans laquelle il s'agit plus largement pour Ui de convaincre les gens de son honnêteté en appelant divers témoins à la barre. Pendant ce temps, ses sbires mettent le feu aux entrepôts.

On remarque donc une double connexion essentielle entre les deux scènes : la première est une forme d'entraînement à la seconde. Il serait donc peut-être possible d'apprécier un processus chez Ui, celui de l'apprentissage des ressorts de la théâtralisation à des fins de persuasion. Cette connexion se situe au niveau du déroulement de la fable. La seconde connexion se situe sur un autre plan, avec une forme de mise en symétrie de deux champs distincts de l'activité humaine, le théâtre et la politique, par le motif du discours. Dans les deux cas, nous sommes confrontés à la même situation dramaturgique : un orateur est face à un public qui l'écoute et le voit.

Il est donc possible d'aborder les deux scènes individuellement, mais il est tout aussi intéressant de les analyser ensemble. Le présent texte étant le rendu écrit d'une conférence et

non une « explication de texte » sur le mode attendu au concours, nous nous contenterons de les aborder de manière linéaire, en suivant, pour ainsi dire, le rythme du texte. Sans aspirer à l'exhaustivité, nous nous arrêterons sur les aspects qui nous semblent particulièrement importants, dans la mesure où ils permettent d'aborder ensemble les questions politiques et esthétiques.

## Scène du comédien (scène 6)

### 1. Contextualisation

Cette scène fait suite à celle dans laquelle Dogsborough transmet le pouvoir à Ui après l'élimination de Bowl, qui menaçait de dévoiler les affaires financières douteuses du vieux maréchal. Si on décode la parabole, la « protection » qu'Ui propose au peuple est donc le correspondant métaphorique de l'exercice du pouvoir par Hitler.

Cet exercice du pouvoir doit néanmoins être justifié, ou faire l'objet d'une pseudo-justification. Et la construction *a posteriori* de cette justification marque l'entrée du personnage dans un champ nouveau, qui est celui de la politique. Il s'agit d'un basculement essentiel, puisque celui dont les activités restaient par définition « dans l'ombre » doit désormais, pour les intérêts du trust, devenir un homme visible, c'est-à-dire rencontrer un *public*.

Cette rupture essentielle, Brecht la signale d'emblée par un changement important qui est le passage, dans le texte allemand, du vers iambique à la prose. En effet, est utilisé au fil de la pièce un pentamètre iambique plus ou moins régulier. Ce choix formel constitue un effet de distanciation à l'échelle de la pièce, une sorte de « macro-distanciation », tout comme l'est la transposition des événements historiques dans le milieu du banditisme. Ces deux formes de macro-distanciation, remarquons-le au passage, se complètent : tandis que la transposition dans le milieu du banditisme « tire le réel vers le bas », dans la mesure où ce sont des bandits brutaux qui remplacent les « grands de ce monde », la versification opère inversement : elle semble au contraire « élever » ces mêmes événements réels au rang de la tragédie historique (en forme de parodie bien sûr), dans laquelle, traditionnellement, le traitement dramatique du donné historique sert l'illustration de valeurs morales, éthiques, comme c'est par exemple le cas dans le *Maria Stuart* de Schiller.

Ce que Brecht évite, dans le cas de ces deux formes de distanciation, c'est le fameux « réalisme ». Nous sommes donc confrontés à un paradoxe : en passant à la prose ici, Brecht

semblerait revenir au réalisme, au moment même où, au niveau du contenu événementiel, son personnage va apprendre à dissimuler la réalité par le discours, par la mise en scène de soi.

## 2. L'enseignement et son commentaire.

Ce que propose l'acteur à Ui, c'est le « grand style », c'est-à-dire un certain mode de jeu. Ce jeu repose sur la démarche, la position assise, la position debout, la diction, l'oralité. Ce « cours » suit un déroulement rigoureux : pour chacun des exercices, l'acteur montre comment faire, Ui répète ensuite le mouvement et Givola, enfin, apporte son commentaire. C'est dans ces commentaires et dans ce que Ui répond que réside un pan important de la dimension métathéâtrale de la scène, c'est-à-dire de la réflexion sur le rapport entre théâtre et réel. L'analyse de deux échanges entre les deux personnages permet de l'illustrer plus précisément.

**Echange 1 :** Givola affirme : « *Tu ne peux pas marcher comme ça devant les vendeurs de choux fleurs ! Ce n'est pas naturel* » (p. 59) Pour lui, si Ui « marche comme ça », les gens ne croiront pas qu'il est sincère parce qu'il ne marche pas comme eux. Le présupposé de Givola est donc que la persuasion passe par l'identification.

De ce point de vue, la réponse de Ui, que nous commenterons en deux temps, est très intéressante : « *Ça veut dire quoi, pas naturel ? Personne aujourd'hui n'est naturel.* » Une double critique apparaît ici en filigrane, malgré le caractère lapidaire de la réplique : critique du discours comme dissimulation tout d'abord, de l'instrumentalisation du discours ; mais également mise en doute du principe d'une « nature » de l'Homme qui s'exprimerait à travers la parole. La question du « naturel », c'est-à-dire celle de la vraisemblance, n'est donc pas l'enjeu, semble nous dire Ui, qui poursuit : « *Quand je marche, je souhaite qu'on remarque que je marche.* »

Curieusement, on ne peut pas ne pas entendre, ici, ce à quoi Brecht lui-même aspire pour le théâtre. Dans cette phrase résonnent de nombreux textes théoriques, dans lesquels l'auteur tente de définir l'articulation qu'il doit y avoir entre le comédien et son personnage. À titre d'exemple, je renverrais à une expérience faite par Brecht, à l'origine de sa pensée du jeu théâtral, à travers sa réception du théâtre chinois. Dans le texte *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (« effets de distanciation dans l'art théâtral chinois ») de 1937, il commente le jeu de l'acteur chinois Mei Lan Fang, qu'il a vu à l'œuvre deux ans plus tôt :

L'artiste chinois, surtout, ne joue pas comme si existait outre les trois murs qui l'entourent un quatrième. Il exprime le fait qu'il sait qu'on le regarde [...]. L'artiste se regarde lui-même [...] Il se considère lui-même et ce qu'il est en train de jouer avec distance. »<sup>2</sup>

Le comédien ne se contente pas de jouer son rôle, il le « montre », et ne disparaît plus derrière lui. L'idée est donc d'attirer l'attention sur ce qu'on est en train de faire tout en mettant en évidence la distance, une attitude de jeu que Brecht appelle dans certains textes « Ausstellen » (« exposer ») ou « Zitieren » (« citer »).

Par le truchement de cet échange entre Givola et Ui, aussi étrange que cela puisse paraître, une forme de parenté est suggérée entre jeu brechtien et la gestuelle/rhétorique de la persuasion. Ce qui s'opère ici – c'est du moins notre hypothèse – pourrait être une sorte de jeu ironique de Brecht sur de sa propre théorie.

Ce jeu, néanmoins, est dangereux. S'agit-il en effet, au regard de cette parenté des formes de jeu, d'assimiler le théâtre brechtien à une démarche de persuasion et d'embrigadement politique ? Non bien sûr, car les objectifs sont différents, et c'est toute la raison d'être du second échange entre Givola et Ui dans cette scène.

**Echange 2 :** De nouveau, Givola s'inquiète d'un possible manque de crédibilité dans le « jeu » d'Ui et oppose le naturel à l'artifice : « Mais on pourrait dire : ça a l'air fabriqué. Il y a des gens qui sont chatouilleux là-dessus » (p. 61). L'échange porte cette fois sur le *destinataire* du discours, à savoir les « petites gens », qui – c'est du moins ce qu'affirme Ui – ne disposent pas des moyens de décoder le discours ou la « performance » politique : « Il va de soi qu'il y en a. Mais l'important n'est pas ce que pense le professeur Tel ou tel gros malin, mais bien comment l'homme modeste se représente son maître, basta » (p. 61).

Il y a donc une opposition fondamentale entre les deux démarches, opposition qui réside dans les *objectifs* qui déterminent la forme. Chez Ui, l'apprentissage du jeu artificiel, du grand style, des techniques du discours et de leur mise en œuvre sert la réalisation de ses objectifs criminels ; Ui utilise le discours pour *duper* son public. Pour Brecht au contraire, tous les ressorts de la distanciation par l'artificialité et l'outrance servent à mettre en évidence les causes sociales, politiques, économiques du phénomène représenté, c'est-à-dire à l'historiciser. Brecht

---

<sup>2</sup> Texte original : « Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiere außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. Er bringt zum Ausdruck, dass er weiß, es wird ihm zugesehen [...] Der Artist sieht sich selber zu [...] er betrachtet sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit » (Traduction: Emmanuel Béhague). Le terme « Darbietung » est difficile à traduire. Suivant les cas : « numéro », « exécution », « représentation », voir Bertoldt Brecht, *Werke* (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe), vol. 22, Berlin, Suhrkamp, p. 201.

veut « éclairer » – dans le sens du terme allemand « Aufklären » – son public. En le verra, à la scène suivante, que la quête d'une adhésion du public au discours idéologique ne passe précisément pas chez Ui par une recherche de la *distance*, mais par une recherche de la *proximité* avec le spectateur.

### 3. Un discours implicite sur l'historicité des formes théâtrales

Saoul, vieux, au chômage : tout ce qui caractérise le professeur renvoie au passé, il est lui-même « *passé* » (voir Givola dans le texte allemand : « Mir scheint, du bist an den falschen Mann geraten, Chef. Er ist *passé* »). Le « grand style » shakespearien qui le caractérise est dépassé au début du siècle, où il s'agit de jouer Ibsen. Pour lui cependant, « l'art ne connaît aucun calendrier ». Brecht semble donc incarner par ce personnage une conception selon laquelle les formes de l'art – et donc de l'art théâtral – seraient immuables.

La position défendue ici par le comédien est donc à l'opposé de celle de Brecht, pour qui les formes théâtrales sont *historiques*, c'est-à-dire qu'elles dépendent des conditions politiques, économiques et sociales de leur émergence. Cette conception, Brecht la développe tout au long de son œuvre. On la retrouve condensée dans une phrase relativement peu présente dans la littérature secondaire, et portant éloquente : « Le pétrole est rétif aux cinq actes » (« Das Petroleum sträubt sich gegen die 5 Akte »). Elle est par exemple explicitée dans un texte essentiel de 1939 intitulé « Sur le théâtre expérimental » (*Über experimentelles Theater*<sup>3</sup>). Notre scène revêt donc une dimension *poétologique* implicite, à travers l'idée que le théâtre perdrait sa pertinence comme vecteur d'analyse du présent lorsqu'il refuse de repenser ses propres formes.

### Scène 7 : la déconstruction critique de la mise en scène du discours idéologique

Le premier niveau de la déconstruction du discours idéologique mis en scène, le plus évident, correspond à la *transposition* d'une situation politique dans milieu du gangstérisme. L'homme politique s'adressant à un public est ici remplacé par un gangster, et aux conseillers politiques se substituent ses sbires. Brecht fait donc descendre les grands meurtriers de leur piédestal, il les tourne en ridicule, comme il l'écrit dans ses « Bemerkungen » déjà cités plus haut :

---

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, *Über experimentelles Theater*, in *Werke* (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe), vol. 22, Berlin, Suhrkamp, p. 303.

Il faut écraser les grands criminels politiques ; et les écraser sous le ridicule. Car ils ne sont surtout pas des grands criminels politiques, mais les auteurs de grands crimes politiques, ce qui n'est pas du tout la même chose.

Il ne s'agit néanmoins là que d'une première stratégie, qui vaut pour l'ensemble de la pièce. L'examen de l'architecture de la scène permet d'en percevoir un second.

### **1. Construction de la scène**

Il convient tout d'abord de s'arrêter sur la construction de la scène, que nous aborderons en trois points. La scène est certes très clairement (et logiquement) focalisée sur Ui. On remarque néanmoins que les autres protagonistes, loin de n'être que des faire-valoir, occupent une place et une fonction à part entière. En effet, Clark, Dogsborough et Dockdaisy font successivement l'objet d'une sorte d'appel à témoins, mais dont la parole va être comme « minée de l'intérieur ». Ce qui est cherché à chaque fois, c'est donc le contraste entre ces personnages et Ui quant à la question de la maîtrise du discours. Clark, tout d'abord, justifie dans une réplique relativement brève la présence d'Ui (p. 68). Cette justification est néanmoins vidée de son sens, dans la mesure où Givola vient de lui souhaiter la bienvenue alors même que l'on se trouve dans les locaux du trust qu'il est pourtant censé diriger (!). Le personnage perd donc toute forme d'autorité. Dogsborough, ensuite, est grabataire, et ne parvient même plus à parler (p. 69). Dockdaisy, enfin, paraît maîtriser le discours, puisqu'elle est chargée d'apporter un faux témoignage (p. 71). Néanmoins, elle ne semble même pas chercher à rendre ce mensonge crédible : on le voit aux répétitions involontaires traduisant un rôle appris par cœur, à la façon dont elle se trompe sur l'âge de la fille. *Ex negativo*, Ui peut donc apparaître comme celui qui maîtrise la parole.

Il est également intéressant de remarquer que ces trois témoignages font à chaque fois l'objet d'une introduction, deux fois par Givola, une fois par Ui lui-même, qui s'adresse à Dogsborough. Faisant fonction d'annonce, ces introductions semblent venir renforcer la théâtralité de la scène. La scène répète tout en la parodiant la spectacularité de l'intervention politique publique.

Le troisième point touche aux didascalies associées aux répliques d'Ui. L'examen de celles-ci est d'autant plus important que la question de la performativité du discours est au

centre des enjeux critiques de la pièce. Que remarque-t-on ? Ui hurle au début et à la fin, mais rien n'est indiqué entre temps quant à sa façon de s'exprimer. L'effet est alors double : pour le spectateur s'opère une forme de prise de distance interrogative au moment du changement brutal de ton ; par ailleurs, le hurlement final rappelle le hurlement du début, suggérant un principe d'enchâssement, de sorte que le spectateur peut être amené à s'interroger sur ce qui s'est passé entre-temps. Si on part du principe que le hurlement en tant que tel traduit toujours l'expression violente d'un sentiment, c'est *a contrario* le caractère artificiel, joué de ce qui va être dit entre-temps qui est indirectement suggéré, entre les deux « hurlements ». Que se passe-t-il en effet ?

## 2. Mise en abîme critique de l'identification

Cette scène est à lire comme une analyse de la mise en scène du pouvoir, et cette analyse va logiquement passer par divers procédés de distanciation. Il ne faut néanmoins pas se tromper quant à l'objet de cette distanciation : dans un certain sens, certes, ce sont les événements historiques (l'incendie du Reichstag par exemple), comme c'est le cas pour toute la pièce ; mais il apparaît à la lecture que c'est bien davantage le discours lui-même qui est soudain « rendu étrange » (*Verfremdung, verfremden*). C'est ici le principe anti-brechtien d'identification qui est mis en abîme.

Un certain nombre d'aspects doivent de ce point de vue être relevés. On remarquera tout d'abord la grande fréquence du *Je* dans la seconde réplique (p. 66), à travers lequel Ui simule une *identification* avec les marchands de légumes. Que leur dit-il ? « Je me mets à votre place, je ressens ce que vous ressentez... » Sur le mode de l'ironie, le spectateur de la pièce se retrouve directement confronté à ce que Brecht réfute comme principe fondamental du théâtre aristotélicien, à savoir l'*Einfühlung*, traduite en français par « identification ». Ui cherche à créer une proximité et provoquer une forme d'identification en retour : « Ressentez ce que moi je ressens ». Et c'est précisément cette identification entre le public et l'orateur qui conditionne l'emprise idéologique du discours, identification que traduit sous une forme exacerbée la formulation : « Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer ».

La scène est donc une représentation de la dynamique de l'identification au service du discours idéologique. Mais comment peut s'opérer sa mise à distance ? Tout d'abord par le traitement très révélateur de la gestuelle, par deux fois : Ui, tout d'abord, saisit un enfant par le menton ; un peu plus loin, les gangsters sont « profondément plongés dans le plaisir de la musique, la tête appuyée dans les mains ou renversés en arrière les yeux fermés » (p. 72).



Dans les deux cas, il s'agit de gestes outrés, et cette exagération (de l'affection, de l'abandon) révèle *pars pro toto* toute l'hypocrisie et la construction « spectaculaire » de la scène. Le caractère satirique de ce qui paraît relever du détail est manifeste dès lors que ce geste (Ui) et cette attitude physique (les gangsters mélomanes) sont soudain « mis à distance » par le fait qu'y font immédiatement suite des allusions au thème de la violence : juste après le geste d'affection de Ui, Giri traverse la foule avec ses bidons ; les sirènes annonçant l'incendie interrompent les applaudissements.

### 3. Le discours politique comme discours mythique

Nous terminerons ce commentaire de la scène sur un élargissement, par un détour par Roland Barthes et son célèbre essai *Le mythe, aujourd'hui*. Un trait caractéristique du discours d'Ui est la récurrence de propositions qui se posent comme des évidences de « nature », des assertions auxquelles est accordée une forme de vérité d'ordre général : « Une fois que je sais ça, que les êtres humains sont ainsi et pas de doux agneaux » (p. 66), « Car ainsi est l'être humain. L'être humain jamais ne déposera son Browning de sa propre initiative », « Tant que je ne tire pas, l'autre tire, c'est logique. Mais que peut-on y faire, demandez-vous » (p. 67).

Pour comprendre le sens à donner à ces affirmations qui paraissent inattaquables, il faut rappeler que, pour Brecht, le processus d'identification repose sur l'idée préconçue d'une universalité et d'une immuabilité des comportements humains, ce que Brecht appelle « Das ewig-menschliche », c'est-à-dire ce qui n'est pas contingent, pas lié à une situation historique donnée. Cette vision des comportements humains est donc fondée sur une conception statique de l'histoire, une immuabilité des rapports sociaux.

L'œuvre de Brecht, au contraire, repose sur une conception dynamique de l'Histoire, fondée sur la possibilité du changement. La distanciation des événements, c'est leur historicisation, c'est donc révéler le caractère historique des événements représentés. Ceux-ci apparaissent ainsi comme « dépassables »<sup>4</sup>.

Une telle approche du couple nature / histoire nous semble rejoindre très clairement le travail du « mythologue » selon Barthes, c'est-à-dire le travail de celui qui s'applique à déconstruire le mythe comme discours (textuel, oral, visuel) se superposant au réel. Le mythe, pour Barthes, contribue à une vision statique du monde, fait disparaître les causalités et confère

---

<sup>4</sup> « Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. Was ist damit gewonnen? Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht », *Über experimentelles Theater, op. cit.*, p. 33.

aux choses, aux phénomènes (sociaux) un caractère d'évidence. Le mythe, nous dit Barthes « transforme l'histoire en nature »<sup>5</sup>. Dans le mythe, « les choses ont l'air de signifier toutes seules »<sup>6</sup>. L'entreprise brechtienne de distanciation, dès lors, nous paraît relever d'une entreprise mythologique, dans la mesure où elle enlève aux choses leur caractère d'évidence – ici le pouvoir, l'autorité – ce qu'illustre bien cette scène.

## Conclusion

Nous finirons en revenant très brièvement sur ce que nous n'avons pas évoqué jusqu'à présent, à savoir l'articulation entre les deux scènes et la question de leur possible concrétisation sur le plateau de théâtre. Curieusement, *rien n'indique dans la scène du discours que Ui a tiré les leçons de ce qu'il a appris*. Rien ne renvoie, dans les didascalies, à la question de la gestuelle, de la diction, pourtant au cœur de l'apprentissage. Ce constat nous ramène donc à repenser le statut de la scène précédente, dont nous avons vu, d'une part, qu'elle était motivée au niveau de la fable dramatique (Ui doit apprendre pour convaincre sur une scène nouvelle pour lui, celle de la politique), mais qu'elle pouvait, d'autre part, être pensée indépendamment du continuum de l'action, c'est-à-dire, en privilégiant sa dimension poétologique.

Indépendamment de la fameuse « intention de l'auteur », on peut voir, dans cette double possibilité, une part importante de liberté laissée au metteur en scène, appelé désormais à opérer ses propres choix pour faire émerger du sens. Par la façon dont il va traiter le personnage de Ui dans la scène 7, le metteur en scène peut privilégier une réflexion sur *l'enchaînement dramatique* des événements, dans laquelle il mettra en scène un Ui ayant bien (ou mal) appris sa leçon ; mais il peut aussi, par des stratégies scéniques qu'il devra inventer (ce que nous ne ferons pas ici), mettre en avant la dimension *poétologique* de ces deux scènes. Une preuve parmi d'autres que le théâtre de Brecht, aussi précis et pensé soit-il, jusque dans ses moindres détails comme le montre cette scène, laisse une place à celui sans lequel il n'existerait tout simplement pas : le metteur en scène.

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, « le mythe aujourd'hui » in *Mythologies* (1957), *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, vol. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 687 et suivantes.

<sup>6</sup> *Ibid.*