

# LA NOUVELLE PHILOSOPHIE ET BRECHT : UN NOUVEAU DISCOURS ?

PAR

Daniel MORTIER

Assistant à l'Université d'Amiens.

---

Première occasion pour son auteur d'ajouter une pierre à l'édifice de la Nouvelle Philosophie, ou, ce qui revient au même, d'en jeter une dans le jardin des opinions reçues, complices de tous les totalitarismes, le livre de Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort* (Paris, Grasset, coll. Figures, 1979), sera pour nous l'occasion d'examiner un discours qui prétend aujourd'hui « déjouer les stéréotypes, briser ce qui s'était scellé dans la doxa, et repenser à neuf tout un pan décisif de notre culture » (p. 33).

## I. — LA REINSERTION DU JE

Premier phénomène à relever : ce discours ne vise pas à l'intemporalité, mais, au contraire, affiche ouvertement son ancrage dans l'actualité présente. Il se situe explicitement « à l'heure où nous sommes sensibilisés aux enjeux du "3<sup>e</sup> volet" des accords d'Helsinki » (p. 145) et fait référence aux combats entre Vietnamiens et Cambodgiens, aux massacres perpétrés par certains dirigeants africains (p. 153), ainsi qu'à l'Union puis désunion de la Gauche française (*ibid.*).

Si le « maintenant » de l'énonciation est aussi nettement souligné et précisé, c'est, d'abord, parce que celle-ci fait appel à plusieurs reprises à un savoir récent et même contemporain. C'est du moins ce qu'indiquent les nombreuses expressions du genre « nous commençons à savoir » (par ex. pp. 65 ou 77) ou « on commence à voir » (p. 67 par ex.), ou bien encore « nous commençons à apercevoir » (p. 57). Connaissance liée

à un apprentissage décisif, si l'on en croit le « nous avons fini par apprendre » (p. 157).

Qu'est-ce qui a permis une connaissance d'aussi fraîche date ? Il nous est dit à un moment que c'est l'Histoire, puisque c'est elle qui « s'est chargée de nous l'apprendre » (pp. 83-84). En fait, il s'agit d'une découverte historique bien déterminée, celle qu'ont apportée Soljenitsyne et les dissidents soviétiques. On lit par exemple : « s'il y a une leçon que nous pouvons apprendre de Soljenitsyne et des dissidents, c'est bien d'avoir mis en relief (...), c'est bien d'avoir montré en quoi (...). Soljenitsyne, lui, nous expose ... » (p. 65). Les références à Soljenitsyne sont fort nombreuses : à *La Journée d'Ivan Denissovitch* (p. 23) et surtout à *L'Archipel du goulag* (pp. 165-166, par ex.). Bien sûr l'auteur russe apporte la « leçon majeure des camps » (p. 157), mais aussi la compréhension des procès staliniens (p. 47) ou de la meilleure résistance à l'oppression (p. 157). Les dissidents, eux, cautionnent le refus du réalisme développé par l'auteur, car, nous dit-on, ils « s'appuient plus sur Dostoïevski que sur le "réaliste" Tolstoï » (p. 137).

Leur rôle dans cet apprentissage est d'autant plus grand que le phénomène stalinien se voit attribuer une importance majeure, sinon exclusive. L'Histoire avec un grand H semble se résumer presque à tout entière, dans les « soixante millions de déportés » (p. 98), les oukases esthétiques adoptés servilement par Eisenstein (p. 215), le K.G.B. (p. 162), le procès de Tretiakov (p. 276). Stalinisme compris parfois au sens plus large, puisque englobant Duclos, Castro et Brejnev, « Staliniens de première grandeur » (pp. 176-177). Indéniablement, les leçons de l'Histoire, ce sont celles qu'il faut tirer de la terreur stalinienne passée mais aussi présente.

Autre événement, qui intervient sur la scène de l'Histoire : le nazisme, dont l'auteur nous explique que Brecht n'a pas compris les complexes raisons (pp. 232-237), ni été un adversaire radical (pp. 216-224).

Nul besoin de s'interroger longement sur les motivations de cette sélection historique. Stalinisme et nazisme sont les deux grandes réalités contemporaines de Brecht, auxquelles il est tentant de confronter sa pensée ou son attitude, notamment pour démystifier les images de l'anti-fasciste et de l'intellectuel anti-stalinien. Mais en même temps, ce sont eux qui autorisent un nouveau discours, dans la mesure où ils sont la source et l'objet d'un nouveau savoir : savoir médiatisé pour le stalinisme, démonté et dénoncé par Soljenitsyne et les dissidents soviétiques, savoir personnel pour le nazisme, dont l'auteur esquisse une explication par le « feeling » fasciste (pp. 232-237).

On remarquera toutefois que ce dernier exposé n'est pas rigoureusement adapté à la seule critique des analyses de Brecht. Il offre certes une approche suffisamment subjective du phénomène fasciste, pour permettre ensuite à l'auteur de déceler dans les chansons de Brecht des relents fascistes (pp. 235-236). Mais il affirme aussi qu'il y a « du fascisme virtuel en chacun de nous » (p. 232), et ce « nous », visiblement, englobe l'auteur, puisque c'est celui-là même qui a appris à savoir et à connaître.

Quant au stalinisme, il nous est montré tout au long du livre qu'il sous-tend toute la pensée et l'œuvre de Brecht et alimente l'admiration qu'on leur porte, c'est-à-dire ce qu'il est convenu d'appeler le brechtisme. Or la conclusion définit le brechtisme comme « ce qu'il y a de "brechtien", parfois, dans la tête des gens qui m'entourent, et même (...) ce

qu'il y eut ou (...) ce qui persiste de "brechtien" en moi » (p. 312). L'auteur précise même : « il ne s'agit pas de dénier que je sois aussi impliqué, que nous soyons tous impliqués dans ce "brechtisme" » (*ibid.*). Le stalinisme, ainsi que le nazisme, n'est donc pas seulement un épisode de l'Histoire, mais aussi un véritable ennemi intérieur, menaçant le Je qui en dénonce les méfaits dans la pensée et l'œuvre de Brecht. Ces dernières ne sont, à la limite, que les prétextes, les occasions d'un règlement de compte avec cet Autre qui est dans le Je, un Autre qui est le Même que l'ensemble d'attitudes et de raisonnements dévoilés en Brecht. L'insistance sur le présent, temps de l'énonciation, a pour fonction — aussi — de marquer son message, d'en faire l'objet de son investigation.

L'entreprise s'attaque ici à deux « ismes » en se rangeant sous la bannière d'un troisième, le freudisme. Freud lui apporte l'idée que « toute société repose sur un meurtre commis en commun », ce que l'auteur appelle la « logique victimaire », dont il voit l'illustration dans la conviction de Brecht que « la Révolution, c'est d'abord un sacrifice » (p. 43). C'est lui aussi qui inspire les pages — fort intéressantes — où il nous est montré comment la figure féminine, chez Brecht, s'incarne dans les catégories complices de la mère et de la putain (pp. 48-53), qui trahissent une « dénégarion du féminin et (une) hypostase du phal-lus » (p. 50).

La théorie freudienne est encore avancée, pour nous avoir « appris que (la question des "illusions de la conscience") était constitutive du sujet humain en tant qu'être parlant, définitivement clivé » (p. 83). La référence à Lacan est alors implicite. Elle intervient explicitement, en note, quand la psychanalyse est définie comme « théorie du sujet de la science ruinant les prétentions du discours de la Maîtrise » (p. 76 et note 4 p. 99). Le nouveau savoir dont il est si souvent question n'est donc pas seulement celui qu'ont fourni Soljenitsyne et les dissidents soviétiques, c'est aussi celui qui, à travers Lacan, réaffirme l'importance du sujet qui énonce.

Mais cela n'empêche pas le Je d'avancer maintes fois masqué. Ce discours prétend être un « long démontage para-doxal » et réfute point par point la « doxa brechtienne » (p. 303). De quoi s'agit-il ? De l'image de l'auteur progressiste, du poète sincère, du dramaturge essentiel, du critique ouvert, du fin dialecticien, de l'intellectuel qui a « su » choisir son camp (p. 30).

Sont-ce là des lieux communs repérables autour de nous ? Bien au contraire, ce qui frappe dans tout le discours actuel sur Brecht, c'est la distance critique qu'il prend à l'égard de l'auteur allemand (Voir, par ex. : « Brecht aujourd'hui », *Théâtre/Public* n° 21, juin 1978). Attitude qui résulte d'évolutions individuelles et, aussi, est la conséquence logique de l'éclatement dont a été victime, depuis plusieurs années, la figure de Brecht. Phénomène que l'auteur admet d'ailleurs, puisqu'ils en énumèrent les morceaux éparpillés : le Brecht de la Comédie-Française, celui des maisons de la culture, celui des althussériens ou derridiens, celui des intellectuels communistes, etc. (p. 31). Il est difficile toutefois d'admettre que toutes ces silhouettes « finissent toujours par se fondre dans l'image centrale, hégémonique » (p. 31), résumée dans la doxa brechtienne. Celle-ci désigne en fait non pas une opinion couramment admise, mais l'opinion bien particulière de ceux qui, appartenant au parti com-

muniste ont à un certain moment célébré Brecht, parce qu'il offrait une autre perspective qu'Aragon, puis parce qu'il était présenté comme exemplaire par Althusser, enfin parce qu'il avait été un lecteur attentif de Mao. Là encore, on retrouve l'auteur, qui reconnaît avoir suivi cet itinéraire à l'égard de Brecht (pp. 15-16).

L'effet de cette confusion entre une prétendue doxa à laquelle on s'attaquerait et une opinion bien particulière que l'on a, à une époque passée bien définie, partagée, n'est pas, comme le suggère l'auteur, de susciter l'ironie devant « cette étrange hâte à brûler ce que nous avons adoré » (p. 14), ni de permettre de diagnostiquer le meurtre d'une figure paternelle (*ibid.*). Il est de — mal — masquer le fait que tout ce discours est une auto-critique et, par-là même, de — mal — dissimuler qu'il fonctionne comme l'une des pratiques marxistes et staliniennes, dont, curieusement, il n'est pas question dans cette longue dénonciation de l'imposture de la pensée marxiste. On y décèle en effet sans peine le cheminement bien connu : j'ai cru (que Brecht était un grand homme et un grand écrivain et un grand penseur), mais je ne savais pas ... (ce que Soljenitsyne, les dissidents et Lacan ont révélé) ; maintenant, je suis à même de revenir sur mon erreur (et de voir en Brecht un allié du totalitarisme). Il n'est pas jusqu'à la dimension publique de l'auto-critique qui ne soit là, puisque ce discours s'offre dans un livre, de même que son caractère édifiant, puisque les erreurs personnelles sont transformées en une « doxa », dont d'autres seraient encore les victimes.

Bref, les conditions dans lesquelles s'effectue la réinsertion du Je dans ce discours sont telles qu'il s'agit moins d'un retour du refoulé du discours critique traditionnel, c'est-à-dire, en l'occurrence, du subjectif, que de la perdurante sujétion à un système, dont, si l'on en récuse les effets, l'on n'a peut-être pas tout à fait encore perdu les habitudes.

## II. — UN NOUVEL EXPRESSIONNISME

La démystification de la « révolution » théâtrale brechtienne commence par une analyse de « l'expressionnisme et de ses enjeux » (pp. 37-41), où il nous est expliqué que ce mouvement a ouvert la voie, par sa position de révolte oedipienne, à la régression nazie.

Et pourtant on ne manquera pas de remarquer que dans tout le livre on assiste à un impressionnant foisonnement de substantifs pourvus de majuscules, si bien que le discours mime, au moins extérieurement, une pratique chère aux expressionnistes. On relèvera ainsi pèle-mêle le « Mal » (p. 66), le « Maître » (p. 66 et p. 68), la « Raison », le « Savoir », le « Pouvoir », l' « Horreur » (p. 77), l' « Histoire », la « Mort », la « Folie » (p. 80), le « Passé », le « Bien », le « Nouveau » (p. 85), la « Stratégie politique », la « Compréhension Historique » (p. 87) et la « Grande Philosophie Allemande » (p. 99).

Simple coïncidence ? Banal résultat de la mode rétro ? C'est peu probable. Il est en effet un autre point sur lequel cette « nouvelle philosophie » appliquée à Brecht rejoint l'expressionnisme. Comme ce dernier, elle proclame bien haut la primauté de la morale sur la politique

et en fait même une revendication : « il est (...) plus que temps d'affirmer, contre Brecht, l'irréductibilité absolue de l'éthique à la conception politique du monde » (p. 178). Est prônée une éthique qui « n'aura de sens qu'à refuser systématiquement de s'enraciner dans la réduction politique du monde » (*ibid.*). Or le passage de Brecht de l'expressionnisme au marxisme s'accompagne, comme le prouve par exemple *La Décision* de 1930, d'un renversement par lequel il soumet la morale à la politique :

« enfonce-toi dans la fange,  
embrasse le boucher, mais  
transforme le monde : il en a besoin » (Brecht : *Théâtre Complet*, t. VII, L'Arche, 1959, p. 248).

L'expressionnisme, on s'en souvient, est une réaction d'horreur devant les charniers et les destructions de la première guerre mondiale. Même recul décisif ici devant « les effets ravageurs du mirage de la Raison » (p. 77), la barbarie des camps, les « soixante millions de déportés », les « charniers et les génocides » dus au déferlement du fascisme (p. 181). Même volonté, pourrait-on dire, d'en tenir compte, d'en tirer la leçon et de se débarrasser d'un mode de pensée qui a pu les provoquer, les justifier ou, du moins, les tolérer : « ce en quoi les camps constituent bien une sorte de critère absolu : il y aura définitivement ceux qui tentent de regarder l'Horreur en face, d'en tirer toutes les conséquences — et les autres » (pp. 228-229).

D'où, avec certains expressionnistes tels que le Brecht de *Baal*, un même pessimisme noir partagé. Brecht se voit reprocher de ne jamais remettre en question « Maîtrise, Raison, Optimisme du Progrès » (p. 180). Dans les camps nazis, en effet, « jamais l'Histoire n'aura exhibé si concrètement son Mal Radical, pulvérisant toutes les certitudes héritées des Lumières, de la raison, de la foi en l'homme » (p. 228). Puisque ce « Mal » est « Radical », comme il est affirmé à plusieurs reprises (voir par ex. p. 154), c'est-à-dire inscrit dans l'espèce humaine (p. 154), et puisque, notamment, il y a du meurtre dans toute communauté, tout optimisme est singulièrement inadéquat et ne peut être qu'une imposture, que l'on dénoncera dans la pensée et l'œuvre de Brecht, par exemple. Là s'accroche l'accusation principale qui lui est adressée : celle du déni de réalité, car s'il était optimiste, alors que se manifestait le « Mal Radical », c'est qu'il a refusé de voir la réalité (de ce « Mal »). Pour caractériser sa propre position, l'auteur parle d'un « pessimisme acquis » (p. 15).

Pour être plus exact, il invoque « l'alliance actuelle du pessimisme acquis et d'une rébellion intacte » (p. 15). Comme chez les expressionnistes, donc, encore une fois, le pessimisme s'accompagne de l'affirmation d'une révolte. La conciliation des deux termes est évidemment aussi difficile que pour un Walter Hasenclever : on en arrive au concept d'une résistance désespérée (p. 154).

Quelles formes concrètes peut-elle revêtir ? L'on fera appel à des solutions suggérées par le nouveau savoir (p. 153) : Dieu (voir Soljenitsyne), les Droits de l'Homme (voir les dissidents soviétiques), la soumission du sujet au symbolique (voir Lacan), ou simplement on revendiquera sa singularité (voir Je s'opposant à la doxa). L'important, c'est d'opposer à la dialectique quelque chose qu'elle ne puisse pas absorber,

c'est-à-dire, nous dit-on, un absolu (p. 153). Nous trouvons là l'explication de ces majuscules, qui, conformément à une démarche repérable aussi dans l'expressionnisme, ont pour mission de s'opposer — symboliquement ou magiquement — à un Brecht, qui, dans son *Journal de Travail*, va jusqu'à écrire les noms propres sans majuscules.

### III. — UN COMBAT D'ARRIÈRE-GARDE

Ce discours, même contaminé par ce qu'il rejette, quelle en est l'efficacité ? Il se déroule sous la forme d'une réfutation de la prétendue doxa brechtienne, à la lumière d'un savoir récent, dû à Soljenitsyne, aux dissidents soviétiques et à Lacan. La « résistance à Brecht » à laquelle il nous invite est incontestablement nouvelle, si on la compare à celle que Martin Esslin avait essayé d'orchestrer dans son livre *Bertolt Brecht. A choice of evils*, paru en français sous le titre *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, en 1961 (et repris depuis par U.G.E., coll. 10/18, n° 625, 1971). Au lieu, en effet, de voir en Brecht, comme le faisait le critique américain, la victime d'un engagement marxiste, qui aurait été chez lui plus tactique qu'authentique, l'auteur, ici, affirme au contraire l'extrême cohérence des choix de Brecht, tant dans sa vie que dans ses options esthétiques ou ses créations théâtrales ou poétiques. Mais par rapport au réquisitoire lancé par le Suisse Herbert Lüthy en 1953 (« Du pauvre Bertolt Brecht », in *Preuves* n° 25, mars 1953, pp. 30-43), la nouveauté est considérablement réduite. On y trouve, en effet, la même idée centrale, que Brecht est un intellectuel stalinien, prêt à justifier les pires turpitudes, pourvu qu'elles aient été commises en U.R.S.S. ou en R.D.A. Ce que Guy Scarpetta appelle la « logique des deux poids deux mesures » (p. 177).

On notera une originalité toutefois : l'œuvre de Brecht est considérée ici sous un angle psychanalytique, ce qui permet de souligner que la femme n'y est présente qu'incarquée en mère ou en putain. Approche rigoureusement freudienne, qui ne fait pas directement appel à un savoir récent, celui que fournirait Lacan par exemple.

En fait, on voit mal en quoi ce savoir récent si souvent allégué, qu'il soit dû à Soljenitsyne, aux dissidents ou à Lacan, peut être déterminant dans cette réévaluation de Brecht qui nous est proposée. Car la seule divergence notable d'avec l'article de 1953 réside dans le traitement réservé à la période expressionniste de Brecht : pour le Suisse, celle-ci était féconde et positive, pour le « nouveau philosophe », elle porte au contraire, en germe, la « bête immonde » qui se révélera peu à peu en Brecht.

Il est vrai qu'Herbert Lüthy ne s'était pas attaqué à l'antifascisme de Brecht, ce que fait notre auteur, en reprochant au dramaturge allemand de n'avoir pas vraiment compris les raisons du déferlement nazi et de n'avoir pas rendu compte, avec son explication étroitement économique, de l'adhésion des masses populaires et des jeunes à l'hitlérisme (pp. 216-227). A *La résistant ascension d'Arturo Ui* il oppose donc une « dimension sexuelle à l'œuvre dans la fascination hitlérienne » (p. 226). Dans la mesure où l'on retrouve là sans peine la thèse développée par

Maria-Antionietta Macciocchi, on pourrait enfin tenir le fil — unique ? — qui rattache le discours à un apprentissage récent. Faudrait-il supposer que tant que l'antifascisme de Brecht ne pouvait être critiqué, son stalinisme ne pouvait être valablement dénoncé ? Dans ce cas, la démystification offert serait actuelle, parce que globale : elle porte aussi sur l'activité expressionniste et sur l'opposition au fascisme de Brecht. Paradoxalement donc, ce discours qui prétend être une « première occasion » (p. 313) de résister, complète et totalise. Pour prendre une métaphore militaire, il ne mène pas une guérilla, comme le laissait entendre l'appel à une résistance désespérée ; mais livre une bataille rangée, mobilisant quelques nouvelles recrues aux côtés d'anciens baroudeurs.

Au moins dans le chapitre consacré au théâtre de Brecht, point n'était besoin d'un grand rassemblement de forces, puisqu'il suffisait de relever les difficultés concrètes auxquelles s'est heurtée et se heurte encore la dramaturgie de Brecht, quand on essaye d'en reprendre les caractéristiques essentielles. Telle n'est pourtant pas la tactique choisie. L'objection faite au théâtre de Brecht n'est pas d'être irréalisable ou inopérant, c'est de n'avoir pas été suivi par le « fantastique renouveau théâtral dont nous sommes aujourd'hui les témoins, celui qui nous vient de New York » (p. 88). Ou bien, ailleurs, d'avoir négligé le lien prétendument essentiel existant entre le théâtre et le sacré (pp. 79-80). L'évaluation passe par des postulats du genre : « le théâtre moderne n'a de signification qu'à renouer, de façon neuve, avec le sens de l'excès et la transgression des limites rationnelles ou perceptives » (p. 80). La production théâtrale de Brecht n'est pas examinée ; on lui oppose simplement un « autre » théâtre, celui d'Artaud et de Foreman, dont la vertu est autant érigée en dogme que l'était, dans les années 1960, celle du théâtre épique par les brechtiens.

Cette manière de lutter contre un préjugé en s'abritant derrière le bouclier d'un autre préjugé se retrouve dans le chapitre : « Brecht critique ». Joyce y est chanté en termes presque lyriques : son importance est qualifiée d'« absolument gigantesque », « le texte joycien surplomb(ant) notre époque » (p. 121). Ce qui permet d'affirmer peu après que « c'est autour de la question Joyce que vont se déterminer les impasses, les refoulements et les stérilisations qui vont marquer le discours culturel marxiste jusqu'à nos jours » (p. 121). De même, pour montrer que Brecht est resté aveugle à l'art moderne, les peintres américains Rothko, Newman, De Kooning, Motherwell et Pollock se voient attribuer préalablement le mérite d'avoir « déploy(é) l'une des plus fantastiques aventures picturales de notre temps » (p. 113). En matière de philosophie, la méthode n'est guère différente : « sans doute en apprend-on mille fois plus sur (l'individu) en lisant Joyce, Artaud ou *L'expérience intérieure* de Bataille qu'en compulsant tous les traités philosophiques qu'on voudra » (p. 171), est-il postulé avant que soit critiqué le statut de l'individu dans la pensée de Brecht.

Ainsi donc, il ne s'agit pas d'une croisade contre tous les « maîtres penseurs » (l'expression est citée p. 99), dont Brecht ne se serait qu'un exemple, mais contre un type bien particulier de maître-penseur, marxiste, auquel on préfère visiblement d'autres maîtres à penser, pas marxistes du tout. Au dieu Brecht, on substitue la trinité Joyce, Artaud, Bataille, parfois élargie aux Surréalistes, au Nouveau Théâtre américain (Bob Wilson, Meredith Monk, Richard Foreman auquel le livre est dédié), à

la peinture américaine (Rothko, Motherwell, Pollock). Si l'on excepte les dramaturges américains cités, ce nouveau panthéon n'a rien de très actuel. Brecht n'est pas accusé d'être « dépassé », mais simplement de n'avoir été ni Joyce, ni Bataille, ni Artaud, qui sont ses contemporains.

La nostalgie n'est plus ce qu'elle était ? En tout cas, elle est encore vivace dans ce discours, qui fait plus que céder à une mode rétro, à la fascination pour l'entre-deux-guerres. Ce n'est pas un accident si Artaud est pris comme référence, si le théâtre se voit assigner l'obligation de se préoccuper du sacré, car grande est la nostalgie d'une société et d'une pensée où les dieux ne sont pas morts. La religion, nous explique-t-on, « maintenait un lien entre l'ordre pulsionnel et la loi (...). Son abandon aura laissé les pulsions les plus meurtrières s'inscrire directement dans le réel, au nom d'une religion politique, amoralisée et glacée » (p. 179). Rappelons aussi que Dieu est cité parmi les axes possibles de résistance au totalitarisme.

Il n'empêche que le discours prétend se démarquer de l'antibrechtisme de droite et reprocher à Brecht son conservatisme profond (p. 305) : il dit n'avoir « rien de commun avec ceux qui, lors de la première venue du Berliner Ensemble à Paris, firent haro sur la "lourdeur germanique" et la "propagande subversive" » ; on reconnaît là les critiques que formula alors Jean-Jacques Gautier dans le *Figaro*. Pourtant, nous avons vu qu'il ne se différencie du réquisitoire prononcé dès 1953 par Herbert Lüthy, et dont les articles de Jean-Jacques Gautier étaient un pâle reflet gaulois, que par un caractère un peu plus global.

D'où vient donc sa conviction qu'il ne « dit » pas la même chose ? Probablement du constat selon lequel le contexte aurait considérablement changé, entraînant un véritable renversement : « critiquer Brecht aujourd'hui, c'est moins désespérer Billancourt que donner un souci de plus à Jean-Jacques Gautier » (p. 306). Bel exemple, encore une fois, d'un emprunt à la dialectique marxiste dénoncée à travers Brecht. Mais Jean-Jacques Gautier ne s'est pas encore converti au brechtisme, et que Brecht soit inscrit au programme d'agrégation ou au répertoire de la Comédie-Française (p. 306) ne signifie pas forcément qu'on ait renoncé à lui reprocher sa « lourdeur germanique » ou sa « propagande subversive », mais peut-être plutôt qu'on a appris à les rendre moins perceptibles au public, ou au contraire à les étaler exemplairement.

D'ailleurs, le propos explicite du discours n'est pas de « donner un souci de plus à Jean-Jacques Gautier », pas plus qu'aux admirateurs inconditionnels de Brecht, qui, paraît-il, existent encore. La raison avancée pour ce double renoncement est que l'hégémonie culturelle du marxisme est trop enracinée dans les esprits, y compris, semble-t-il, dans celui de Jean-Jacques Gautier (pp. 306-307). Sans « illusion sur la portée de ce qu'il vient d'entreprendre » (p. 306), l'auteur déclare s'adresser à « ceux qui ont commencé à ressentir, parfois confusément, sans oser se le dire, que le marxisme est un Ordre » (p. 307). Pas tout à fait, par conséquent, à ses semblables, puisque, lui, répète maintes fois qu'il a commencé non à « ressentir », mais à « savoir » ou à « voir ». A qui alors ? A « ceux, par exemple, qui ont pu lire les « nouveaux philosophes » sans se laisser intimider par le tir de barrage des clercs « progressistes » hystérisés et soudés ou ceux qui ont fait un succès à Bob Wilson... » (p. 307). Les destinataires du discours sont donc ceux qui partagent les options de l'auteur en matière de philosophie — les

ouvrages de B.-H. Lévy, G. Lardreau, C. Jambet et A. Glucksmann sont tous cités dans les notes et le texte leur emprunte des expressions et des analyses — ou en matière de théâtre, Bob Wilson étant présenté comme un dramaturge de référence.

Voilà qui fait irrésistiblement penser à une entreprise avant-gardiste. Or on peut lire que « c'est bien de "l'avant-garde" qu'il nous faut nous débarrasser désormais » (p. 309), puisque ce sont les avant-gardes d'après 1918 qui ont préparé le lit du totalitarisme (pp. 20-26). L'objectif serait-il plutôt de mobiliser les masses ? Il paraît difficilement compatible avec les mots d'ordre avancés — « Dissidence » et « Transgression » (p. 309) — que ne reconnaissent, de l'aveu même de l'auteur, que les lecteurs attentifs des « nouveaux philosophes » et les spectateurs admiratifs de Bob Wilson.

Reste évidemment la possibilité d'un discours d'arrière-garde. Ainsi s'expliquerait aisément son caractère nostalgique, ainsi que ses affinités avec l'expressionnisme et, notamment, le fait qu'il appelle à une « résistance désespérée ». Pourquoi l'arrière-garde ? Parce que c'est le lieu où l'on ne combat pas tant pour les autres, que pour soi. Nous avons vu combien le Je tenait une place importante dans ce *Brecht ou le soldat mort*, et il est symptomatique de noter que ce Moi destinataire intervient explicitement jusqu'à la dernière ligne (« pour moi », p. 313), acceptant l'exclusion de l'Autre, qui ne pouvait que se sentir étranger à une pensée où sont confondus solitude et narcissisme, critique et auto-critique, dissidence et soumission à de nouveaux maîtres pas si nouveaux que cela.