

ATALA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROSBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

« Le savoir d'Anna Fierling » : Rancière, lecteur de Brecht

Olivier NEVEUX

Résumé

Avec son ouvrage Le Spectateur émancipé, le philosophe Jacques Rancière a adressé à l'art politique quelques critiques embarrassantes. Elles ont pour objet, notamment, la question de son efficacité et, ce qui lui est lié, la présence d'une certaine logique pédagogique. Revenir à la lecture serrée que le philosophe a pu produire de l'œuvre du dramaturge Bertolt Brecht peut être l'occasion de préciser et de nourrir cette critique. Il s'agirait, en l'occurrence, moins de saisir la « vérité » de Brecht que d'approfondir les roboratives questions de Rancière et envisager ce que pourrait signifier, pour l'association du théâtre et de la politique, la rupture avec un certain positivisme du théâtre politique.

Mots-clés : Émancipation, distanciation, politique, militant, pédagogique, effets.

Abstract

In his work The Emancipated Spectator, the philosopher J. Rancière directed some embarrassing criticism at political art including the question of its efficacy and, in related remarks, the presence of a certain pedagogical logic. Reviewing the philosopher Rancière's close reading of B. Brecht's works provides the opportunity to nuance and add to this criticism. It is less a question of grasping the "truth" of Brecht than deepening Rancière's reinvigorating questions and considering what a break with a certain positivism in political theater may mean for the association of theater and politics.

Keywords: Emancipation, distancing, politics, militant, pedagogical, effects.

Le maître le plus réputé de la ville voulait dessiner un cercle, mais il se trompa et finit par dessiner un carré. Il demanda à ses élèves de reproduire son dessin. Ce qu'ils firent. Mais par erreur ils dessinèrent un cercle¹.

Il est convenu d'adopter sans coup férir l'interprétation désormais canonique de Roland Barthes sur Anna Fierling, la *Mère Courage* de Brecht :

« [...] parce que nous voyons Mère Courage aveugle, nous voyons ce qu'elle ne voit pas. Mère Courage est pour nous une substance ductile : elle ne voit rien, mais nous, nous voyons par elle, nous comprenons, saisis par cette

1. TAVARES (Gonçalo M.), *Monsieur Brecht et le succès*, traduit du portugais par Dominique Nédhellec, dessin de Rachel Caiano, Paris, Viviane Hamy, 2010, p. 64.

évidence dramatique qui est la persuasion la plus immédiate qui soit, que Mère Courage aveugle est victime de ce qu'elle ne voit pas, et qui est un mal remédiable². »

Cette affirmation comprend *a minima* trois propositions (autres que celle, fondatrice, du « monde transformable ») : l'œuvre expose l'ignorance, le spectateur est tenu à distance de cette dernière, l'exposition de celle-ci en produit la conscience.

Jacques Rancière est revenu sur cette interprétation. Il est possible d'y percevoir, comme en miniature, l'objet même de sa critique du brechtisme. Que dit-il ?

« [...] pour admettre l'improbable déduction selon laquelle la vue des aveugles rend lucide, il faut déjà avoir admis que l'aveugle est aveugle, que Mère Courage perdant ses enfants est victime de son aveuglement. Or la pièce de Brecht montre que Mère Courage est parfaitement lucide et que la perte de ses enfants compte pour elle dans les dommages collatéraux que comporte tout commerce³. »

Interprétation contre interprétation : il y a, là, de l'indécidable (qui relève *in fine* d'options dramaturgiques⁴). Il n'est pas question de trancher mais de travailler l'objet du désaccord et ses conséquences.

« Ce que le public doit apprendre de cette Mère Courage qui n'apprend rien, ce n'est pas à remplacer son ignorance par un savoir, c'est à évaluer ce savoir qu'il partage avec l'héroïne : savoir très au fait des "circonstances objectives" de ce monde, aveugle seulement à la possibilité d'en vouloir et d'en réaliser un autre où les enfants soient plus importants que les affaires. Ce n'est pas un aveuglement qui nous est montré mais un savoir ; et de cette représentation il peut se tirer deux leçons contradictoires : la nécessité de la dictature du Parti ou la primauté de la transformation des individus, mais en tout cas pas la moindre science des conditions de cette transformation⁵. »

2. BARTHES (Roland), « Mère Courage aveugle » (1955), dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 184.

3. RANCIÈRE (Jacques), « Le théâtre des pensées », dans *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 137.

4. Voir ainsi la lecture d'Antoine Vitez : « Brecht s'est acharné à prouver que le personnage de la Mère Courage est un héros négatif. D'abord il y a un grand plaisir pour lui à haïr le héros. C'est fondamental chez lui, et j'aime cela. En même temps il condamne la Mère Courage, il montre qu'elle n'a rien compris. Mais qu'est-ce qu'elle aurait pu comprendre la Mère Courage ? Réfléchissons bien à la pièce. On dit : elle ne comprend rien, elle ne fait que parler au lieu d'être lucide. Je ne vois vraiment pas ce qu'elle aurait pu faire d'autre dans la situation d'absurdité générale qui est celle de 14 et celle de la guerre de Trente ans comme Brecht nous la montre. Qu'est-ce qu'elle pouvait faire ? Que peut-on faire d'autre que d'essayer de s'en sortir individuellement ? Où est la possibilité de l'issue collective ? Finalement ce sont des sornettes que Brecht nous a racontées à propos de Mère Courage. » VITEZ (Antoine), *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 249.

5. RANCIÈRE (Jacques), « Le Gai savoir de Bertolt Brecht » [désormais noté GS], dans *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p.136-137.

On pourrait ainsi créer le vis-à-vis, la position adverse, celle que Rancière opposera à Barthes : l'œuvre met en scène un savoir, celui de Mère Courage, le spectateur partage ce savoir, l'exposition de celui-ci... ne produit rien de ce qui était escompté.

La scène est modèle du regard que Rancière porte sur le théâtre politique ainsi que sur les missions pédagogiques qu'il s'est parfois données. Il renverse l'évidence commune, prend marxistes et militants aux pièges de leurs réflexes, persiste cependant à penser l'émancipation — ce que le théâtre peut. À ce titre, il importe de noter combien sa lecture de Brecht est politique et, par réfractions, combien une large part de celles qui se donnent pour telle ne l'est pas. Une lecture politique ne saurait, en effet, se satisfaire de répéter, abstraitement, les présupposés qui légitiment la fonction de l'œuvre et ne s'en laisse pas conter par les proclamations et les projets, les intentions et les hypothèses. Il s'agit, bel et bien, de réfléchir à la « politique de l'œuvre » — comme, en d'autres temps, Rancière se proposa d'« étudier la politique d'une pensée, la manière dont cette pensée s'empare des signifiants et des enjeux politiques d'un temps et définit elle-même par là une scène et un temps spécifiques d'effectivité politique de la pensée⁶ ». Politique, c'est-à-dire dans un premier sens : intéressée par la conjoncture qui la sollicite ou l'accueille, soucieuse d'en mesurer les effets, d'en organiser les acquis, d'en penser les présupposés stratégiques tout autant que tactiques. Cette strate, évidente, est à vrai dire, doublée. Car politique, ici, signifierait plutôt : attenter au consensus qui organise la réception de Brecht et qui, envers et avers, s'organise toujours autour de la *cause*-Brecht — cause qui appelle son jeu de conséquences, qu'elles soient autoproclamées ou envisagées, nocives et redoutées, ironiquement moquées, ou, *a contrario*, parées des vertus et des vertiges de la raison, de la compréhension, de la transformation.

La critique ne sera donc pas antibrechtienne, pas plus qu'elle ne sera brechtienne, interne à son système. Elle est cependant bienveillante, au point qu'Yves Duroux, lors du colloque de Cerisy consacré à « Jacques Rancière et la philosophie au présent », avait pu, peut-être inconsidérément, faire de Brecht l'ami « le plus lointain » du philosophe⁷. La lecture — car Rancière parle ici en lecteur plutôt qu'en spectateur — ne se range pas aux côtés de celles qui trouvent malséants ou obsolètes les sujets qui s'y jouent, dénoncent (légitimement) et surévaluent (malhonnêtement) son stalinisme, valorisent certaines « périodes » d'écriture sur d'autres. Elle

6. *Id.*, « Avant-propos à la nouvelle édition », dans *La Leçon d'Althusser*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 8.

7. DUROUX (Yves), « La querelle interminable », dans CORNU (Laurence), VERMEREN (Patrice) (dir.), *La Philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Bourg-en-Bresse, Éditions Horlieu, 2006, p. 23.

prend Brecht aux mots. Elle applique à lui-même ses propres critères d'« usage » et d'« utilité », de dialectique et d'orientation. Le corpus de textes, qui seront ici plus exposés que discutés, est relativement limité : une étude, dense, rédigée en 1977, parue dans *Les Cahiers de l'Herne* consacrés à Brecht en 1979 (« Le Gai savoir⁸ »), des remarques incidentes dans des textes et des entretiens, un retour sur l'œuvre, plus lapidaire, dans *Le Spectateur émancipé* en 2009 puis, en 2012, dans une conférence intitulée « Le Théâtre des pensées⁹ ».

Le texte de 1979 paraît lors même que les « nouveaux philosophes » occupent l'espace médiatique, que les années « rouges » virent au rose, bientôt terne puis imperceptible, et qu'une génération de penseurs marxistes tourne casaque. « Le Gai savoir » est aussi un texte d'intervention politique — à ses « bords ». Dès le commencement Rancière qui n'« est pas de la corporation » positionne Brecht au cœur d'une interrogation politique et générationnelle : « non pas seulement la vérité de Brecht, mais la nôtre, celle que naguère nous imprimions sur carton rouge, au frontispice de nos bonnes pensées : “La théorie de Marx est toute puissante parce qu'elle est vraie¹⁰” ». Histoire conjointe : celle d'un marxisme — l'althussérien avec lequel Rancière rompt au commencement des années 1970 — et celle de l'antimarxisme de la « nouvelle philosophie ». Tous deux d'ailleurs intéressés, mais antagoniques, par Brecht : Althusser lui a consacré de fameuses « notes » publiées au milieu des années 1960¹¹ ; la collection « Figures », chez Grasset, dirigé par le nouveau philosophe Bernard-Henri Lévy, publie la même année que le texte de Rancière, un ouvrage de sédition, rédigé par l'ancien brechtien et maoïste Guy Scarpetta, revenu de ses attractions de jeunesse : *Brecht ou le soldat mort*. Conjoncturellement, « Le gai savoir » relève deux attitudes comparables, bien qu'inversées : « Actualiser le pouvoir brechtien du vrai ou le rejeter à la trappe des maîtres-penseurs » qui conduisent l'une et l'autre à « ne pas voir qu'il y a précisément dans la représentation du vrai quelque chose qui ne marche pas¹² ». Le texte tournera, en effet, autour de la vérité — ce sera sa question : vérité sur Brecht (qu'elle se refuse à décréter), celle que cette œuvre entend produire (« la grande tâche de mise en scène

8. Texte repris chez Galilée dans *Politique de la littérature* en 2007.

9. Reprise, à La Fabrique, dans *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*.

10. GS, 114. Rancière fait ici référence aux « Cahiers marxistes léninistes » publiés par le « cercle des étudiants communistes de l'École normale supérieure », puis par l'Union des jeunes communistes marxistes-léninistes (UJC-ml).

11. ALTHUSSER (Louis), « Le “Piccolo”, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », dans *Pour Marx* (1965), avant-propos d'Étienne Balibar, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005,

12. GS, 116.

du vrai¹³»), tout autant, *in fine*, que le pouvoir politique du vrai à être ainsi fictionné, mis en scène, exposé. Du vrai ou, plus précis, du « vrai-utile » et de la façon dont l'assemblage des deux termes tout autant que leurs significations se révèlent autrement brouillés que le carré de ce qu'ils semblent désigner.

L'étude, ardue et informée, de Rancière a pour premier mérite de proposer de lire le théâtre de Brecht non plus à partir des grandes scissions biographiques, dramatiques et historiques désormais canoniques (le « jeune Brecht », celui de l'exil, etc., bref, le « mouvement même de cette œuvre¹⁴ ») mais de le saisir à partir des mutations, inflexions, involutions théoriques que supposent la réalité de la révolution bolchevique, la résistance au nazisme, le stalinisme, l'instauration de l'État socialiste est-allemand. « Brecht présente la caractéristique plus rare qu'on ne veut bien le dire : il a pris le marxisme au sérieux [...] il s'est battu *avec* lui : arme pour montrer et matière résistante à la représentation¹⁵. » C'est bien cette bagarre qui importe ou, plutôt, les oscillations, qui dans la constance d'une orientation revendiquée, en compliquent l'identité. Il est, à cet égard, courant de repérer le mouvement de l'œuvre qui « semble [...] même s'organiser selon la triade hégélienne¹⁶ » : « Chaque tranche de sa vie correspond pour ainsi dire à une période historique, et chacune des périodes ainsi "naturellement" délimitées est dominée par une forme spécifique de vie et de création¹⁷. » Ici, la question ne sera pas, banalement, la détermination de la grande histoire sur l'œuvre mais celle, plus spécifique, de la politique, à savoir : les tâches d'un communiste (qui, c'est un paradoxe, « n'a aucune expérience pratique de l'action révolutionnaire¹⁸ »). Le projet du « Gai savoir » : percevoir la façon dont l'écriture ne coïncide jamais parfaitement avec ce qu'elle paraît opérer, démontrer, soutenir ni à ses insistances ni même à ses altérations. Brecht est embarqué dans une autre trame, entrelacée mais discordante : celle, singulière, de la révolution et

13. GS, 114.

14. DORT (Bernard), *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, 1960, p. 8.

15. GS, 113.

16. DORT (Bernard), *Théâtre en jeu. Essais de critique 1970-1978*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 84. « au jeune Brecht, celui qui, *Tambours dans la nuit*, fait proclamer à son protagoniste traître aux révolutionnaires spartakistes : "Je suis un porc et le porc rentre chez lui", s'oppose l'auteur militant de *La Décision* qui ne recule devant rien, même pas la suppression d'un jeune camarade, pour que "la révolution aille de l'avant", mais enfin vient le Brecht de la maturité, armé de la "distanciation" pour réaliser une synthèse humaniste qui sauvegarde les droits de l'individu et l'exigence de la collectivité ».

17. MAIER-SCHAEFFER (Francine), *Bertolt Brecht*, Paris, Belin, 2003, p. 9-10.

18. *Id.*, « La mort est le masque de la révolution, la révolution est le masque de la mort. *La Décision* de Bertolt Brecht à la lumière de sa genèse et de ses réécritures », dans MAIER-SCHAEFFER (Francine), PAGE (Christiane), VAISSIÉ (Cécile) (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 256.

du « marxisme d'État ». Cet aspect, bien sûr, est connu, de sa résistance aux tenants soviétiques du réalisme socialiste (il « refuse le rabattement sur une idéologie du corps socialiste glorieux de ce vouloir mourir qui creuse la figure de l'utile¹⁹ ») à ses silences, lâchetés et complicités.

Mais il y a aussi les fictions qu'il déploie et les mots qu'il choisit. Rancière, « travailleur de l'homonymie²⁰ », est dès lors attentif à leurs troubles, à leur façon de recouvrir des réalités distinctes, de machiner des fables ambivalentes, de n'être jamais tout à fait ce qu'ils proclament. Alors, il les file, attaché à leur manière de se mouvoir, de se détacher, même imperceptiblement, de ce qui était leur sens premier. La lecture fait droit aux circulations de l'œuvre, à ses débordements, ses déplacements, ses flottements. Un exemple, parmi d'autres : la question classique de la (grande) « production », de ses aléas, de ses modifications. « Grande production » qui ne peut, sous sa convocation répétée, se délier de ce qu'elle signifie en situation. La façon dont son principe a certes organisé la rencontre entre bolcheviks et artistes dans les années 1920 mais aussi ce que lui inflige la Seconde Guerre mondiale — à son issue « il est difficile de penser grande industrie sans penser *grande destruction*²¹ » — et ce qui, d'elle, se redéfinit à l'heure du socialisme « réellement existant ». « Grande production » qui, dès les années 1930, modifiait chez Brecht la tradition marxiste sous l'apparence de sa fidélité : l'habilitation du *fremd* — qui structure la distanciation : *Verfremdungseffekt* — déplaçait l'accent de la dialectique « vers la valorisation du *non-identique à soi*, la représentation privilégie désormais la *non-reconnaissance*, et la pensée de la production voit maintenant la perversion moins dans l'échange que dans la *consommation*²² ». Primat maintenu, à travers les années, de la production mais qui voit, relève Rancière, une « éthique économique de l'usage » se substituer progressivement à « l'éthique politique de l'utile²³ » — et la transformation de la fonction même de la représentation lorsque le projet, au retour de l'exil, n'est plus tant la « formation d'une conscience utile » que celle de l'incitation à « particip[er] au grand jeu de l'échange productif²⁴ » : « Son effet n'est plus tourné vers une révolution à faire, mais pas davantage porté par une révolution faite²⁵. » Cela, le texte de Rancière le lit à l'échelle

19. GS, 123.

20. Cité dans RANCIÈRE (Jacques), *La Méthode de l'égalité*, entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Paris, Éditions Bayard, 2012, p. 242.

21. GS, 141.

22. GS, 118.

23. GS, 129.

24. GS, 142.

25. GS, 134.

globale de l'œuvre et les exemples se multiplient — les textes dessinent alors comme un immense texte, unifié, nourri de correspondances et de renvois, au détriment parfois de leurs existences propres et des projets distincts (notamment pour les *Lehrstücke*) qui les portent. À la parcourir ainsi, elle devient « étrange » — *fremd?* —, comme le dit, plusieurs fois, Rancière à propos de remarques qui sonnent bizarrement — ainsi de *La Décision* : « il est difficile d'imaginer une plus étrange pédagogie²⁶ »... Elle dévie, perturbée, impure au « système » qui l'explique tout autant qu'au brechtisme qui viendra. Elle est comme toujours excédée mais par elle-même, atteinte à l'endroit de la maîtrise lorsqu'elle laisse se disjoindre, se brouiller, se séparer, se créer des distances et des écarts dans ce qui ne saurait l'être²⁷. Rien ne reste très longtemps ni autonome ni solitaire, toujours rattrapé par son autre, son contraire, son affluent, sa déviation, son négatif... Il serait cependant trop commode d'y percevoir la parade d'un auteur agile à défaire clandestinement les dogmes étatiques ou théoriques qui l'enclavent : « Il ne s'agit pas de cacher l'hétérodoxie sous l'orthodoxie. Car c'est le propre de cette orthodoxie imperturbablement maintenue de se dédoubler sans fin²⁸. » La ruse de l'histoire ruse avec la ruse brechtienne qui à son tour... La chose est embarrassée.

Il faut toutefois parer à un possible malentendu : « Le Gai savoir » ne s'attache pas à révéler la lettre cachée de l'œuvre — ce qu'elle ne sait pas signifier, ou ce que ces commentateurs n'ont pas vu. Car l'étude de Rancière dit, bien au contraire, ce qui est là, tout ce qui est là et qui ne s'annule ni ne se hiérarchise, présent simultanément, ou dans l'enchaînement d'un mouvement. Une thèse l'anime — au détriment inévitable d'autres attentions — : l'attachement de Brecht au « cœur hégélien du marxisme²⁹ » : « l'identité des contraires³⁰ » :

« Il a contesté que un et un soient identiques, non seulement parce que tout ce qui existe se transforme inéluctablement et inlassablement en quelque chose d'autre, pour tout dire, en son contraire, mais aussi parce qu'il n'est rien d'identique à soi-même. [...] Il traite du mode d'existence des concepts : ces êtres instables, irresponsables, qui vous glissent entre les doigts ; il montre comment ils s'injurient les uns les autres et se battent au couteau (p. 86) avant

26. GS, 122.

27. Ce que dit, à son tour, Georges Didi-Hubermann : « Une *contradiction* de tous les instants serait-elle le prix à payer pour l'exigence que Brecht impose à son écriture, à son *réalisme* et à ses *prises de parti* vis-à-vis de l'histoire politique de son temps ? », DIDI-HUBERMANN (Georges), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 106.

28. GS, 129.

29. GS, 113.

30. BRECHT (Bertolt), *Dialogues d'exilés*, texte français de Gilbert Badia et Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 1972, p. 85-86.

de s'assoier pour dîner à la même table comme si de rien n'était. Il se manifeste pour ainsi dire par couples, chacun d'eux est marié à son contraire, et leurs affaires, ils les expédient en tant que couples : c'est le couple qui signe des contrats, le couple qui engage des procès, le couple qui organise des agressions et des cambriolages, le couple qui écrit des livres et fait des déclarations sous serment ; ils agissent toujours à deux, tout en étant en perpétuelle zizanie et divisée sur toute chose.»

Son théâtre s'en ressent, au-delà de ses contradictions assumées. Il joue, il est ambivalent, parfois équivoque, car Brecht « pense tout — et son contraire [...] Au sens du dialecticien — de l'humoriste —, qui pratique la vérité comme dédoublement³¹. » Note cruciale qui lie entre elles quatre données que l'on pourrait chaque fois coupler : l'humour/la pratique, la vérité/le dédoublement. Cela permet de le singulariser. La dialectique n'y est pas « positive », purifiée ni puritaine. Elle est moins de clarification que de prolifération. Le monde se fêle, les concepts perdent de leur intangibilité, se métamorphosent, se décollent, s'échangent. Quelque chose ne tient pas à sa place — y compris les antagonismes rodés, les alternatives échaudées. La négation est la procédure par laquelle Brecht met à mal l'ordonnancement et l'équilibre de ce qui paraît assuré. Mais il ne le supprime pas, il joue de la coexistence, de la dépendance, de la confusion qui s'instaure ou du retournement de positions qu'elle produit. La question n'est pas que Brecht soit contradictoire, la belle affaire — cela, c'est au mieux un truisme —, pas plus que son goût des contradictions — qui flirte parfois avec l'amour des paradoxes. Ce qui importe c'est sa façon de déstabiliser toute identité par l'expression des contraires qui la forment. Plus loin, Rancière reprend une formule fameuse de Brecht : la dialectique, « sac à malices de cette foutue époque ». L'image est éclairante. Elle décrit au mieux ce « gai savoir » : la façon dont se pratique la vérité, la main dans le sac, en prise à la surprise, où rien ne s'annule, ne disparaît véritablement, où les effets se multiplient, au risque d'un jeu grisant, excité par lui-même, injuste aux clairvoyances qu'exige l'heure, habile, toujours pertinent puisque toujours au seuil d'une nouvelle malice... On se souvient de la remarque acerbe de Kurt Tucholsky : « C'est la tâche du matérialisme historique que de montrer comment tout doit arriver nécessairement — et si cela n'arrive pas, de montrer pourquoi ça ne pouvait arriver ainsi³². » Bref, cette attraction conséquentielle forme, loin des évidences mobilisatrices, les contours d'un cercle vicieux et l'amorce d'un

31. GS, 114.

32. TUCHOLSKY (Kurt), *Bonsoir révolution allemande !*, choix de textes, traduction de l'allemand, annotations par Alain Brossat, Kaus Schuffels, Claudie Weill, Dieter Welke, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1981, p. 154.

syllogisme inextricable pour l'activiste : « Il n'y a pas de compréhension du monde qui ne soit dialectique. Mais il n'y a pas de politique de la dialectique³³. » Impasse dialectique : on ne fait pas politique — cette politique du moins — de l'ambivalence (« Le jeu de l'identité des contraires ruine en même temps qu'il les vérifie les grandes thèses de l'orthodoxie (la conscience, la science, la classe, le parti, la production). L'identité des contraires est ce qui, à tout instant, manifeste la vérité et, en même temps, ce qui empêche toute politique de la vérité³⁴ »).

Quid de la politique chez Brecht, donc ? Car le fait politique paraît pourtant attesté. L'œuvre n'a cessé de contester l'ordre des choses et de soutenir la possibilité d'une alternative. Le monde est transformable. Elle n'a même jamais renoncé, grande et petite pédagogie, à armer ses spectateurs de cette conscience. Présence forte de la politique à laquelle, cependant, Rancière oppose, tout aussi bien, la remarquable présence de son absence. Bien qu'incessamment convoquée, soutient le texte, elle est « l'impensable, le simple lieu de la contradiction, la scène vide où viennent s'échanger l'économique et l'idéologique, la science et la morale, la charité individuelle et la justice de classe³⁵ ». Et Rancière d'établir cruellement et drôlement à partir des pièces didactiques les formes de cet évitement — avec une candeur toute brechtienne³⁶. Certes, la politique brechtienne ne résout rien, ouverte — c'est son enjeu — à ce que le public en fera. Elle se retrouve précisément dans la conscience acquise du spectateur. Là encore, l'évidence de la proposition bute sur son contraire. Un exemple qui ouvre le texte peut permettre de prendre la mesure de la difficulté : la mise en scène par Bernard Sobel de *Têtes rondes et têtes pointues*. Non sans cruauté, Rancière note la modification substantielle du projet du texte écrit en 1935 à sa mise en scène en 1975. La pièce ne saurait être créée à l'identique, elle ne peut plus fonctionner telle quelle. Il faut lui faire subir quelques retouches, en l'occurrence, le prologue. Il est possible d'entendre les arguments : l'heure n'est pas similaire, le texte ne peut valoir *identiquement*, indifférent à la conjoncture politique. Il s'agit d'ailleurs

33. GS, 143.

34. GS, 143.

35. GS, 121.

36. À propos de *La Décision* : « Mais ces agitateurs si pertinents dans leurs sentences en guise d'oraison funèbre, qu'est-ce qu'ils faisaient donc pendant ce temps ? Pourquoi ne les voit-on jamais sur les lieux où il y a précisément à s'agiter ? » ou de *Celui qui dit oui* et de *Celui qui dit non* : « de ces trois étudiants, ne pouvait-on vraiment en détacher un qui eût ramené l'enfant pendant que les autres auraient continué à chercher le remède ? » (GS, 121). On pense, par exemple, à « Questions que se pose un ouvrier qui lit » de Brecht (trad. M. Regnaut) : « Qui a construit Thèbes aux sept portes ? / Dans les livres, on donne les noms des rois. / Les rois ont-ils traîné les blocs de pierre ? [...] Le jeune Alexandre conquiert les Indes. / Seul ? / César vainquit les Gaulois. / N'avait-il pas à ses côtés au moins un cuisinier ? » BRECHT (Bertolt), *Poèmes*. IV, Paris, L'Arche, 1966, p. 43.

d'un des arguments récurrents supposés disqualifier Brecht : celle de son obsolescence, de son incapacité à dire au mieux les enjeux actuels. Seulement, Rancière ne se situe pas au niveau faible de cette critique. La question est autrement redoutable : identiquement à quoi ? demande-t-il. Car la question n'est pas tant celle de son obsolescence présente que celle de la permanence de son anachronisme. *Têtes rondes et têtes pointues* n'a pas été représentée, « elle n'eût aucun moyen de tester son utilité dans la lutte contre un adversaire nazi déjà vainqueur ». Plus encore : « En eût-elle trouvé l'occasion, c'est alors sa vérité qui se fût révélée bien étrange. » Vérité conforme aux perspectives stalinienne et inadéquates (« un peu controuvée », écrit-il) aux réalités de l'époque. Conclusion provisoire : « Il faut actualiser la vérité brechtienne pour ne point avoir à rencontrer son intempestivité³⁷. »

Brecht l'intempestif. La remarque étonne. Ne considère-t-on pas précisément l'auteur de *Mère Courage* comme celui qui inscrit « la scène et la salle dans l'histoire³⁸ » ? Qu'en est-il d'ailleurs de cette « salle » qui fut l'un des enjeux de la préoccupation brechtienne ? N'a-t-il pas, en effet, du « podium » à « l'art du spectateur », du « cercle des connaisseurs » aux « maisons d'illusion », pensé, avec une forte régularité, et de notables évolutions, la qualité du dédicataire de ses œuvres ainsi que la valeur de l'adresse ?

« De *L'Opéra de quat'sous*, charmant ceux qu'il voulait fustiger, à *Mère Courage* attendrissant ceux qu'elle devait indigner, en passant par *La Décision*, rejetée par le Parti qu'elle exaltait, Brecht n'a cessé de manquer ses effets³⁹. »

Il serait possible de se contenter de sourire à ce constat — déjà entrepris par M. Esslin⁴⁰ — voire de le poursuivre encore et encore. Il paraît rallier une critique récurrente des théâtralités politiques. Ne l'a-t-on dit et redit, moqueurs et avertis : ce théâtre bardé d'illusions n'a cessé d'échouer à transformer le monde — comme s'il avait été, un jour, naïf et puéril au point de croire qu'il le pourrait. Rancière n'est pas expert-comptable. Il ne tient pas le relevé des effets, il interroge, plutôt, la raison de leur logique. Car sur les effets, le bilan est impossible :

« [...] entre l'exil danois ou américain, la position officielle en RDA et l'adoption par les élites intellectuelles européennes des années 1950 —, la rencontre de cette politique avec son auditoire supposé (les ouvriers conscients

37. GS, 115.

38. DORT (Bernard), *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 371.

39. GS, 117.

40. ESSLIN (Martin), *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, traduit par Renée Villoteau, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1971, p. 327 sq.

du système capitaliste) ne s'est jamais produite, ce qui veut dire que son adéquation avec son référent militant n'a jamais été véritablement testée⁴¹.

Plus encore : « Son orthodoxie militante est toujours tombée à côté tant de ses propres buts que des intérêts du mouvement qu'il prétendait servir⁴². » Mais là n'est vraiment pas le cœur de l'argumentation. Aurait-il fini par rencontrer son public, les effets qualitatifs et quantitatifs produits seraient bien, encore, tout aussi indécidables. La chose est, en quelque sorte, et Rancière l'affirmera plus tard, intrinsèque à la démarche. Le cas « Brecht » est, à cet égard, emblématique d'un « raté » de l'art politique à tenir droites les lignes qu'il prétend établir, de son irréductibilité au programme qu'il se fixe, du brouillage de la stricte partition des fins et des moyens. « Et Brecht en faisait aussi la troublante expérience : l'aveuglement de *Mère Courage* ne rendait pas les spectateurs plus lucides⁴³. » Mais, comme chez lui, la vérité se dédouble : cette caractéristique de ce théâtre — manquer son effet ou vivre l'ineffectivité des effets — est, simultanément, produite par lui. Autrement dit : il se rend impossible à lui-même d'être la cause qu'il soutient.

Car l'œuvre de Brecht bute, *in fine*, sur une aporie. L'ultime phrase du texte la dramatise : « Loin des pédagogies heureuses de la conscience démystifiée comme des dénonciations de la science terroriste des maîtres-penseurs, Brecht expérimente quelque chose comme l'impuissance du vrai⁴⁴. » Ce terme d'impuissance importe. Il ne dit pas le vrai impossible, ni inutile. Il le dit : « impuissant », c'est-à-dire inapte à produire les effets politiques escomptés — à moins qu'il ne s'agisse de la conséquence de son exposition (ici, sa formalisation théâtrale) : « Le vrai perd de son évidence à être représenté⁴⁵. » Le constat est historiquement fondé : Brecht vit la transformation du « vrai », la manière dont, en terres capitalistes, ce dernier « n'est plus ce qui dévoile la marchandise, [mais] la marchandise elle-même⁴⁶ ». Cette mutation touche au cœur, de façon inévitable, la fonction « dévoilante » du théâtre : la mise en cause de l'idéologie. Le théâtre de Brecht se tient alors dans la tension ambiguë entre « la connaissance des conditions et l'éthique de la transformation⁴⁷ ». Mais la seule explication historique ne suffit pas. Elle met Brecht sur la défensive, en

41. RANCIÈRE (Jacques), « Le double coup de l'art politisé », entretien avec Gabriel Rochill, repris dans RANCIÈRE (Jacques) *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 513.

42. GS, 117.

43. RANCIÈRE (Jacques), « Que peut-être aujourd'hui un théâtre politique ? », *Le Monde*, 10 juillet 2009.

44. GS, 143.

45. GS, 117.

46. GS, 126.

47. GS, 136.

fait une victime. Cette lecture est unilatérale. Elle omet le jeu dialectique qui soumet, à son tour, et non moins dangereusement pour lui, le « vrai » à rude épreuve : celle de son mouvement, de sa balance, de sa réversibilité, de ses unités contradictoires. On se souvient de l'avertissement : « Il n'y a pas de compréhension du monde qui ne soit dialectique. Mais il n'y a pas de politique de la dialectique⁴⁸. » Jeu de deux qui, irrésolu, insoluble, obscurcit inévitablement l'évidence linéaire des enchaînements causaux que suppose une certaine pratique politique.

Ailleurs, à propos d'autre chose, et plus tard, Rancière y reviendra : « [...] je n'ai pas tellement reproché à ceux que je critiquais de ne pas se soucier des effets de leur discours. Je leur ai surtout reproché de parler au sein d'une mise en scène prédéterminée des causes et des effets⁴⁹. » Mise au point nette qui convient ici et que poursuit quelques décennies plus tard, le mur tombé, le socialisme échoué, et Brecht singulièrement dédaigné, *Le Spectateur émancipé*. C'est peu dire que cet ouvrage, paru en 2009, est l'objet de forts malentendus — ou de lectures rapides, paresseuses, malhonnêtes. Faut-il en avoir bâclé l'étude pour glisser de « l'indécidabilité des effets », constatée et souhaitable, à une quelconque « indécidabilité du sens » à laquelle rien ne prête flanc ? Rancière, nulle part, n'assigne l'œuvre à ne rien dire, à préférer l'équivoque⁵⁰. Il soutient seulement qu'une œuvre ferme, propagandiste, « dédiée » à l'émancipation, ne maîtrisera pas plus ses effets (« les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers⁵¹ ») que telle autre, évanescence ou cryptée — et que le produit de son existence ne saurait se rapporter automatiquement aux raisons qui lui furent données d'exister. La présentation des enjeux du brechtisme que fait Rancière, à l'ouverture du livre, l'atteste :

« [...] il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. Ou bien on lui proposera un dilemme exemplaire, semblable à ceux qui se posent aux

48. GS, 143.

49. RANCIÈRE (Jacques), *La méthode de l'égalité...*, op. cit., p. 179.

50. Voir NEVEUX (Olivier), TALBOT (Armelle), « Les scènes de l'émancipation. Entretien avec Jacques Rancière », dans NEVEUX (Olivier), TALBOT (Armelle) (dir.), *Penser le spectateur, Théâtre/Public*, n° 208, avril-juin 2013, p. 8-15.

51. RANCIÈRE (Jacques), *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 19.

hommes engagés dans les décisions de l'action. On lui fera ainsi aiguïser son propre sens de l'évaluation des raisons, de leurs discussions et du choix qui tranche⁵². »

La question n'est pas tant celle de ce que signifie l'œuvre que du désir de maîtrise de ce qui y est discerné et saisi. Cette description des effets que le projet entend produire sur le spectateur intervient au cœur de la confrontation proposée par Rancière des raisons politiques que le théâtre se donne et des enjeux de « l'émancipation universelle » de Joseph Jacotot, étudiée dans *Le Maître ignorant*, qui met en cause « le rôle dévolu au maître [...] de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant [...] ». Ce qui lui manque, ce qui manquera toujours à l'élève, à moins de devenir maître lui-même, c'est le savoir de l'ignorance, la connaissance de la distance qui sépare le *savoir de l'ignorance*⁵³. »

Déjà dans les années 1970, Rancière, désignait une même logique à l'œuvre dans des projets pourtant dissemblables.

« Sans doute depuis 68 a-t-on vu se développer un mouvement de révolte contre l'orthodoxie triste du Berliner Ensemble, la revendication des formes d'émotions refusées par la grande pédagogie brechtienne, le recours aux formes colorées de la *Commedia dell'Arte* et du spectacle de bateleurs, la recherche d'un nouveau théâtre d'identification du côté du personnage comique populaire. Mais ce rejet qui, des gauchistes atteint les orthodoxes ne masque-t-il pas le fond du problème : derrière le didactisme avoué de la distanciation style Berliner Ensemble ou les airs de fête du nouveau spectacle populaire, est-ce que ce n'est pas toujours la même métaphore qui fonctionne, le rapport de la scène au double hors scène de la vérité enseignée et du public que cet enseignement doit conduire à transformer le monde ? Mais qu'est-ce au juste que cette vérité ? Comment et sur quel public opère-t-elle ? Avec quels effets réels ? Ce qui fait le didactisme de la représentation, ce n'est pas l'interprétation plus ou moins pesante de la "distanciation", c'est la grande métaphore de "ce qu'il y a à voir"⁵⁴. »

Logique consensuelle du « caché », du « soustrait », de « la vérité, "ce qui est là derrière"⁵⁵ », et, par-là, de la nécessité d'une maîtrise — et de maîtres rodés à la science du « Voir ce que les autres ne voient pas parce qu'on voit qu'ils ne voient pas⁵⁶ » — pour dessiller le regard, révéler sous

52. *Ibid.*, p. 10.

53. *Ibid.*, p. 14-15.

54. RANCIÈRE (Jacques), « Le compromis culturel historique » (1978), dans *Les Scènes du peuple. (Les Révoltes logiques, 1975/1985)*, Lyon, Éditions Horlieu, 2003, p. 274.

55. BRECHT (Bertolt), « Étude de la première scène du *Coriolan* de Shakespeare », édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 484.

56. *Ibid.*

la manifestation trompeuse des apparences la vérité nue, recouverte, sciemment ou essentiellement. Informé par Joseph Jacotot mais aussi par Mai 68 — «À ce moment-là, je partageais au contraire naïvement l'attitude des détenteurs de la "science" à l'égard des malheureuses victimes de l'idéologie "spontanée". Derrière cette bonne conscience, il y avait la pré-supposition largement admise que c'est l'ignorance qui est la cause de la soumission et donc la science qui est l'arme de la libération. [...] Le mouvement de 1968 a opéré une critique par les faits de cette position⁵⁷» —, Rancière interroge la part que prend le savoir, la découverte d'un savoir, celui notamment de la domination et de l'idéologie, dans la dynamique d'une émancipation. Il faut prendre la mesure d'une telle affirmation, ce qu'elle vient invalider des discours saillants du théâtre politique lorsque celui-ci réclame des savants et des sachants pour initier celles et ceux qui ne savent — ni ne peuvent — voir, à la réalité et aux méthodes utiles à son déchiffrement, son dévoilement et ses démystifications.

Certes, les raisons passées du théâtre politique ne valent plus tant pour aujourd'hui — moins frontales, moins explicites qu'« au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste » :

« On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet⁵⁸. »

Le travail de Rancière dans *Le Spectateur émancipé* met ainsi à mal « l'efficacité politique de l'art » et de ces légendes. L'interpellation est vive et vivifiante. À tout le moins, la proposition ici incite à rompre avec ce que l'on pourrait nommer le *positivisme du théâtre politique* (et de son étude)⁵⁹ : un certain mécanisme qui l'enserme dans le carcan des effets, des causalités, des déterminismes, des étapes respectées, du « coup d'après » et du « paradigme de la conscience⁶⁰ ». Il se dessine là, pour le théâtre politique, c'est-à-dire cet ensemble d'œuvres hétérogènes qui n'entend pas rallier le

57. RANCIÈRE (Jacques), « L'arme théorique d'un recommencement du marxisme », dans WALD LASOWSKI (Aliocha), *Althusser et nous*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 245-246.

58. *Ibid.*, p. 20.

59. « Le positivisme esthétique [...] remplace le déchiffrement théorique des œuvres par l'inventaire de leurs effets », ADORNO (Theodor W.), *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 370.

60. Voir NEVEUX (Olivier), « La domination de l'idéologie. Sur *Rumeurs et petits jours* du Raoul Collectif et *La Bonne Nouvelle*, mise en scène B. Lambert », dans *Présences du pouvoir, Théâtre/Public*, n° 224, avril-juin 2017, p. 110-117.

consensus, se satisfaire de l'ordre des choses, renoncer à opposer à la domination l'exercice d'une liberté, une intrigue autrement roborative que celle des efficaces pédagogiques et des programmations systématisées. Elle implique de préférer aux pensées ordonnées et raisonnables les chemins « tordus⁶¹ », désordonnés, extravagants de l'émancipation.

Pour autant, la lecture de Rancière ne conduit en rien à délaisser le champ d'une pratique politique, radicale, de l'art. Elle en déplace les motifs. Pas plus qu'elle ne lui oppose une autre formule satisfaisante — n'en déplaie aux esprits chagrins de ne disposer d'aucun Graal de l'émancipation. Et pourtant, que dit Rancière dans *Le Spectateur émancipé* ?

« [...] il n'est pas d'ignorant qui ne sache déjà une masse de choses, qui ne les ait apprises par lui-même, en regardant et en écoutant autour de lui, en observant et en répétant, en se trompant et en corrigeant ses erreurs. Mais un tel savoir pour le maître n'est qu'un *savoir d'ignorant*, un savoir incapable de s'ordonner sur selon la progression qui va du plus simple au plus compliqué⁶². »

En l'occurrence, il faudrait imaginer « Mère Courage » savante. Elle sait, les spectateurs savent, chacun sait quelque chose, il n'y a rien derrière, tout juste éventuellement à côté⁶³ — et Brecht pas plus que le metteur en scène n'est chargé de déniaiser de ses fétiches un public inconscient. Rien ne doit être dévoilé, rien ne sera démystifié, rien ne sera sacrifié à la « passion de l'inégalité ». Quand bien même certains persévéreront à la désirer ignorante, aveugle, à se projeter dans la tête du spectateur — qu'ils ne sont jamais — pour qui serait profitable la leçon de son « empoisement » dans l'idéologie, Anna Fierling existerait, pour un soir, autrement que comme un leurre tactique, le moyen d'une fin stratégique.

Cela ne condamne pas pour autant le théâtre de Brecht — ailleurs Rancière insiste, à son propos, sur l'« équilibre extrêmement complexe et rusé entre des formes de pédagogie politique et des formes de modernisme artistique⁶⁴ ». Ailleurs encore, étonnant et inspirant, il écrit : « La grande vertu que le public avec l'acteur doit apprendre, c'est *l'humour* : l'art de se comporter sur la scène où les contraires ne cessent de s'échanger⁶⁵. »

61. RANCIÈRE (Jacques), *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007, p. v.

62. RANCIÈRE (Jacques), *Le Spectateur émancipé...*, *op. cit.*, p. 14-15.

63. « L'écart, c'est pour celle qui était conviée à voir derrière, l'acte d'aller voir à côté », *id.*, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 155.

64. *Id.*, « Le double coup de l'art politisé », art. cité, p. 513.

65. Brecht « tournera longtemps autour du problème : où trouver la "grande méthode", l'art d'apprendre sur la scène du théâtre et sur celle de la révolution, à jouer non plus seulement les contraires mais leur identité ? Et il lui faudra également l'exil pour percevoir le fond du problème : la question de l'acteur ne renvoie pas à l'art de montrer, elle renvoie à l'art de vivre. Elle ne concerne le public que pour autant qu'elle le concerne lui-même. Car c'est, au bout du compte, une bien pauvre vertu que

L'œuvre nécessite seulement d'être délestée de la *stratégie* qui la justifie, d'être, en l'occurrence, arrachée à la logique de l'abrutissement (« Il y a abrutissement là où une intelligence est subordonnée à une autre intelligence⁶⁶ ») et rapportée, pour voir, à la « puissance d'indétermination qui est au cœur de l'affect esthétique⁶⁷ ». On rétorquera, sans mal, que la chose a déjà été pensée, tentée : que Brecht est régulièrement dépolitisé. Ce serait se méprendre sur la proposition. Il s'agit, en quelque sorte, « d'émanciper » Brecht de la « Cause » qu'il incarne ou qu'il impose, ce qui n'en est pas moins possiblement politique. La question ouverte serait alors : comment envisager et faire vivre un théâtre politique délié de toute programmation de ses effets (politiques) ?

Interrogé sur un possible « raffinement extrême de la problématique de la distanciation de Brecht », chez un certain nombre d'artistes contemporains (Wang Bing, Sylvain George, Elia Suleiman, Pedro Costa), Rancière acquiesce :

« On peut inclure dans cette tradition, la pratique brechtienne, en supprimant le côté disons pédagogique de Brecht, c'est-à-dire en supprimant l'idée que la distanciation est ce qui va vous faire voir ce que vous ne voyez pas. Là encore, il ne s'agit pas de voir ce qui était caché, mais plutôt de voir autrement, ou bien de voir ce qu'on ne méritait pas qu'on le voie, ou bien de voir autrement ce qu'on voit. Je pense qu'il y a un côté brechtien dans ces stratégies de détournement du documentaire, et on peut dire tout particulièrement chez Pedro Costa. Mais à mon avis le Brecht qui est là, chez Pedro Costa, c'est moins le Brecht des pièces que le Brecht des *Dialogues d'exilés*, le Brecht des petites scènes et des petits dialogues plutôt que celui des grandes constructions style *Arturo Ui*, *Mère Courage* ou *Homme pour homme*. Donc si ça a à voir avec le brechtisme c'est un brechtisme complètement différent, ce n'est pas le brechtisme du Barthes des années 1950 : nous voyons Mère Courage aveugle et ça nous rend lucides...⁶⁸ »

Potentialité de Brecht, à la condition de le cliver, dans l'humour, le déplacement, la mise en jeu de l'identité des contraires ; l'expérience de ce qui n'a pas de fin déduite d'elle-même, ouverte à sa saisie. Proposition qui peut s'entendre comme en lointain écho aux mots choisis de 1977 :

celle de la pédagogie qui fait "prendre conscience" en dévoilant l'exploitation et ses mystifications. » *Id.*, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007, p. 181.

66. *Id.*, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation universelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « 10/18 », 1987, p. 25.

67. *Id.*, « Politique de l'indétermination esthétique », dans J. GAME (Jérôme), WALD LASOWSKI (Aliocha) (dir.), *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, p. 164.

68. *Id.*, « Entretien », avec Julia Christ et Bertrand Ogilvie, dans *Jacques Rancière : gestes philosophiques, Cahiers critiques de philosophie*, 2017, p. 196-197.

« Sans doute, par-delà les espoirs ou les illusions d'avoir dépassé le brechtisme, retrouvons-nous aujourd'hui ce qui fut, derrière la parade pédagogique, le grand souci, le grand mythe brechtien : délivrer les mots et les images de leur valeur d'échange (en pouvoir), pour les rendre à un nouvel usage (en liberté)⁶⁹. »

69. RANCIÈRE (Jacques), « Le compromis culturel historique », art. cité, p. 279-280.

