

# **UN HOMME EST UN HOMME : UNE ÉCRITURE DRAMATIQUE DE LA DÉMANTIBULATION À L'ÉPREUVE DU THÉÂTRE D'APRÈS-GUERRE.**

**KOUASSI Kouakou Jean-Michel**

*Université Peleforo Gon Coulibaly- Korbogo (Côte d'Ivoire)*

*jeanmichelkouassi75@yahoo.fr*

## **Résumé**

*Pour apporter un nouveau souffle au théâtre, enfermé dans l'esthétique classique héritée du XVII<sup>e</sup> siècle, Bertolt Brecht s'inscrit dans le renouvellement des instances dramaturgiques avec l'écriture de la démantibulation. Cette forme scripturale répond à une volonté de renouveler l'écriture, le monde de l'entre-deux-guerres et celle de sortir le peuple du joug du capitalisme avilissant et du totalitarisme. L'œuvre dramatique Un homme est un homme apparaît comme un témoignage vivant du montage et démontage de l'être dans la nouvelle tragédie occidentale d'après-guerre. Les types de personnage, que Brecht projette sur la scène du texte théâtral, sont des actants agissant sans leur libre arbitre. Du coup, ils révèlent la fragilité de l'accord entre l'être et la société. Ainsi, le dramaturge allemand pose la question de l'instabilité de l'identité changeante, et à travers elle, celle de la démantibulation de ces « êtres de papier » que sont les protagonistes de l'action dramatique. Les ressorts dramatiques que sont la structure dramatique, la contrariété discursive et l'espace dramatique s'illustrent comme des moyens de la matérialisation de la démantibulation dans la pièce.*

**Mots-clés** : *écriture dramatique, démantibulation, capitalisme, théâtre brechtien, théâtre d'après-guerre.*

## **Abstract**

*In order to breathe new life into the theatre, which was locked into the classical aesthetic inherited from the 17th century, Bertolt Brecht renewed dramaturgical instances with the writing of demantibulation. This scriptural form responds to a desire to renew writing, the world of the inter-war period and the desire to get the people out of the yoke of demeaning capitalism and totalitarianism. The dramatic work Un homme est un homme appears as a living testimony to the assembly and disassembly of being in the new post-war Western tragedy. The character types, which Brecht projects onto the stage of the theatrical text, are actors acting without their free will. As a result, they reveal the fragility of the agreement between being and society. Thus, the German playwright raises the question of the instability of the changing identity, and through it, that of the demantibulation of these "paper beings" that are the protagonists of the dramatic action. The dramatic springs of dramatic structure, discursive contrariety and dramatic space are illustrated as hubs of the materialization of demantibulation in the play.*

**Keywords** : *dramatic writing, demantibulation, capitalism, brechtian theatre, post-war theatre.*

## Introduction

La première guerre mondiale (1914-1918) a eu des conséquences désastreuses et déshumanisantes tant sur le plan social et éthique que sur les plans politico-économique, culturel et artistique en Europe. Embarqué très jeune comme soldat pour servir d'aide-soignant au sein de l'armée allemande, Brecht avait la lourde tâche de procéder au « démontage » des soldats blessés auxquels il a porté assistance et administré des soins. Tous ces faits l'ont fortement marqué. Dans une interview accordée à Geneviève Serreau et à Benno Besson, Brecht qualifie cette époque d'« époque caoutchouc » dans laquelle prolifèrent des êtres « sans noyau », labiles, hybrides, cristaux de masse au sein de l'immense machine économique, industrielle, militaire<sup>1</sup>. Dans ce « spleen » de type nouveau, il adopte le spectacle macabre du montage et du démontage de l'Homme qu'il transpose, à l'aide de procédés dramaturgiques, dans sa première pièce épique *Un Homme est un homme*. Dans le cadre de cette étude, l'analyse s'appuiera sur les versions éditées en 1926 et 1938. *Un Homme est un homme* est le récit d'une perte d'identité consentie, celle de l'insouciant Galy Gay. Parti de chez lui pour acheter un poisson, il se retrouve, à la fin de la pièce, revêtu de l'uniforme de la grande armée britannique. Ainsi, il devient un féroce combattant défendant une guerre impérialiste. L'inexorable processus de cette transformation, à laquelle le héros brechtien collabore sans réellement y participer, et qui va avoir des incidences sur les autres personnages, est la matérialisation de la démantibulation. C'est ce qui a motivé le sujet suivant : *Un Homme est un homme* : une écriture dramatique de la démantibulation à l'épreuve du théâtre de l'après-guerre. L'analyse qui va suivre se fixe deux objectifs : Le premier va dégager les motivations de l'écriture dramatique de la démantibulation et le second va s'appesantir sur le fonctionnement de cette écriture afin d'en dégager l'ancrage idéologique. Pour y parvenir, les interrogations suivantes méritent d'être posées : pourquoi une écriture de la démantibulation ? Comment se matérialise-t-elle dans l'œuvre dramatique de Bertolt Brecht ? À quelle vision idéologique cette démantibulation est-elle assignée ? Les réponses à ces questions exigent de replacer cette démantibulation dans son contexte historique et littéraire à travers notamment les traumatismes de la première guerre mondiale. L'hypothèse qui sous-tend notre démarche

---

<sup>1</sup> Bertolt BRECHT, *Interview accordée à Geneviève Serreau et Benno Besson* en 1926.

est la suivante : le théâtre de Brecht offre à lire, sûrement, une écriture au souffle nouveau. *Un homme est un homme* illustre le point d'achèvement des apports de Brecht dans sa refonte du théâtre classique.

Dans une perspective psychocritique de Mauron (1963 : 9) pour qui, « la psychocritique travaille sur le texte et sur les mots des textes », la réflexion s'articule autour de trois axes. L'on définira les notions, puis analysera successivement les motivations qui ont suscité l'écriture dramatique de la démantibulation et l'idéologie qui en découle.

## **1. Approche conceptuelle et motivation de l'écriture dramatique de la démantibulation**

L'objectif dans cette partie du travail est de faire un cadrage théorique sur les notions de « démantibulation » et d' « écriture dramatique ». Une telle démarche permet de partir de la conceptualisation pour aboutir au fondement de l'écriture de la démantibulation chez Brecht.

### ***1-1- Conceptualisation des notions « démantibulation » et « écriture dramatique »***

La démantibulation tire son origine du verbe « Démantibuler », qui selon Robert (2014 : 666), « consiste à démolir de manière à rendre inutilisable ; mettre en pièce ». Telle qu'appréhendée par Paul Robert, la démantibulation consiste donc à démonter, disloquer un objet, un être sans pouvoir le reconstituer. Par analogie, la démantibulation se présente comme un processus de démontage du personnage. Celui-ci perd toute dignité parce qu'il est incapable d'agir et de réagir devant une situation de crise donnée. Il apparaît comme quelqu'un qui serait sous l'emprise de la fatalité. Quant au syntagme « écriture dramatique », son décodage nécessite une approche définitionnelle des notions qui le structurent en l'occurrence « écriture » et « dramatique ». L'écriture, selon Barthes, révèle l'étroit rapport entre la création et la société. L'écriture est, pour lui, le moyen permettant à l'écrivain de s'adresser à la société d'une manière artistiquement originale. Il voit en elle « le langage littéraire transformé par sa destination sociale » (Barthes, 1953 : 18). En d'autres termes, qu'elle soit romanesque, poétique ou dramaturgique, l'écriture obéit à un principe de subordination à la société dans laquelle elle tire sa substance. Quant au lexème « dramatique », il renvoie à l'univers théâtral. Ces définitions, permettent d'appréhender la signification du syntagme nominal « écriture dramatique ». Celui-ci peut se définir comme : «

l'univers théâtral tel qu'il est inscrit dans le texte par l'auteur et reçu par le lecteur » (Pavis, 2013 : 112). Pour Pavis, cette écriture n'est point stérile en ce sens qu'elle se doit de féconder l'imaginaire du lecteur-spectateur pour l'amener à prendre une décision afin de bâtir un monde nouveau. En conséquence, « l'écriture dramatique de la démantibulation » doit se comprendre ici, comme étant une écriture dramatique ou théâtrale soucieuse d'apporter une rupture avec un théâtre qui obéit à des règles de constructions préétablies. De ce fait, Brecht opte pour une poétique de montage-démontage.

### ***1-2- L'écriture brechtienne : une poétique du montage-démontage***

Selon Borel (2008 : 229-245), Brecht est l'un des premiers écrivains et artistes, avec Walter Benjamin, Vladimir Pozner, Serguéi M. Eisenstein ou André Malraux, à avoir donné droit de cité à la notion de « montage » dans la critique et la théorie littéraires. Chez Brecht, tout particulièrement, la notion de « montage » (et de démontage) ne se limite ni à la littérature ni aux arts. Il renvoie aussi aux processus sociaux, de représentations idéologiques, voire de comportements prêtés à des personnages individuels ou collectifs de ses pièces. Tel est le cas dans *Un homme est un Homme*. Lorsque Brecht écrit et s'adonne au théâtre, l'expressionnisme triomphait au cinéma et dans tous les autres arts. Ses premières pièces sont fortement marquées par l'expressionnisme<sup>2</sup>. Mais en même temps, il cherche déjà à rénover l'art dramatique en s'inspirant des inventions scéniques de Piscator, sans toutefois les imiter. Il décide dans ce contexte, d'épouser son propre style d'écriture. Il multiplie alors les innovations à la fois dans le choix des sujets (révolutionnaires), dans la technique (projection de bandes d'actualité) et dans l'esprit d'une représentation qui associe le public à l'action. Selon lui, le théâtre est une lutte. Il ne se contente pas d'amuser ou de distraire, mais veut réveiller le spectateur, afin qu'il participe à la vie de son époque. Son théâtre veut obliger le lecteur-spectateur à prendre des décisions. Il n'est pas question de présenter le monde tel qu'il est. Il veut proposer en même temps une nouvelle conception de l'homme qui change selon les conditions sociales du moment. Il ne veut plus opérer, comme ses devanciers, en suggérant, mais en éveillant la réflexion par des arguments. Il apparaît comme la

---

<sup>2</sup> L'expressionnisme est un courant artistique apparu à la veille de la première guerre mondiale. Il prône l'exaltation des couleurs et des émotions. Il émerge tout d'abord de la poésie et de la peinture et se veut surtout être un mouvement d'avant-garde.

figure de proue d'une nouvelle tendance dramaturgique. Celle-ci puise toute sa quintessence dans la recherche de formes nouvelles, censées exprimer un état d'âme. Le dramaturge allemand en appelle ainsi à la création d'un théâtre radicalement transformé, selon les propos d'Ève Lamoureux (2002).

Le nouveau théâtre être scientifique. Il doit faire appel non plus à l'émotivité du public, mais à sa rationalité. En sus, il doit remplir la fonction inverse de celle du théâtre classique. Autrement dit, il doit démystifier les forces anonymes de la domination et déconditionner le public face aux idéologies largement admises. Il vise, en définitive, à arracher l'homme à son aliénation et à le rendre sujet actif. Ainsi, l'artiste, par son œuvre, expose les conditions réelles d'existence. Il explique les rapports de domination et fait réfléchir sur les possibles transformations. C'est l'idée de transformation qui va marquer son expérience dramatique. Pour réussir un tel pari, il se sert de plusieurs ressorts dramatiques.

## **2. Les ressorts dramatiques de l'écriture de la démantibulation**

Le ressort dramatique, selon Pavis (2013 : 304)

« est le mécanisme qui, de manière efficace, mais souvent occulte, commande l'action, organise le sens de la pièce, donne la clé des motivations et de l'intrigue. Ces ressorts se situent dans les motivations des personnages, l'agencement de la fable, le *suspens* de l'action et l'ensemble des procédés scéniques qui contribuent à créer une atmosphère théâtrale et dramatique susceptible de captiver le spectateur ».

Cette définition présente le ressort dramatique comme le levier de la construction du texte dramatique. Dans le cadre des deux pièces, la prise en compte de la structure du récit et du discours des personnages peut faciliter le décryptage de l'écriture de la démantibulation.

### ***2.1. La structure dramatique du récit, une esthétique de la démantibulation***

La structure dramatique d'une œuvre théâtrale permet d'appréhender la structure externe : la forme. De ce point de vue, une pièce se caractérise par sa division en actes, en scènes, en tableaux ou en séquences. Le

théâtre classique va intentionnaliser ce découpage dans la dynamique de l'action dramatique. Cependant, Brecht refuse de s'enfermer dans le carcan du théâtre classique qui repose sur la règle des trois unités, la vraisemblance, la bienséance et la catharsis. Il ne prétend plus montrer une action à l'enchaînement inéluctable, un conflit au sens classique du terme. Il veut présenter un récit dans un montage de tableaux détachables dont le contenu est annoncé par une narration qui désamorce la simple curiosité, qui sont autonomes. Traités à part, les tableaux sont considérés chacun comme une unité qui a son rythme et son sens, successifs à l'intérieur du récit, qui, à chaque fois, mettent en relief un geste fondamental et qui sont interrompus par des développements ou par des chants. De ce fait, la pièce embrasse des volumes de temps plus larges. Dans *Un homme est un homme*, Brecht opte pour une structure écrite en tableaux autonomes avec un seul intermède. Elle est composée de titres en majuscule chiffrés de 1 à 11 pour la version 1926 et de 1 à 9 pour la version 1938. Le recours à cette forme architecturale s'explique par le désir du dramaturge de rompre avec la rigueur de la structure en Actes qui suppose l'unité de lieu, de temps et d'action. La similitude de ces tableaux numérotés est que leurs titres sont des indications de lieux. En porte témoignage le tableau ci-dessous.

Numéro du tableau	TITRE DU TABLEAU ( <i>Homme pour Homme</i> version 1926)	TITRE DU TABLEAU ( <i>Homme pour Homme</i> version 1938)
1	KILKOA	KILKOA
2	ROUTE PRÈS DE L'ANCIENNE PAGODE DU DIEU JAUNE	ROUTE PRÈS DE LA PAGODE DU DIEU JAUNE
3	GRANDE ROUTE ENTRE KILKOA ET LE CAMP	GRANDE ROUTE ENTRE KILKOA ET LE CAMP
4	CANTINE DE LA VEUVE LEOKADJA BEGBICK	CANTINE DE LA VEUVE LEOKADJA BEGBICK
5	INTÉRIEUR DE LA PAGODE DU DIEU JAUNE	INTÉRIEUR DE LA PAGODE DU DIEU JAUNE
6	CANTINE	LA CANTINE

7	INTÉRIEUR DE LA PAGODE DU DIEU JAUNE	INTÉRIEUR DE LA PAGODE DU DIEU JAUNE
8	CANTINE	LA CANTINE
9	CANTINE DE LA VEUVE BEGBICK	LA CANTINE
10	DANS UN WAGON QUI ROULE. LA NUIT, VERS LE MATIN	
11	AU FOND LOINTAIN TIBET SE TROUVE LA CITADELLE DE MONTAGNE SIR EL DCHOWR	

L'observation de ces espaces dans les deux versions montre que ceux-ci sont mouvants. Le dramaturge transporte le lecteur-spectateur d'un lieu à un autre et l'histoire se déroule en une série de situations autonomes. Avec l'éclatement de l'espace, la pièce de Brecht opère une rupture profonde avec la règle des trois unités qui exige que toute l'action représentée se déroule en un seul endroit. Dans ce processus de rupture avec les normes de codification du théâtre classique, Brecht se sert des chants, qu'il entremêle à l'action dramatique. Dans cette perspective, le dramaturge allemand embellit sa pièce théâtrale *Un homme est un homme* de nombreux chants ayant le titre de la pièce. Dans la version 1926, l'on dénombre cinq (5) chants versifiés aux pages 51, 55, 61, 64 et 74. Dans la version de 1938, p.105, l'on relève un seul chant. Loin d'être un ornement quelque peu superflu ou gratuit, ces chants jouent un rôle essentiel dans la structure de la pièce dramatique. Leur particularité est qu'ils sont fredonnés par des soldats pour épouser la thématique de la guerre. En entremêlant le chant et le théâtre, il noie les frontières entre les genres qui, selon lui, doivent être poreuses. Il y voit un procédé de rupture. Celui-ci permet à l'acteur de « sortir » de son rôle et de marquer une mise en perspective, car les chants renforcent l'illusion théâtrale. Selon Chevalier et Gheebant (1982 : 238), « le chant est le symbole de la parole qui relie la puissance créatrice à sa création ». La coexistence du chant et de la parole, avec tout ce qui les rassemble et les oppose, est l'une des caractéristiques sous-jacentes de l'art théâtral. Ces chants vont bien au-delà du divertissement. Ils expriment les souffrances des soldats envoyés en guerre et à qui les dirigeants n'accordent aucune importance.

Les derniers vers des chants du soldat, perceptibles dans tous les chants recèlent, en eux-mêmes, les marqueurs de cette déshumanisation de l'homme à travers ce refrain :

(...)  
Mais ça ne compte pas  
Car un homme est un homme  
Comment ? pourquoi ? quand ?  
Mais Tom, regarde, ça ne compte pas !  
Car un homme est un homme  
Et c'est ça qui compte !  
Le soleil de Kilkooa brille  
Sur sept mille hommes  
Qui meurent tous sans être pleurés  
Et y a de regret pour personne ;  
Donc nous disons : c'est égal, sur qui  
Brillait le soleil rouge de Kilkooa !

L'expression « sur sept mille hommes qui meurent sans être pleurés », dit le malaise existentiel et exprime le « déficit d'être » propre à une génération dont Brecht se fait le porte-parole. Les vicissitudes de la guerre étouffante sont à l'origine de l'indifférence de ce monde hostile manifeste à l'égard de ces soldats. L'utilisation des chants permet d'introduire une rupture. Ils sont versifiés, contrairement au texte qui est en prose. Le chant apparaît comme un des célèbres « effet de distanciation » brechtiens. Le soldat s'affranchit de ses obligations et s'adresse au lecteur-spectateur pour l'inviter à réfléchir sur ce qu'il vient de voir. Le théâtre devient le genre poreux par excellence, celui qui mêle le plus de langages artistiques différents comme le définit Dort (1995 : 274) :

« C'est la représentation théâtrale en tant que jeu entre pratiques irréductibles l'une à l'autre et néanmoins conjuguées, en tant que moment où celles-ci s'affrontent et s'interrogent, en tant que combat mutuel dont le spectateur est, en fin de compte, le juge et l'enjeu, qu'il faut dès maintenant essayer de penser. Le texte, tous les textes y ont place. Ni la première, ni la dernière : la place de l'écrit

et du permanent dans un événement concret et éphémère ».

L'inobservance des règles classiques, par Brecht, confirme sa rupture d'avec ce type de récits et confère à l'esthétique brechtienne une réelle valeur ajoutée. Nodier (1987 : 41) définit un tel récit comme « [récit] qui est fait hors de toutes les règles communes de composition et de style, et dont, il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en écrivant ». L'architecture des deux pièces permet ainsi un meilleur décryptage de la démantibulation des personnages et apparaît comme un critère de construction du processus du démontage bâti sur le discours contradictoire des personnages.

## ***2.2 La démantibulation par contrariété discursive***

Parmi les caractéristiques les plus évidentes de l'écriture de la démantibulation chez Brecht, l'on note le discours des personnages. Le discours, selon Benveniste (1974 : 83), est « *un espace d'affrontement des individus* ». Brecht (1972 : 131) ne « conçoit pas ses personnages comme (...) logiques homogènes mais comme des enchaînements d'impulsions contradictoires ». C'est pourquoi les discours de ses protagonistes sont antinomiques. Ils mettent en exergue le processus de la démantibulation. En effet, dans la pièce, certains extraits de discours des personnages illustrent cette démantibulation. Brecht l'annonce déjà à travers cette didascalie introductive : « *La transformation du porteur Galy Gay dans les baraquements militaires de Kilkoo, l'année mille neuf cent vingt-cinq* ». C'est ce que révèle, avec extase, la réplique de la veuve Begbick, personnage féminin de la pièce : « [...] On peut faire tout ce qu'on veut d'un homme. Le démonter, le remonter comme une mécanique. Sans qu'il n'y perde rien, c'est magnifique ! » (*Un homme est un homme*, 1926 : 47). Le premier protagoniste qui subit le processus de démontage est Galy Gay. Tour à tour, il est présenté comme un porteur qui ne boit pas, fume très peu et n'a presque pas de passion (...) p.11. Le lecteur-spectateur, dans la scène suivante, découvre un personnage en contradiction avec celui qu'il était. Par générosité et altruisme, il accepte de fumer le cigare que lui donne Jesse et de boire un verre de whisky. En témoignent ces propos qu'il assume avec désinvolture : Oh, un petit service entre hommes ne peut jamais faire de mal. Voyez-vous, je bois maintenant un verre de whisky comme de l'eau et je me dis : ça a servi à ces messieurs. (...) (*Un homme est un homme*, 1926 : 28)

Cette réplique fondée sur une sorte de pédagogie de la dépravation dans l'optique de rendre service à des soldats sans valeur, annonce clairement le processus de dédoublement et de l'interversion des valeurs sur lesquels repose la signification de la pièce. L'alcool qu'accepte Galy Gay prend une valeur symbolique. La pureté d'autrefois est désormais abolie. Dès lors, Galy Gay nie toutes les anciennes valeurs qui l'ont toujours caractérisé. Nier de telles « valeurs », c'est invoquer sa propre rupture. La démantibulation se note dans l'opposition des expressions « qui ne boit pas » / « bois maintenant un verre de whisky », « fume très peu et n'a presque pas de passion » / « être comme les gens veulent qu'on soit ». L'action d'enfreindre l'ordre et la logique manifeste une contradiction interne chez le personnage. Celui-ci se sent obligé d'être généreux et sensible à toutes les doléances. C'est ce qui a amené Maier-Schaffer (2003 : 59) à dire que « Galy Gay est le prototype de l'homme, facilement transformable selon les besoins ». Attendrisable, philanthrope, mais naïf et incapable de dire « non », ce personnage atypique, sous cette hétéronomie extrême, se laisse consciemment manipuler et transformer en soldat par ses nouveaux compagnons de circonstance. À cet instant, l'on assiste à un fascinant processus de reconversion. Galy Gay se transforme en Jeraiah Jip dont il enfile symboliquement l'uniforme militaire. Endossant par là même son destin. Comme l'analyse Dort (op. cit. : 53), « pour être Jeraiah Jip, Galy Gay doit enterrer le vieux Galy Gay. Plus exactement : il faut qu'il démonte Galy Gay et remonte Jeraiah Jip, à partir des pièces détachées de Galy Gay. » Cette inconstance de Galy Gay est la résultante de son incapacité à dire « non ». L'incapacité à répondre « non » vient de la tendance à accorder une plus grande importance aux désirs de l'autre qu'aux siens, explique Dominique Fromm (1999). En proie à ce comportement, Galy Gay fait de la négation une valeur existentielle. Au fil de la pièce, après avoir renié sa propre identité, il va jusqu'à prononcer une vibrante oraison funèbre à son moi enterré fictivement par les soldats. Aussi cette étape est-elle nécessaire pour qu'il puisse faire pleinement corps avec Jeraiah Jip.

*Galy Gay va au cercueil.* (...) écoutez le discours funèbre, prononcez par Jeraiah Jip de Tipperary, ce qui est très difficile parce que je ne suis pas préparé. Mais tout de même : ici repose Galy Gay, un homme qui a été fusillé. Il est sorti acheter un petit poisson le matin, le soir il avait déjà un gros éléphant et il fut

fusillé la nuit-même. (...) il s'éloigne du cercueil.  
Mais pourquoi êtes-vous tous aussi chargés ? (*Un  
homme est un homme*, 1938 : 164)

Ce geste absurde fait de Galy Gay un homme diamétralement opposé à celui qui vivait une vie passible avec son épouse comme modeste porteur à Kilkoo. Lorsqu'il décide d'endosser le nom de Jeraiah Jip, avec lequel on s'obstine à le confondre, il se comporte exactement comme l'aurait fait son double. Il devient alcoolique et assoiffé de sang humain. Ce cri de Galy Gay justifie nos propos : « Jesse, Uria, Polly, la bataille commence, et déjà je me sens saisi du désir d'enfoncer mes dents dans la gorge de l'ennemi. L'instinct primitif. Liquidier le soutien de famille. Exécuter la mission sanguinaire. Un tueur sauvage ! » (*Un homme est un homme*, 1938 : 165). À l'instar de Galy Gay, un autre personnage subit ce processus de dédoublement, en l'occurrence le Sergent Fairchild. Surnommé Le Sanglant Cinquième, Charles Fairchild, personnage très rigoureux, est un homme redouté et craint de tous. En témoignage le dialogue entre Polly et la veuve Begbick.

-Polly. C'est embêtant que le sergent ne soit pas gentil.

-Begbick. Il s'appelle le Sanglant Cinquième, surnommé le Tigre de Kilkoo, le Typhon humain, il a un odorat surnaturel, il flaire le crime (*Un homme est un homme*, 1938 : p.107)

Malheureusement, grisé par l'alcool et l'envie de sexe, l'imposant et intransigeant soldat surnommé « Le Sanglant Cinquième », « le Tigre de Kilkoo » et aussi « le Typhon humain », se retrouve avec le masque d'un simple civil. Il devient l'objet de railleries des autres soldats et des serveuses du bar, passant sans transition de l'autorité la plus responsable au ridicule. Cette réplique justifie la métamorphose du personnage :

Qu'est-ce que cette honte qui m'est tombée dessus ?  
Qu'est devenu mon nom qui fut plus grand de  
Calcutta à Cooch Behar ? Où est le passé qui n'est  
plus ? Même mon uniforme est foutu, celui que je  
portais ! Sur ma tête on a mis un chapeau de civil et  
dans toute l'armée on dit que je suis plus le Sanglant

Cinquième. Donnez-moi à boire. *Il boit.* (*Un homme est un homme*, 1938 : 153).

Ce basculement du personnage rend compte de deux figures antithétiques du soldat. Il combine, de façon ludique, les traits caricaturaux propres aux gens qu'il incarne (goût des jolies femmes et des liaisons brûlantes et éphémères) et la naïveté de Galy Gay. C'est cette triste réalité qu'il dépeint, douloureusement, en courtisant la veuve :

Ne me regarde pas de cet œil dévorant, Babylone emplâtrée. Ça va déjà assez mal comme ça. Depuis trois jours, je couche à la dure et j'ai commencé les lavements d'eau glacée. Jeudi je me suis vu obligé, vu ma sensualité sans frein, de décréter l'état de siège contre moi-même. Cet état est très embarrassant pour moi, car justement ces jours-ci je suis sur les traces d'un crime, qui est vraiment sans exemple dans les annales de l'armée. (*Un homme est un homme*, p.113).

Charles Fairchild consacre cette tirade à s'analyser, usant à 8 reprises des pronoms personnels « je, moi, me » et de l'adjectif possessif « ma ». Les répliques « *Depuis trois jours, je couche à la dure et j'ai commencé les lavements d'eau glacée.* » et « *Jeudi je me suis vu obligé, vu ma sensualité sans frein, de décréter l'état de siège contre moi-même* » qu'il déploie devant la femme, témoignent de la démantibulation du personnage. Réduit aux mots vides de sens qu'il prononce, le personnage brechtien donne l'impression d'être privé d'intériorité. Le principe psychologique d'identité, qu'il était censé représenter par la caractérisation de « plus grand de Calcutta à Cooch Behar », s'avère dépassé. Il s'en rend compte, il le sait, son avilissement est profond. Le masque hideux qui le défigure et devenu son visage. Il est irréformable et il en a conscience. Pour se punir, il en vient à se mutiler le sexe. Il place tous ses gestes sous le signe de son impuissance à résister à l'emprise de la beauté de cette dernière, en illustrent les métaphores *in-absentia* « œil dévorant » et « Babylone emplâtrée ». Cette soumission d'un soldat de son envergure matérialise l'envers de l'être. Ce paradoxe, caractérisant le personnage brechtien, amène J.P Sarrazac (2005) à dire : « L'acteur brechtien est gestuel, c'est un acteur masqué sans masque ».

Outre la structure du texte et du discours contradictoire des protagonistes qui mettent en exergue la démantibulation des personnages dans les pièces, l'espace dramatique se présente comme un entonnoir de décomposition de ceux-ci.

### ***2.3 L'espace dramatique : un entonnoir de dédoublement***

« Tout texte de théâtre contient des marques spatiales qui ne sont pas explicitement liées au projet de représentation », constate Ryngaert (1991 : 79). Pour lui, ces multiples marques mettent toutefois en évidence « un système révélateur, parfois plus riche que ne l'étaient les seules informations techniques ».

L'étude de la pièce plonge le lecteur-spectateur, comme mentionné *supra*, dans plusieurs espaces dramatiques. La similarité de ces espaces, en dehors de la résidence de Galy Gay, est qu'ils constituent des marqueurs de la transformation des personnages. Le premier espace est la cantine de la veuve Leokadja Begbick représentant réellement un wagon-bar. Dans ce lieu, cohabitent tous les vices comme la cigarette, l'alcool, le sexe, le trafic et toutes formes de commerce. Cet espace inhabituel à Galy Gay va être le moteur de son dédoublement. D'homme non alcoolique qui fume très peu, il va, sous l'effet de ses nouveaux camarades de circonstance, se muer en son contraire. Dans ce même espace, sur le mode de tragédie-bouffe, il perdra son individualité dans la transaction d'achat d'éléphant. Comme Galy Gay, un autre personnage brechtien subit ce montage et ce démontage. Il s'agit du soldat Jeraiah Jip. Sa transformation s'opère dans la pagode du dieu jaune. Il va se muer en un dieu et va servir d'objet de contemplation, d'adoration et de fonds de commerce pour les clients croyant avoir affaire à un vrai dieu. Brecht présente au lecteur-spectateur un homme en rupture avec le monde extérieur, présentant des signes de dépression. Les interrogations suivantes de Jeraiah Jip sont la matérialisation de cet enfermement : « Comment suis-je arrivé ici ? » « Où étais-je donc, quand tu m'as trouvé ? », « Et où sont mes camarades ? » (p.123). Le dramaturge exploite ce type de monologue pour marquer non seulement la solitude, le trouble intérieur du personnage, mais aussi sa mise à l'écart par ses compagnons de guerre. Le langage se trouve ainsi ramené à son premier niveau, celui dont, écrit Sapir (1967 : 22),

« La forme la plus simple est ce qu'on appelle « se parler à soi-même » ou penser à haute voix. Le sujet

parlant et le sujet entendant sont alors confondus en une seule et même personne qui, peut-on dire, se communique ses pensées à elle-même ».

Son moi conscient se détache de lui. Il s'éteint jusqu'à presque disparaître, fusionné dans une nouvelle identité : celle de Galy Gay. Du coup, de soldat d'une section de mitrailleurs de l'armée britannique des indés, il est contraint d'abhorrer le costume d'un porteur irlandais. Il renonce, de ce fait, à son statut et à sa nationalité. Ce changement inattendu chez le lecteur-spectateur, traduit bien la démantibulation.

À partir de cette observation, l'on déduit que le wagon-bar et la pagode du dieu jaune fonctionnent comme des entonnoirs de dédoublement. Ils focalisent les contradictions internes et la déconstruction des personnages brechtiens. Ces espaces dramatiques sont aussi perçus comme un moule. C'est un lieu de fabrication en série de nouveaux acteurs pour la nouvelle société d'après-guerre. Mais au plus haut niveau, c'est le lieu de transformation physique et même psychologique des personnages. C'est ce qui amène Zadi Zaourou (2001 : 3) à dire :

« Les espaces (...) ne sont jamais neutres, non seulement parce qu'ils sont habités par des agents que traversent de multiples contradictions, mais aussi et surtout parce que l'impact des situations créées et vécues par ces personnages est tel que ce sont eux-mêmes qui finissent par être de véritables réalités symboliques ».

À en croire Zadi Zaourou, l'espace n'est jamais neutre. L'espace dramatique dans la pièce devient ainsi le réceptacle de la démantibulation des personnages, de toutes les contradictions qui s'opèrent dans la société allemande, voire européenne de l'après-guerre. Le choix de ce type d'espace, loin d'être un simple lieu imaginaire ; fait de son œuvre dramatique le lieu de la condensation de plusieurs signes et langages qui se font écho au niveau idéologique.

### **3. L'écriture de la démantibulation et ses finalités**

Les motivations qui président à la création d'une œuvre littéraire sont de divers ordres et peuvent s'inscrire dans une perspective politique, culturelle, artistique, idéologique, etc. Elles résultent de la volonté de Brecht de renouveler l'écriture et la société d'après-guerre.

### ***3.1 Une volonté de renouvellement scripturale et du monde d'après-guerre***

Selon Barthes (1966 : 33.) : « écrire c'est déjà organiser le monde, c'est déjà penser ». Cette assertion est partagée par Brecht. En ce sens, Frederic Ewen (1973, p.150) écrit : « Penser, écrire ou monter une pièce, cela signifie aussi : transformer la société, transformer l'État, soumettre les idéologies à un examen attentif ». En effet, le monde, sous la guerre, ne convient pas à son goût. Faute de pouvoir cerner le réel devenu insaisissable, il s'efforce de le transfigurer en recourant à la fiction. Il y trouve un lieu propice à la déconstruction/reconstruction du monde. En effet, il s'agit de bâtir sur les ruines de l'Histoire, de superposer au réel un univers nouveau qui, s'il entretient un rapport étroit avec la réalité référentielle, n'est pas moins distinct, voire autonome. Il est question d'atténuer la dimension pathétique du monde en utilisant les virtualités du langage. Sa pièce dramatique *Un homme est un homme* écrite entre les deux-guerres se présente comme une parodie, délibérée mais complexe, de la tragédie, de son mouvement irréversible vers la catastrophe. Tout comme les auteurs d'après-guerre, elle a pour motif de dépoussiérer, voire révolutionner le théâtre classique en s'affranchissant des règles imposées au fil du temps. La perte de l'identité des protagonistes Galy Gay, Jeraiah Jip et le Sergent Charles Fairchild, reflète chez Brecht, l'image même de la société bourgeoise dont les membres dépouillés de leur visage, de leur nom, se réduisent à de simples cartes d'identité pouvant être interchangeables. La résistance de Galy Gay au changement est presque naturelle. Son adaptation passe par des moments de violence extrême, lorsqu'il est menacé de mort. Il en est de même quand il assiste à l'automutilation de Bloody Five. Ses moments de doute nous renvoient à la précarité et à l'insécurité que la société actuelle a amplifiées et concentrées au sein du monde du travail, très médiatisé et identitaire. Brecht avait donc prévu l'aliénation de l'homme mécanisé et le conformisme social. Le désir d'être métamorphosé en zéro suscite en lui un mélange d'admiration et de mépris. Selon Brecht (1972), il s'agit de remplacer la forme dramatique par une forme épique où « l'homme se transforme et transforme », quand celui-ci devient « l'objet de l'enquête ». Le montage apparaît comme un procédé caractéristique d'un théâtre ayant tendance à se détourner du « dramatique » au profit de l'« épique ». Le terme de montage est d'ailleurs employé par Brecht (2005 : 133-134) pour écrire son théâtre épique. Le montage est pour lui un enjeu politique et idéologique.

### **3.2 L'aspiration libératoire**

En 1955, Barthes, dans la revue *Théâtre populaire*, résumait ce qu'il nomme la « révolution brechtienne (1964 : 52) » :

« Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer dans la revue l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; (...) que le théâtre doit aider résolument l'histoire en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin il n'y a pas une "essence" de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance ».

La liberté de l'homme nécessite une prise de conscience de sa place qu'il occupe et de sa fonction qu'il exerce au sein de la structure sociale. Il doit s'apercevoir des contradictions et des conflits découlant de cette structure. Enfin, il est obligé de se rendre compte de la façon dont il peut la modifier. La connaissance est par conséquent un pouvoir et elle entretient un lien avec le politique. Brecht insiste sur le rôle et l'importance du jugement critique autonome dans la transformation de la société. Il a ainsi décidé d'écrire un théâtre dialectique et didactique. Celui-ci destiné une élite afin de lui permettre de se libérer de l'oppression du système capitaliste. Son théâtre serait hermétique si on lui dénie ses aspects guerrier et révolutionnaire. Ledit théâtre est l'expression de cette lutte intérieure. Il met l'ouvrier, le soldat en garde contre les tentations et les mensonges de la société capitaliste. Écrite au lendemain de la première guerre mondiale, la pièce dénonce le fonctionnement des régimes totalitaires. Brecht évoque la dictature sous la république de Weimar, créée pendant de la première Guerre mondiale. Le discours de Brecht est universel. Il veut, avant tout, prévenir contre un éventuel retour de ce type de régime.

### **Conclusion**

Au terme de cette étude, force est de reconnaître que l'œuvre théâtrale de Brecht *Un homme est un homme*, écrit entre deux guerres, pose avec

acuité la question de la démantibulation. Elle est tributaire d'un contexte de mal-être que Brecht qualifie d'« époque caoutchouc ». Pendant cette époque, des êtres « sans noyau », labiles et hybrides, renoncent à leur identité. La matérialisation de l'écriture de la démantibulation dans la pièce se perçoit à divers niveaux des ressorts dramaturgiques. Leur minutieuse exploitation dévoile la vision brechtienne du monde. Elle vise à exprimer l'impuissance de l'homme à trouver un sens à son existence. Sa vision dépeint l'absurdité de la condition humaine. En abordant donc le problème de la démantibulation, Brecht implique le lecteur-spectateur dans sa volonté de rompre avec les canons esthétiques du théâtre de son époque mais aussi l'ensemble de la dramaturgie occidentale, qu'il juge dans sa globalité d'obédience aristotélicienne comme le souligne Naugrette (2007, p. 216). L'intérêt de son écriture réside aussi dans le renouvellement des textes dramatiques de la société d'après-guerre et la volonté de se libérer du capitalisme et du totalitarisme. Cette prise de position permanente de l'artiste s'explique par le fait que pour Brecht, toutes les guerres sont mauvaises parce qu'elles ont un fondement économique.

### Références bibliographiques

- Barthes Roland** (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil.
- Barthes Roland** (1964), *La révolution brechtienne*, in *Essais critiques*, Paris : Ed. du Seuil.
- Barthes Roland** (1966), *Critique et vérité*, Essai. Collection Tel Quel. Edition du Seuil.
- Benveniste Emile** (1974), *Problème de linguistique générale*, Tome II, Paris, Galimard.
- Brecht Bertolt** (1972), *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
- Brecht Bertolt** (2010), *Un homme est un homme*, versions 1926 et 1938, Paris, L'ARCHE Éditeur.
- Chevalier Jean et Gheerbrant Alain** (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Editions.
- Dort Bernard**, 1995, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL.
- Fromm Dominique** (1999), *Dire non, ça s'apprend ! Conseils et méthodes formateurs en développement personnel pour apprendre à s'affirmer par le non*, Dangles.
- Lamoureux Ève** (2002), *Bertolt Brecht : un artiste engagé*, *Bulletin d'histoire politique*, Volume 10, numéro 2.

- Maier-Schaffer Francine** (2003), *Bertolt Brecht*, Paris, Belin.
- Mauron Charles** (1963), *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris, Librairie José Corti, p.9
- Morel Jean-Pierre** (2008), « Brecht et la question du montage dans les années trente », in *Études Germaniques*, 2 (n° 250).
- Naugrette Catherine** (2007), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- Nodier Charles** (1987), cité par Daniel Sangsue dans *Le récit excentrique*, Paris, Librairie José Corti.
- Pavis Patrice** (2013), *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin.
- Robert Paul** (2014), *Le petit Robert*, Paris, Nouvelle édition millésime.
- Ryngaert Jean-Pierre** (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, p.79.
- Sapir Edgar** (1967), *Le langage*, Paris, Payot,
- Sarrazac Jean Pierre** (2005), *Le paradoxe du comédien*, " Les chemins de la connaissance ", France culture.
- Sarrazac Jean Pierre et als.** (2005), *Le lexique du théâtre moderne et contemporain*, Dijon-Quetigny, Circé/poche.
- Zadi Zaourou** (2001), « Littérature et Dialectique : Application de la dialectique matérialiste à l'étude de la prose littéraire », in *Revue du Cames*, Série B. vol. 03.