

**POUR LE REGARD INCONFORTABLE ET PRODUCTIF DE GALILÉE.
DISTANCIATION ET CRITIQUE DE LA REPRÉSENTATION
CHEZ BRECHT ET CHEZ BOURDIEU**

A. Chevalier

(Université de Liège)

Résumé. Établissant un parallèle entre le champ scientifique et le champ artistique dans leur approche spécifique du réel, cet article tente, par une analyse du concept de distanciation, de rapprocher la volonté d'objectivation telle qu'elle apparaît chez Bertolt Brecht et chez Pierre Bourdieu. Explicitant la théorie de la « *Verfremdung* » et ses applications pratiques à partir des textes de Brecht, je la prolonge en mesurant sa réception chez Bourdieu et en la comparant avec la nécessaire rupture épistémologique telle que définie et appliquée par ce dernier dans ses écrits.

*La science et l'art se rejoignent en ceci
que l'une et l'autre sont là
pour faciliter la vie des hommes.*

Bertolt BRECHT, *Le Petit Organon*

S'il est un domaine de l'art où réflexions et pratiques se sont mobilisées autour des notions de représentation, de réalité et de rapport entre les deux, c'est inévitablement celui du théâtre. Tout spectacle théâtral est le résultat d'un collectif d'hommes (acteurs, metteurs en scène, auteurs, scénographes, etc.) qui s'adressent à d'autres hommes *via* son ou ses public(s) particulier(s). Art de la représentation, le théâtre est porteur d'un discours, quels qu'en soient la forme ou le contenu, sur les réalités du monde telles qu'elles sont vécues ou créées par les hommes eux-mêmes.

Comparativement, le champ scientifique reste lui aussi traversé par des questionnements épistémologiques sur ces mêmes notions, particulièrement et de manière cruciale dans le domaine des sciences sociales, de par l'inscription inéluctable du chercheur dans l'objet qu'il étudie et dont il veut produire

une connaissance la plus objective possible. Nous pensons ici à des textes tels que *Engagement et distanciation* (Elias 1993) ou *Le métier de sociologue* (Bourdieu, Chamboredon & Passeron 1983) et, plus récemment, *Science de la science et réflexivité* (Bourdieu 2001). Dans ce dernier ouvrage, Bourdieu rappelle en effet que « la lutte scientifique, à la différence de la lutte artistique, a pour enjeu le monopole de la représentation légitime du “réel” et que les chercheurs, dans leur confrontation, acceptent tacitement l’arbitrage du “réel” (tel qu’il peut être produit par l’équipement théorique et expérimental effectivement disponible au moment considéré) » (Bourdieu 2001 : 137). Le réel du monde scientifique est aussi une représentation. Bourdieu revient à plusieurs reprises sur cette idée que la connaissance scientifique comporte une part de fiction, même si, en même temps et sans contradiction nécessaire, le fonctionnement du champ, sa dynamique et ses enjeux portent justement à neutraliser cette composante : « L’univers de la science est un monde qui parvient à imposer universellement la croyance dans ses fictions » (Bourdieu 2001 : 59).

« À la différence de la lutte artistique », précise Bourdieu. En effet, comme l’ont démontré bon nombre de ses travaux, c’est justement l’exigence d’un lien entre l’œuvre d’art et la réalité qu’elle représente qui s’est relâchée au cours de l’autonomisation du champ artistique, par l’établissement de règles propres d’évaluation et de classification portant de plus en plus sur la forme par opposition au contenu. L’art théâtral a suivi le même mouvement général d’autonomisation et la problématique de la relation entre représentation et réalité a cessé d’en être la question centrale et exclusive, les critères d’appréciation portant de plus en plus sur ce qui apparaissait comme spécifiquement théâtral — ce que rend bien le concept de « théâtralité ». Cependant, le réel ne cesse de se rappeler dans toute représentation théâtrale de par ses matériaux constitutifs principaux que sont les éléments textuels quel qu’en soit leur statut, l’inévitable présence de ses interprètes, les acteurs, êtres faits de chair et d’os, et le jeu de leurs interactions. En comparaison avec les autres expressions artistiques, ces éléments ont pour effet de provoquer un sentiment de réel nécessairement plus prégnant et de rendre par conséquent plus difficilement perceptible la différence entre la forme et le contenu.

Nous sommes ainsi face à deux questionnements parallèles. Considérer, comme nous le faisons, que la différence entre le champ artistique et le champ scientifique sur le plan de la relation au réel n’est pas une différence de nature,

mais bien une différence d'exigence et de degré, nous autorise à risquer une comparaison entre ces deux champs face à la difficulté similaire qu'ils rencontrent : comment distinguer la représentation du réel du réel représenté ?

Pour ce faire, nous prendrons comme pierre angulaire la notion éminemment brechtienne de « distanciation » et, après une première partie où nous en tracerons les caractéristiques, nous essayerons de voir comment celle-ci peut rappeler des aspects de la démarche d'objectivation du chercheur telle que rencontrée chez les sociologues cités ci-dessus.

1. Côté théâtre : Brecht et la distanciation

Brecht est né en 1898 à Augsbourg, en Autriche. Il est assurément l'homme de théâtre le plus accompli du xx^e siècle, une véritable exception dans le domaine. Son œuvre est une œuvre totalisante qui aborde l'ensemble de la problématique de la chose théâtrale : Brecht fut à la fois critique, esthéticien, dramaturge, metteur en scène, sans parler de son œuvre poétique, narrative et cinématographique. À côté d'une œuvre théorique foisonnante, nous lui devons plus de quarante pièces ou opéras écrits entre 1918 et 1956, année de sa mort à Berlin Est. Lorsqu'il publie, en 1948, le *Petit Organon* (Brecht 2000 : 351–383) comme synthèse théorique sur son théâtre, Brecht avait déjà derrière lui plus de trente ans d'activités et de réflexions personnelles sur la chose théâtrale.

La notion de *Verfremdung*, traduite généralement en français par « distanciation » bien que cette traduction soit jugée insatisfaisante¹, est un des principes essentiels de l'œuvre de Brecht, une notion-phare, inséparable de celle de théâtre épique, forme théâtrale qu'il préconise et qu'il peaufine sans cesse. Il défend par là l'idée d'un théâtre de l'*epos* ou théâtre du « discours », d'un théâtre narratif, d'un théâtre qui raconte et qui montre. Il oppose cette notion à la forme dramatique traditionnelle qu'il appelle aristotélicienne et qu'il n'a eu de cesse de stigmatiser. Le théâtre aristotélicien, c'est le théâtre du *drama* ou théâtre de l'action, basé sur l'illusion que l'on se trouve devant, voire dans une action en train de se faire. La dramaturgie aristotélicienne repose sur le principe de l'identification (*Einfühlung* en allemand) au personnage de l'action, que ce soit du côté de l'acteur ou du côté du spectateur. L'acteur et le spectateur y *sont* le personnage. Dans le théâtre épique, en revanche, « la narration

1 Les commentateurs de Brecht ont proposé tantôt distancement, tantôt étrangéisation, étrangéification, etc.

remplace l'action dramatique traditionnelle. Ce qui importe, ce n'est pas ce qui arrive, mais comment cela a pu arriver. Il y a donc un déplacement d'accent du personnage agissant et des problèmes personnels sur les événements racontés, sur les rapports sociaux des personnages » (Germary 1974).

C'est pour obtenir cet effet, ce déplacement d'accent, que Brecht va utiliser la technique de la *Verfremdung* dont il précise l'effet comme suit : « Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet mais qu'en même temps il prenne une allure étrange » (Brecht 2000 : 368). Tout est dans l'expression adverbiale « en même temps ». « Distancier » n'est pas seulement « éloigner ». Ce n'est pas seulement « mettre à distance », mais c'est jouer simultanément entre proximité et distance, les deux éléments constitutifs inséparables de toute distanciation. Comme le souligne Jean-Yves Pidoux dans l'éclairante analyse qu'il propose des relations entre interprétation, création et fiction théâtrale, « bien qu'il y ait recouru, Brecht s'est dès sa jeunesse déclaré ennemi des dichotomies brutales : "en moi grandit une petite aversion contre la bipartition" (note du vendredi 3 septembre 1920, in *Journaux 1920-1922*, p. 40). L'opposition à la logique binaire est certainement l'amorce d'une pensée dialectique » (Pidoux 1986 : 182, n. 16). Sans cette forme dialectique de la pensée, le théâtre épique serait impensable. Brecht adoptera d'ailleurs plus tard, après son retour en RDA, le concept de « théâtre dialectique » plutôt que celui de « théâtre épique » sans qu'il parvienne néanmoins à en présenter une synthèse théorique aussi aboutie que pour ce dernier. Et c'est en bonne part parce qu'il n'a pas été tenu compte de cette dimension que nombre de malentendus ont surgi sur le caractère soi-disant froid, intellectualisant, « distant », de ce théâtre.

Si ce procédé n'a rien de neuf et qu'on le retrouve très souvent dans d'autres dramaturgies (comme l'emploi de masques d'hommes ou d'animaux dans les théâtres antique et médiéval, comme la versification dans le théâtre classique ou comme l'utilisation de la musique et de la pantomime dans le théâtre asiatique contemporain, théâtre qui a grandement influencé Brecht dans l'élaboration de cette théorie), Brecht lui donne néanmoins une fonction nouvelle, qu'il explique comme suit :

Les effets de distanciation anciens interdisent au spectateur d'avoir prise sur l'objet, ils en font une chose immuable; les effets de distanciation modernes n'ont en eux-mêmes rien de bizarre, c'est le regard non scientifique qui appose l'étiquette « bizarre » sur les objets étrangers. Ces nouvelles distanciations n'ont d'autre but

que d'arracher aux processus socialement influençables l'étiquette « familial » qui empêche aujourd'hui qu'on ait prise sur eux. Ce qu'on laisse inchangé pendant longtemps paraît en effet interchangeable. De tous côtés, nous tombons sur des choses qui vont trop de soi pour que nous nous sentions obligés de nous donner la peine de les comprendre. [...]. Pour que toutes ces prétendues données [familières] puissent devenir autant d'objets de doute, il faudrait cultiver cette manière de regarder les choses en étranger² comme le grand Galilée considérant les oscillations d'un lustre. Galilée était stupéfait de ces balancements, comme s'il ne s'y attendait pas et n'y comprenait rien : c'est de cette façon qu'il découvrit ensuite leurs lois. Voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations qu'il donne de la vie des hommes en société. Il doit forcer son public à s'étonner et ce sera le cas grâce à une technique qui distancie et rend étrange ce qui était familial. (Brecht 2000 : 368–369)

Par cet extrait, nous voyons qu'il est essentiel de comprendre que la distanciation est une notion critique chez Brecht et qu'elle est indissociable du but qu'il lui assigne. Elle est bien à prendre comme un *moyen technique* au service d'une fin, laquelle fin n'est pas esthétique mais bien sociale et politique : la maîtrise par les hommes des réalités de leur vie en société et, partant, leur capacité à influencer les processus sociaux.

C'est pourquoi Brecht ne s'est nullement contenté de théoriser, mais qu'il a aussi développé tout un éventail pratique de techniques de distanciation à appliquer au travail de création, que ce soit sur le plan de la dramaturgie, du jeu des comédiens ou de la mise en scène. Citons entre autres la technique du montage en tableaux considérés chacun comme une unité en soi, l'interruption de l'action dramatique par l'insertion de parties racontées ou chantées (les *Songs*), l'utilisation de pancartes annonçant les différents tableaux ou s'adressant directement au spectateur (comme par exemple la formule « *Glottz nicht so romantisch!* », en français « Ne faites pas des yeux si romantiques! » dans *Tambours dans la nuit*³), l'utilisation du demi-rideau laissant apercevoir les techniciens du plateau et les changements de décors ou l'échange des rôles entre les comédiens pendant les répétitions. Toutes ces techniques ont une fonction de rupture. Elles concourent à briser toute illusion théâtrale en brisant la continuité du *drama*, en brisant toute possibilité d'identification totale au personnage. Elles rappellent, à tout instant, aux acteurs et aux spectateurs, les réalités de la représentation proprement dite, à savoir qu'ils se trouvent à

2 En allemand : *jenen fremden Blick entwickeln*.

3 Voir Brecht 1956 : 172.

la fois devant une réalité représentée et devant la représentation de celle-ci. Et c'est par ces effets de distanciation appliqués à la représentation artistique en train de se faire que Brecht se propose d'exercer le regard critique du spectateur pour que celui-ci l'applique aussi face aux réalités du monde extérieur.

Pragmatique, toujours soucieux de confronter ses théories à la pratique, Brecht ne s'est jamais interrogé sur l'essence de la distanciation, mais bien sur sa fonction et son application dans les diverses composantes de l'art théâtral, envisagées chacune comme des processus et non comme des résultats achevés. La notion de distanciation brechtienne doit être interprétée, d'une part, comme un « concept fonctionnel ou relationnel » et non selon une conception substantialiste ou essentialiste qui « prête une réalité propre — une substance ou une essence immuable — à des entités désignées par des catégories communes (groupe, individu, peuple, etc.) et ce, indépendamment les unes des autres » (Chauviré & Fontaine 2003 : 40). Elle est, d'autre part, un principe méthodique, et non un principe formel, à inscrire dans l'œuvre d'art se faisant, vue comme *modus operandi* (mode opératoire ou façon de faire), plutôt que comme *opus operatum* (œuvre achevée), pour reprendre une distinction constamment mise en exergue par Pierre Bourdieu et par laquelle ce dernier insiste sur la nécessité d'approcher toute production humaine, et particulièrement toute œuvre d'art, comme un processus qui s'inscrit dans une pratique et non comme un résultat achevé⁴. Ce point de vue est confirmé par ce que répétait sans cesse Uta Birnbaum, assistante directe de Brecht et metteur en scène au Berliner Ensemble, aux participants d'un atelier qu'elle a dirigé à Liège dans le cadre de la Session expérimentale pour la formation de l'acteur : « Le style vient de la méthode »⁵.

4 Voir Bourdieu 2001 : 78.

5 La Session expérimentale pour la formation de l'acteur, créée en 1970 et attachée au Conservatoire Royal de Liège (CRLg), eut pour but de « pratiquer la recherche et l'expérimentation dans toutes espèces de démarches intéressant l'acteur ». (Extrait de l'avant-propos au bilan d'activité 1981. Document dactylographié conservé dans les Archives de Théâtre et Publics, asbl). Cette session, initiée et dirigée par René Hainaux, professeur d'art dramatique au CRLg, a proposé sur une quinzaine d'années une centaine d'ateliers et de séminaires conduits par des praticiens et des pédagogues de théâtre les plus à la pointe, dont Uta Birnbaum en 1972 et en 1978. Les propos cités m'ont été rapportés par Robert Germy, du Théâtre Universitaire Royal de Liège, qui a participé comme interprète à la session de 1972.

2. Côté sociologie : de la distanciation à la rupture épistémologique

Nous retrouvons l'emploi du même terme de distanciation dès le titre de l'ouvrage de Norbert Elias cité au seuil de cet article. Cependant, même si des observations similaires sur engagement et distanciation se retrouvent chez ces deux auteurs — quant à la nécessité d'une position distanciée pour garantir le sens critique de l'observateur ou du spectateur et quant au mode de pensée dialectique —, Elias s'en tient au plan théorique et explicatif et ne propose aucune application pratique, aucun « effet de distanciation » sur le plan méthodologique. C'est néanmoins cette similitude lexicologique — qui n'apparaît cependant comme telle que dans le cadre des traductions françaises — qui nous a conduit du terrain de la pensée de Brecht à celui de la sociologie contemporaine et l'insatisfaction de ce premier rapprochement nous a poussé à poursuivre cette comparaison par la lecture des textes de Bourdieu cités d'entrée de jeu et qui présentent une continuité avec l'œuvre d'Elias⁶.

Il pourrait paraître paradoxal de vouloir rapprocher Brecht et Bourdieu sur le principe de la distanciation. Dans *La Distinction*, Bourdieu démontre en effet que l'esthétique de la distance, ce regard « pur » qui privilégie la forme sur le fond et que la classe dominante pratique vis-à-vis de toute production artistique, est à la fois l'agent et le signe de sa distinction sur les classes dominées.

Tout se passe comme si — nous dit-il — l'« esthétique populaire » (les guillemets étant là pour signifier qu'il s'agit d'une esthétique en soi et non pour soi) était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction. Cela se voit bien dans le cas du roman et surtout du théâtre où le public populaire refuse toute espèce de recherche formelle et tous les effets qui, introduisant une distance par rapport aux conventions admises (en matière de décor, d'intrigue, etc.), tendent à mettre le spectateur à distance, l'empêchant d'entrer dans le jeu et de s'identifier complètement aux personnages.

Et Bourdieu de préciser : « Je pense à la distanciation brechtienne [...] » (Bourdieu 1979 : v), méconnaissant grandement par là la fonction non esthétique de celle-ci. C'est ce que souligne aussi David Salomon dans un article où il tente, comme nous, de rapprocher ces deux penseurs⁷. À la décharge de

6 Sur un rapprochement entre Elias et Bourdieu, nous renvoyons le lecteur à Dechaux 1993. Il s'agit pour nous d'indiquer par ce renvoi que le cheminement qui nous a amené d'Elias à Bourdieu n'a rien de contradictoire.

7 Voir Salomon 2006.

Bourdieu, cette mauvaise interprétation de la distanciation brechtienne avait déjà cours du vivant même de Brecht qui aurait dit peu avant sa mort : « J'ai échoué à bien faire comprendre que le caractère épique de mon théâtre est une catégorie sociale et non une catégorie de l'esthétique formelle » (cité dans Gisselbrecht 1957 : 102).

Salomon (2006 : 42) précise cependant que Bourdieu aurait été conscient de cette fonction sociale de la « *Verfremdung* ». L'auteur de l'article cite sur ce point un passage de l'avant-propos de l'édition allemande de *La Distinction*, où Bourdieu précise son projet sociologique :

Rien, nous y dit-il, n'a un caractère plus universel que le projet d'une objectivation des structures mentales que l'on lie aux particularités d'une structure sociale : parce qu'elle présuppose une rupture à la fois épistémologique et sociale, une manière de *rendre étrange* le monde familier et traditionnel, la critique au sens kantien du terme de la culture appelle chaque lecteur, de par l'effet de « *Verfremdung* » qu'elle provoque, à réaliser lui-même et à nouveau la rupture critique dont la critique est elle-même issue. C'est pourquoi elle constitue assurément le seul fondement rationnel d'une culture universelle » (Bourdieu 1987 : 11)⁸.

Malheureusement, il est difficile de tirer des conclusions utiles à partir de cet emploi similaire des termes chez Brecht et chez Bourdieu sans connaître ni les détails du processus de traduction ni la part d'intervention qu'a eue Pierre Bourdieu dans l'édition en question, lui qui, dans son écriture, fut justement et toujours particulièrement attentif à déjouer les pièges du langage. Et ceci d'autant plus que l'expression même de « distanciation brechtienne », est traduite chez Bourdieu tantôt par « *die Brechtsche "Verfremdung"* » (Bourdieu 1987 : 23), dans le passage cité en page 5, et tantôt, dans un autre passage où il est en aussi explicitement question, par « *die Brechtsche "Distanzierung", die von ihm so benannte "Verfremdung"* » (Bourdieu 1987 : 760, n. 6)⁹. De même,

8 « *Nichts trägt jedenfalls universelleren Charakter als das Projekt einer Objektivierung der an die Partikularität einer sozialen Struktur gebundenen geistigen Strukturen : Weil sie einen epistemologischen und zugleich gesellschaftlichen Bruch voraussetzt, ein Fremdwerden [c'est l'auteur qui souligne] der vertrauten familialen und angestammten Welt, ruft die im Kantschen Sinn erstandene Kritik der Kultur mittels des von ihr provozierten Effekts der "Verfremdung" [c'est l'auteur qui souligne] jeden Leser auf, den kritischen Bruch, aus dem sie selbst hervorgegangen ist, neuerlich selbst zu vollziehen. Deshalb stellt sie gewiß das einzige rationale Fundament einer universellen Kultur dar.* »

9 Traduction de Bourdieu 1979 : 568, n. 6.

l'auteur n'y explicite nullement le sens des italiques ni des guillemets utilisés pour « *fremdwerden* » et « *Verfremdung* ».

Cependant, cet avant-propos à l'édition allemande nous permet avec Salomon d'établir le pont nécessaire entre le concept brechtien de *Verfremdung* et le concept bourdieusien de rupture. Car c'est finalement bien de cela qu'il s'agit. En effet, pour Bourdieu, une des premières tâches et peut-être une des tâches les plus complexes de tout travail sociologique, sur laquelle il a beaucoup insisté dans *Le Métier de sociologue*, consiste en la nécessité d'une rupture avec ce qu'il appelle « le sens commun » ou la « sociologie spontanée », c'est-à-dire notre manière quotidienne, ordinaire, de voir le monde, basée sur nos perceptions immédiates et empreinte de présupposés — véhiculés principalement par notre langage — que l'on ne questionne plus et qui passent d'autant plus inaperçus qu'ils sont partagés par le plus grand nombre. Selon Bourdieu, « la familiarité avec l'univers social constitue pour le sociologue l'obstacle épistémologique par excellence, parce qu'elle produit continûment des conceptions et des systématisations fictives en même temps que les conditions de leur crédibilité » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron 1983 : 27). Face à cette familiarité, il s'agit « de poser, fût-ce décisoirement, l'étrangeté de l'univers social » (Bourdieu, Chamboredon & Passeron 1983 : 149). « Fût-ce décisoirement » précise-t-il, indiquant par là qu'il s'agit bien d'une prise de position méthodologique comme le fut, nous l'avons vu plus haut, la *Verfremdung* brechtienne.

Enfin, pour prolonger le rapprochement qu'entreprend Salomon entre la *Verfremdung* brechtienne et la rupture bourdieusienne, nous ajouterons qu'à l'instar de Brecht et contrairement à ce que nous disions d'Elias, Bourdieu, par ses travaux empiriques, par ses nombreuses enquêtes statistiques sur le terrain et par ses incessantes « réflexions sur la méthode »¹⁰ ou son autoréflexivité, nous a montré qu'il a appliqué ces principes dans sa pratique et ce, jusque dans la production de son discours. En effet, comme le souligne Pierre Mounier dans la synthèse qu'il fait de l'entreprise du sociologue, ce dernier met en œuvre « une rhétorique de l'étrangeté à travers l'utilisation massive de mots issus des langues anciennes (*habitus*, *allodoxia*, *hexis*, *hysteresis*, etc.), les effets de répétition et de dérivation, une syntaxe particulière qui arrête la lecture [...]. D'une certaine manière, cette rhétorique de l'étrangeté fonctionne

10 Pour reprendre le titre de la première annexe de *La Distinction*.

comme un redoublement au niveau de l'écriture de l'objectivation sur laquelle se fonde en partie l'analyse sociologique » (2001 : 13-14).

Si le projet sociologique de Bourdieu a d'abord été explicatif mais aussi critique, tandis que celui de Brecht fut éminemment celui d'un théâtre politique — « *begreifen* » (comprendre) d'un côté et « *verändern* » (modifier) de l'autre en rappel du titre de l'article cité de Salomon — nous voyons que les moyens mis en œuvre pour y répondre se correspondent mutuellement, du moins sur le plan formel. Le travail sur le langage par lequel Bourdieu communique sa pensée rappelle tout à fait celui que Brecht faisait subir à la représentation théâtrale. Les *Verfremdungseffekte* chez Brecht et cette « rhétorique de l'étrangeté » chez Bourdieu ont la même fonction : il s'agit d'arrêter le continuum de la représentation ou du discours afin de rompre l'illusion d'une représentation qui s'ignore comme telle¹¹ et ainsi se placer face à elle, dans une attitude critique.

Quant à déterminer si le public ou les publics au(x)quel(s) s'adressent ces deux propositions, artistique ou sociologique, s'approprie(nt) l'attitude critique visée, c'est un point qui aurait assurément mérité d'être analysé de manière plus approfondie par un travail proprement sociologique, défini par Thomas Bénatouïl comme « une collaboration féconde d'une exigence théorique assumée et d'un travail de terrain indispensable, qui donne lieu à un engagement politique » (Bénatouïl 1999 : 282). Ce « travail de terrain indispensable », minutieux, fait d'observations, de questionnaires, d'entretiens, d'enquêtes statistiques ou ethnographiques, etc. dépasserait largement les limites du rapprochement que nous faisons, exclusivement à partir des textes, entre la posture brechtienne et la posture bourdieusienne. Il serait à conduire, au-delà des applications pratiques déjà mentionnées chez Brecht ou chez Bourdieu, sur le terrain de leur contexte spécifique et sur celui de leur réception ou de leur impact tant du côté de leurs « pairs » respectifs, artistes ou scientifiques, que du côté des « profanes », spectateurs ou acteurs sociaux, deux types de destinataires qu'ont voulu toucher Brecht et Bourdieu quoi qu'on en dise¹².

11 Ce que Bourdieu a aussi développé par sa critique récurrente de la vision ou de la pensée scolastiques par laquelle il dénonce sans fin la constante du champ scientifique ou intellectuel à ignorer les conditions sociales de ses productions sur la base d'une vision an-historique, logiciste et immuable de la raison humaine.

12 On sait que c'est notamment sur la différence de rapport qu'entretiendrait le sociologue avec les acteurs sociaux que se construit le débat entre « sociologie critique » et

C'est sans doute en bonne partie cette étude « côté public » qui a manqué cruellement à Brecht et qui l'aurait aidé à dépasser le constat d'échec que nous avons cité plus haut sur la mauvaise réception de ses théories. Celles-ci se sont arrêtées là où le public se les appropriées et là où lui firent défaut les outils nécessaires à leur éventuelle rectification.

3. Conclusion

Rapprocher la sociologie du théâtre n'a rien de neuf, que celle-ci prenne celui-là pour objet de recherche ou s'inspire de son modèle, en en reprenant des termes comme ceux de « rôles » ou d'« acteurs » sociaux ainsi que l'exprimait déjà Shakespeare : « *All the world is a stage and all the men and women merely players* »¹³.

Il est tout aussi évident de rapprocher les théories de Brecht de celles développées en sociologie : Brecht n'a eu de cesse de découvrir, au deux sens du terme, les réalités supra-individuelles et leurs contraintes en réaction à un psychologisme excessif centré sur l'acteur ou sur le personnage seul.

Ce que nous avons voulu démontrer à partir de la notion de distanciation et à partir de son application en art comme en science, c'est que ces deux mondes sont plus proches qu'il n'y paraît dans leur perception du réel et qu'ils pourraient, tout en restant attentif à leur spécificité et leur incompatibilité relatives, s'enrichir mutuellement tant sur le plan de leur méthode que sur celui de leur capacité à se réfléchir eux-mêmes.

Bibliographie

- T. BÉNATOUÏL (1999), *Critique et pragmatique en sociologie. Quelques principes de lecture*, dans *Annales HSS*, 52, 2, p. 281–317.
- P. BOURDIEU, J.-C. CHAMBOREDON & J.-C. PASSERON (1983), *Le Métier de sociologie. Préalables épistémologiques*, 4^e éd., Berlin – Paris – New York, Mouton, (1^{re} éd. 1968).
- P. BOURDIEU (1979), *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- (1987), *Die feinen Unterschiede : Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

« sociologie pragmatique », la première étant selon Nathalie Heinich, tenante de la seconde, « plus soucieuse d'avoir raison sur les acteurs que de comprendre leurs raisons » (voir Heinich 1998 : 85). C'est un débat dans lequel nous n'avons pas à entrer, notre approche étant plus textuelle que contextuelle.

13 SHAKESPEARE, *As you like it*, Acte II, Scène 7, v. 139–140.

- (1998), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.
- B. BRECHT (1956), *Tambours dans la nuit*, dans *Théâtre complet*, v, Paris, L'Arche.
- (2000), *Petit Organon pour le théâtre*, dans *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1948).
- C. CHAUVIRÉ & O. FONTAINE (2003), *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses.
- J.-H. DECHAUX (1993), *N. Elias et P. Bourdieu : analyse conceptuelle comparée*, dans *Archives européennes de sociologie*, 34, 2, p. 364–385.
- N. ELIAS (1993), *Engagement et distanciation : Contribution à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard.
- R. GERMAÏ (1974), *Bertolt Brecht, dramaturge et homme de théâtre*, conférence donnée au Cercle Interfacultaire de Littérature de l'Université de Liège (CIL) le 24 octobre 1974. Non publiée.
- A. GISSELBRECHT (1957), *Ainsi va le monde — et il ne va pas bien. Introduction à l'œuvre de Bertolt Brecht*, dans *Europe*, 133–134, p. 67–111.
- N. HEINICH (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- P. MOUNIER (2001), *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket.
- J.-Y. PIDOUX (1986), *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, Lausanne, L'Aire.
- D. SALOMON (2006), *Begreifen und Verändern. Verfremdung und Kritik bei Brecht und Bourdieu*, dans *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, 66, p. 38–45. Consultable en ligne : <http://www.zeitschrift-marxistische-erneuerung.de/pdf/ho66so38.pdf>