De Reinhold Lenz à Berthold Brecht

Autor(en): **Dentan, Michel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **25 (1953-1954)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869946

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DE REINHOLD LENZ A BERTOLT BRECHT

Jusqu'à ces dernières années, rares étaient, parmi les amateurs de littérature allemande, ceux qui pouvaient se vanter de connaître les œuvres de Jakob-Michael-Reinhold Lenz. On était beaucoup mieux au courant de sa vie. Les durs propos que lui consacre Goethe dans *Dichtung und Wahrheit* et surtout la bouleversante nouvelle que Georg Büchner a tiré des débuts de sa démence, ont fait plus pour assurer son immortalité que *der Hofmeister, der neue Menoza* ou *die Soldaten.* Il faut rendre justice à Bertolt Brecht d'avoir tiré de l'oubli le *Hofmeister.* Mais le *Hofmeister* (Bearbeitung de Brecht) n'est plus le *Hofmeister* de Lenz. Brecht n'est pas un simple arrangeur, il est un créateur ; aussi la comédie de Lenz a-t-elle subi par sa main des changements importants. Ce qui peut paraître à première vue un simple travail d'allègement se révèle en réalité une transformation profonde, qui dénonce la rencontre de deux esthétiques bien différentes. Etudier les modifications que Brecht a apportées à cette œuvre, c'est du même coup faire une confrontation passionnante entre l'esthétique révolutionnaire du Sturm und Drang et celle d'un contemporain engagé idéologiquement dans la lutte des classes. C'est à cette confrontation que j'aimerais m'arrêter ici, en relevant surtout l'originalité de Brecht.

Il apparaît donc que Brecht a fait œuvre d'allègement. Il a supprimé en effet quelques personnages secondaires ; il a ramassé certaines scènes en une ; il a condensé des épisodes. En fin de compte, l'arrangement est sensiblement plus court que l'œuvre originale : trente-cinq scènes chez Lenz, dix-sept chez Brecht. Fidèle aux principes du Sturm und Drang, Lenz a fait totalement éclater les règles de l'unité de temps et de l'unité de lieu. On ne trouve guère deux scènes successives qui se passent au même endroit, et l'action se déroule dans le temps d'une année. Le rejet des unités de temps et de lieu doit favoriser l'intensité de l'action, dont l'unité est seule essentielle aux yeux de Lenz. La succession des scènes et le choix des épisodes sont déterminés uniquement par le souci qu'a l'auteur de mettre devant les yeux des spectateurs tous les moments importants de

l'évolution psychologique des personnages. Il n'est fait nul usage du récit : le spectateur assiste directement, sans intermédiaire, à tous les actes décisifs, tandis que les circonstances secondaires, indispensables à la logique du déroulement, sont réduites au strict minimum. Pour caractériser le mode de composition propre à Lenz, on ne pourrait faire mieux que de citer les paroles d'un de ses personnages, le Geheime Rat : « Es ist einmal meine üble Gewohnheit, dass ich gleich in Feuer gerate, wenn nur ein Gespräch interessant wird : alles übrige verschwindet mir dann aus dem Gesicht, und ich sehe nur den Gegenstand, von dem ich spreche » (acte II, scène 1). C'est ainsi que le spectateur est pris continuellement à partie et forcé brutalement à de vives réactions. Le but de Lenz est précisément d'appeler ces réactions : il veut obtenir du spectateur qu'il partage ses sentiments d'indignation, de pitié, d'espoir devant les tableaux qu'il présente de la société contemporaine. Si, pour compléter son tableau de la bourgeoisie, il a besoin par exemple de présenter la creuse supériorité de la « bonne société » bourgeoise, il n'hésite pas à créer trois personnages qui n'apparaîtront que dans une scène et en un lieu conçu uniquement pour eux (cf. acte II, scène 4 où l'apparition de Frau Hamster, Jungfer Hamster et Jungfer Knicks ne sert qu'à faire éclater un contraste entre l'exaltation sympathique de la jeune génération et le caquet vaniteux et cruel d'une certaine bourgeoisie figée dans la satisfaction de soi).

Cependant un tel mode de composition a pour effet de fatiguer le spectateur, bousculé par la succession des scènes et les changements de lieu. On comprend que Brecht ait jugé nécessaire de fondre en scènes uniques des épisodes morcelés, afin de ne pas abuser des ressources émotives du spectateur ; c'est pourquoi il ramène à dix-sept épisodes les trente-cinq scènes de Lenz. Cependant il serait faux de croire que Brecht ait voulu modifier fondamentalement le mode de composition de Lenz, en cherchant par exemple à revenir au respect de la loi des trois unités. Tous deux ont en effet le même but : rendre vivante et sensible, par les moyens suggestifs de la scène, une critique de l'état de la société. Il leur est donc nécessaire de multiplier les circonstances à travers lesquelles se révéleront les tares de cette société : il faut placer les personnages dans diverses situations pour provoquer de multiples réactions révélatrices. C'est ainsi qu'on verra le major dans son rapport avec ses subordonnés pour les questions de salaire, avec ses enfants pour les questions d'éducation et de relations familiales, avec sa femme pour les questions de relations conjugales, avec sa fille séduite et avec le séducteur pour les questions d'honneur de la

classe, etc... Ces divers épisodes seront autant de miroirs, réfléchissant diversement la même image d'un type social. Mais si Lenz et Brecht ont tous deux une intention critique, ils divergent considérablement dans leur façon d'agir sur le spectateur. Et c'est ici que j'aimerais montrer, face à Lenz, ce qui fait l'originalité et la nouveauté de l'esthétique de Brecht.

Si Lenz veut obtenir de son spectateur une participation émotive, une pleine sympathie, Brecht, en revanche, s'en défend jusqu'à un certain point : il veut éveiller une attention critique. Cela ne signifie pas qu'il désire priver le spectateur de toute émotion (une attitude critique ne peut être féconde qu'à un certain degré d'émotion), mais il veille à ce que le spectateur ne soit pas grisé par l'action au point de se sentir un avec les personnages. Je m'explique tout de suite par un exemple. La scène 5 de l'acte IV chez Lenz est le moment central de toute l'action, le plus haut point de l'intensité ; c'est peut-être une des pages les plus directement émouvantes du théâtre allemand. Le major ulcéré dans son honneur de classe, et, qui depuis une année cherche désespérément et rageusement sa fille, séduite par un précepteur bourgeois et enfuie, la retrouve au moment où elle va se jeter dans un étang. L'excitation du sauvetage et le bonheur, intense malgré tout, d'avoir sauvé de la mort une fille adorée s'expriment chez le major par un monologue émouvant où la reconnaissance, le pardon, les imprécations, les malédictions se mêlent en une suite incohérente de propos. Le lecteur est saisi par cette expression désordonnée des sentiments, il participe directement à l'émotion du major, submergé par le bonheur, tout secoué encore par l'angoisse du moment précédent. Or il est évident qu'à ce moment de l'action, qui est celui de la plus grande intensité, le spectateur ne sent plus dans le personnage du major le type antipathique d'une classe sociale ; il vit l'émotion d'un père qui retrouve sa fille perdue. Ce que l'action gagne en intensité émotionnelle, elle le perd en force critique. Brecht a repris presque exactement les propos du major ; il ne cherche donc nullement à diminuer l'émotion du père, ni à la ridiculiser, ni à la contester. Mais il modifie la scène de façon que le spectateur ne soit pas emporté par l'émotion et la sympathie, et ceci de la manière suivante : il fait parler des personnages qui, chez Lenz, ne disent pour ainsi dire rien ; alors que chez Lenz le major occupe à lui seul presque toute la scène, chez Brecht le Geheime Rat et le comte Wermuth se comportent d'une façon qui éveille chez le spectateur la réprobation ou le rire. Dans l'urgence de l'action de sauvetage, ils se livrent à des réflexions générales, aussi profondes qu'inefficaces. Le seul acte dont se montre capable le Geheime

Rat c'est, d'un coup de pied au derrière, de précipiter un des domestiques dans l'eau, vers le lieu du sauvetage. La satire se glisse au milieu du pathétique. On voit l'effet que provoque l'intervention des personnages secondaires dans cette scène : le spectateur est en mesure de garder tout son sang-froid, il n'est pas accaparé entièrement par l'émotion du major. Tout en participant à cette émotion, il garde son esprit libre, parce que maintenu en éveil par l'attitude ridicule ou méprisable du Geheime Rat et du comte. Brecht va même plus loin ; dans les indications scéniques que l'on trouve à la fin de la pièce, il demande que l'actrice qui joue le rôle de Gustchen laisse sentir au public que Gustchen ne se jette à l'eau qu'au moment où elle est sûre de pouvoir être repêchée (on s'en aperçoit d'ailleurs à la simple lecture du texte). Ainsi le comique atteint même la fille désespérée en train de se suicider. Cela n'annule pas l'intensité des émotions, cela empêche seulement que l'émotion ne submerge l'esprit critique. On pourrait faire une semblable analyse comparative avec plusieurs autres épisodes (par exemple les deux scènes d'amour et de séduction entre le Hofmeister et sa jeune élève, la scène finale du pardon de Fritz, etc.).

Brecht ne veut pas que l'œuvre dramatique « divertisse », c'est-à-dire ravisse au spectateur sa faculté de libre critique ; il sollicite au contraire son libre jugement et en favorise l'éveil, en présentant sur scène des faits, des actes, des sentiments, des émotions, qui apparaissent contestables ou discutables. C'est ainsi que l'acteur n'incarne pas un personnage, il le représente, et soumet ses actes et ses sentiments à l'appréciation plus ou moins passionnée du spectateur. Nous en avons une excellente preuve dans le prologue et l'épilogue que Brecht a jugé bon d'ajouter à la pièce de Lenz. Ces deux morceaux sont dits par l'acteur qui joue le rôle du Hofmeister ; l'acteur s'y dissocie entièrement de son personnage, au point de le critiquer, de tirer de ses actes une morale, bref, de parler de lui comme d'un étranger. Cela a pour effet sur le public de lui rendre consciente la nature conventionnelle du théâtre et de le garder de l'illusion de la réalité.

C'est contre l'illusion au théâtre que lutte Brecht. Il ne veut en aucune manière que le spectateur soit mis, en quelque sorte, en état d'hypnose, il ne veut pas qu'il soit « transporté » par l'action et les sentiments. C'est pourquoi il neutralise le pathétique de la scène de sauvetage en y introduisant le ridicule ; c'est pourquoi il brise l'identité du Hofmeister-acteur et du Hofmeister-personnage. Pour Brecht le théâtre ne doit pas être le lieu de l'oubli par exaltation des sentiments, par identification momentanée avec l'un ou l'autre personnage, par l'illusion de vivre de grandes

passions ou de grands sentiments. Disons le mot : le théâtre chez Brecht est toujours à but moral. Ce qui ne veut pas du tout dire d'ailleurs qu'il présente des personnages exemplaires. Il est moral en ce sens qu'il fait appel au jugement moral ; tout est prévu dans l'action, dans le jeu des émotions, dans la poésie des sentiments, dans la mise en scène, pour que le spectateur soit porté à juger le comportement des personnages et la qualité de leurs sentiments. Brecht n'impose donc pas au spectateur des exemples, une morale toute faite, puisqu'au contraire il l'invite à une participation active et réfléchie, puisque tout est fait pour encourager cette participation. On aura la juste mesure de ce qu'est le théâtre « moralisant » de Brecht, en le comparant une fois de plus à Lenz. Lenz ne fait pas à proprement parler de la morale, mais à côté de la partie critique et revendicatrice, il y a la partie exemplaire ; à côté de la dénonciation du mal, il y a l'évocation du remède. Nous trouvons en effet chez Lenz une triple critique implicite : critique de la noblesse, critique de la bourgeoisie, critique du préceptorat ; c'est un tableau critique de la société du temps, vu à travers le cas particulier du préceptorat. Mais au-delà de cette critique apparaissent les vœux et les espoirs de Lenz ; dans la conduite des jeunes gens, de Fritz von Berg et de certains de ses compagnons d'études comme Pätus, on entrevoit une jeunesse allemande, dénuée de certains préjugés, bien disposée dans le fond, et qui pourrait assurer à l'Allemagne un avenir meilleur, moins paralysé par l'hypocrisie, les préjugés et autres tares attachées aux diverses classes. Or chez Brecht, cette partie exemplaire disparaît entièrement. On pourrait expliquer cette disparition par la méfiance naturelle que Brecht doit éprouver pour les espoirs nationalistes que laisse entrevoir Lenz. Mais la vraie raison est d'ordre esthétique : Brecht ne veut pas entraîner son public dans le pathétique d'une fin de comédie riche d'espoirs et de confiance ; cela nuirait à l'unité de but. Il faut que, d'un bout à l'autre, le comportement et les sentiments des personnages restent exposés au jugement critique du spectateur, afin que soit animée, éveillée, maintenue vivante et alerte la sensibilité morale de ces spectateurs. Nous retrouvons donc toujours le même principe fondamental : guerre à l'illusion, à l'état hypnotique au théâtre. Il y a d'ailleurs dans ce principe une évidente exigence morale, qui est le souci de la vérité contre les mensonges de l'illusion et des faux sentiments.

Il faudrait pouvoir s'arrêter aux nombreuses remarques que fait Brecht sur la mise en scène, car c'est là qu'apparaissent le plus nettement son souci d'éclairement et l'originalité de ses moyens. Il y proscrit tout ce qui

pourrait contribuer à créer « l'état hypnotique » dont j'ai parlé. C'est ainsi qu'il recommande et applique lui-même toujours l'éclairage complet de la scène. Dans l'acte I, scène 3, il utilise un éclairage plus subtil, et se croit obligé de justifier longuement cette exception. Mais d'ordinaire, il refuse tous les jeux de lumière qui cherchent à cacher, dans l'estompage du clair-obscur, ce que la scène a de forcément artificiel, pour y substituer l'illusion de la réalité. Pour Brecht, il n'y a pas lieu d'avoir honte de cet aspect artificiel, il n'y a pas à le cacher. La représentation est en quelque sorte une reconstitution d'après nature et elle garde cet aspect de reconstitution. Elle doit seulement donner l'impression d'être une copie vraie. De l'acteur, Brecht exige, par de multiples exercices, qu'il ne se laisse jamais enflammer par son rôle, mais qu'il joue la passion, la tristesse, l'emportement et toutes les nuances des sentiments avec la plus parfaite lucidité. Un des exercices préférés de Brecht pour aider les acteurs à garder toute leur liberté et tout leur sang-froid, c'est ce qu'il appelle *das Episieren.* Cela consiste à remplacer des scènes particulièrement difficiles et pathétiques par un texte de forme narrative à la troisième personne, qui raconte, réplique par réplique, les actes, les pensées, les sentiments de chaque personnage. Les acteurs doivent dire ce texte tout en jouant la scène. C'est un des moyens employés par Brecht pour obtenir des acteurs qu'ils maîtrisent leur tempérament et gardent une vue objective des divers rapports de la scène, bref, pour obtenir d'eux un *unhypnotisches Spielen,* pour reprendre le terme de Brecht.

Nous avons vu que Lenz veut faire, par sa pièce, une critique de la société de son temps. Brecht, en modifiant certaines données pour sauvegarder, à travers les siècles, l'actualité de la pièce, a la même intention que Lenz : éveiller le public à une prise de conscience critique de l'état de la société et du rapport des classes sociales. Mais la différence fondamentale est la suivante : Lenz cherche à émouvoir son public par tous les moyens du théâtre, à le soulever d'indignation, de pitié, d'espoir. Brecht cherche aussi à émouvoir son public, mais il veut une émotion contrôlée, une émotion qui anime l'esprit critique au lieu de le submerger. On pourrait se demander si ses exigences ne vont pas tout simplement à l'encontre du plaisir esthétique. Je répondrai en faisant un détour par Lenz ; quand Lenz secoue son public d'émotions vives, il songe avant tout à exciter sa réprobation contre les tares de la société et à soulever l'espoir ou le désir d'un avenir meilleur ; mais en fait il obtient surtout une jouissance esthétique, le frisson des émotions. Brecht, qui vise lui aussi à l'efficacité, veut éviter

précisément que tout son drame ne soit qu'une occasion de jouissance esthétique, de divertissement. Par les moyens que nous avons vus, il obtient que les émotions, suscitées par la représentation artistique d'une réalité, ne restent pas un simple divertissement esthétique, mais animent et fassent travailler le sens critique ; ou, pour prendre un exemple, il obtient que l'odieux marchandage que le major von Berg fait subir au Hofmeister pour l'établissement de son salaire, ne suscite pas seulement chez le spectateur l'agréable frisson d'une émotion (l'indignation), mais la claire vision d'une action réelle, avec ses causes et ses conséquences. Car Brecht se dresse contre les émotions conventionnelles, et les émotions deviennent conventionnelles, c'est-à-dire fausses, dès le moment où elles n'ont plus leur source dans le contact lucide avec la réalité, mais dans une image apprêtée de la réalité, dans un préjugé sur cette réalité. Brecht veut que son public se méfie de ses émotions et des émotions des personnages. Ce contrôle permanent, ce redressement, ce réajustement des émotions, doivent entraîner un égal contrôle de la connaissance du monde et plus particulièrement un réajustement de la conscience qu'on a des réalités sociales. Aussi Brecht présente-t-il les émotions sur scène de telle façon que le spectateur puisse avoir une idée exacte de leurs déterminations par la classe et le milieu social où elles sont nées. Il se refuse à jouer sur le clavier de la psychologie générale des émotions : il y verrait une mystification. Les émotions ne sont pas pour lui des entités interchangeables et éternelles: elles varient avec le milieu social et avec le cours de l'histoire. Si donc leurs déterminations sociales ne sont pas nettement précisées, elles deviennent des conventions, elles introduisent le mensonge sur le théâtre. Le théâtre « moral » de Brecht veut être un théâtre de désintoxication ; c'est la chasse à la mauvaise foi des émoitons conventionnelle, à la supercherie, consciente ou inconsciente, de certains nobles sentiments et à toutes les formes de l'illusion au théâtre.

Michel DENTAN.