Couliesses
Revue de théâtre

13 | Hiver 1996
Varia

Création

Didactique et d'art. Trois Opéras de Brecht

Nella Arambasin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/couliesses/4234>

DOI : 10.4000/couliesses.4234

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 62-64

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Nella Arambasin, « Didactique et d'art. Trois Opéras de Brecht », *Couliesses* [En ligne], 13 | Hiver 1996, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 04 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/couliesses/4234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/couliesses.4234>

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2020.

Couliesses

Création

Didactique et d'art. Trois Opéras de Brecht

Nella Arambasin

Vol au-dessus de l'océan, musique de Kurt Weill

L'importance d'être d'accord, musique de Paul Hindemith

*Celui qui dit oui*¹, musique de Kurt Weill, mise en scène de Charlotte Nessi², direction musicale Peter Csaba. Coproduction : ensemble Justiniana, Ville de Besançon, Opéra Théâtre de Besançon, centre polyphonique de Franche Comté, Nouveau Théâtre de Besançon, CDN

20-21 Octobre 95 à l'Opéra Théâtre

Art et idéologie

- 1 L'instruction d'une vérité, le manifeste des droits et des devoirs, la conviction politique et morale étaient de mise au théâtre en des époques idéologiques. Séduire le spectateur avait été condamné, pour que l'exercice de sa pensée puisse toujours le dégager d'une aliénation tant sociale que mentale. Le théâtre, en devenant un usage plus qu'un jeu, stigmatisait les subterfuges d'une société pour laquelle le divertissement n'était qu'un mode d'autosatisfaction et de conservation. Or, parce qu'entre le refus du « drame bourgeois » et la nécessité de changer le monde, « le débat glissait constamment vers le terrain politique, faute de pouvoir se développer vraiment sous forme d'une réflexion sur la finalité et les moyens d'action du théâtre »³, la réception de Brecht en France s'est donc cristallisée dans les premières années sous une forme militante, édifiante ou dogmatique. « Marxistes, ils pensaient que le théâtre devait être dialectique. Sartriens, ils voulaient aussi qu'il fût engagé dans les luttes politiques et sociales. Esthètes enfin, ils déploiraient que le réalisme socialiste fût si peu novateur. »⁴
- 2 Si bien que par un renversement parodique, l'innovation de la scène chère à l'auteur allemand, avait fini par retrouver les travers du théâtre conventionnel, ardemment combattus pourtant. Car à force de « développer le moyen de jouissance en objet

d'étude »⁵, cet objet d'étude s'était transformé à son tour en jouissance idéologique, ou pour mieux dire, en plaisir pour idéologues. Et l'exclusivité se refermait comme une boucle, pareillement conservatrice.

Les trois opéras didactiques de Bertolt Brecht

- 3 Ce n'est plus le cas. Pour montrer Brecht aujourd'hui, nul besoin d'appliquer un précepte moral ni d'affirmer une doctrine : la démonstration politique de son théâtre milite en faveur de ses opéras, à savoir du chant public et de ses multiples voix. A la différence du début des années 1950, lorsque la représentation de ces opéras servait de « repoussoir pour mieux mettre en valeur les « dernières pièces » de Brecht », le Brecht des débuts avec ses opéras qui visent « à susciter un sentiment communautaire »⁶, s'actualise précisément pour circonvenir l'essoufflement du théâtre révolutionnaire. Lorsque l'opéra investit la scène aujourd'hui, ce n'est certainement pas pour revenir en arrière et être « vendu comme divertissement vespéral » ou pour servir « de diversion » à un public avide « de devenir pâte molle entre les mains des magiciens »⁷, mais ce n'est pas non plus pour « durcir » son objet d'étude avec son public en un discours univoque d'exorciste. Car ce discours ne concerne ni n'engage la condition et le conditionnement des temps présents, à savoir la perte même de toute communauté, du diapason entier qui maintenait un ensemble de voix dans un corps commun.

Les Trois Opéras de Brecht mis en scène à l'Opéra-Théâtre de Besançon par Charlotte Nessi en octobre 1995, ont la force de faire valoir un nouveau verbe, une didactique sans passer par un diktat, un enseignement théâtral sans administrer de leçons, en donnant à entendre la dialectique qui régit l'homme « dans sa totalité sociale »⁸, au moment même où cette totalité semble faire défaut.

La mise en scène de Charlotte Nessi

- 4 Rendre compte de la représentation brechtienne sans que les réflexions théoriques prennent la forme d'exposés lyriques, présente une difficulté qu'il ne s'agissait pas d'éluder. Effacer les intentions didactiques au profit du plaisir musical eût été aller à contresens des directives de l'auteur, tandis que les prendre à la lettre aurait transformé l'œuvre en vindicte. La jouissance se devait de ne pas pervertir la leçon, et la leçon de ne pas convertir la jouissance, tant la contamination est moralisante et le savoir maniable.
- 5 Et pourtant le *Verfremdungseffekt* de Brecht est bien prégnant, jusqu'à être dédoublé parfois : la distanciation et la proclamation des récitatifs se font écho, raccordées par l'usage concourant des langues allemande et française, données en alternance comme en traduction. De soi à l'autre, entre eux et nous, la mise en scène entre dans un débat et engage autant la scène que le public à mutuellement se démontrer. Mais cette démonstration, démontée d'actes en actes, comme à rebours d'un savoir que l'on aurait acquis depuis longtemps, ne tend pas vers une preuve à établir : elle n'a que l'usage de son fonctionnement, dont on retient, non pas une éventuelle morale, mais un mode de déroulement, une succession d'histoires et de combats, qui se font face et se répondent dialectiquement.

- 6 Car il est question de *Schuloper* et de *Lehrstücke*, donc de pièces foncièrement éducatives, où chacun se doit de
- passer d'un rôle à l'autre et tenir successivement la place de l'accusé, des accusateurs, des témoins, des juges. A ce prix, chacun d'eux pourra se rompre aux exercices de la discussion et finira par acquérir la notion — la notion pratique — de ce qu'est la dialectique.⁹
- 7 Composées séparément en 1929-1930, les trois opéras sont regroupés par la mise en scène de C. Nessi, suivant un plan qui donne au concept de formation plus qu'une nature didactique : un diagnostic sur cette nature aujourd'hui. *Vol de Lindberg*, *L'Importance d'être d'accord* et *Celui qui dit oui...*, disposent trois moments d'une expérience humaine qui se donne d'abord comme modèle, puis remise en question et ensuite enseignement, suivant le parcours même d'une méthode d'apprentissage. Or c'est aussi le chemin de la réussite à l'échec qui ponctue les deux premières pièces entre elles : après la traversée héroïque de l'Atlantique par Lindbergh, inaugurale et pugnace, succède la chute de l'homme crédule et présomptueux qui voulait trop s'élever. Or, à la différence d'une conclusion qui s'ouvrirait après l'entracte pour se distinguer, le troisième moment ne donne pas le mot de la fin comme l'on mettrait un point sur le i : l'enseignement qui y est donné, par l'intermédiaire explicite d'un enfant qui fait l'apprentissage de la vie en quittant sa mère pour suivre son maître dans la montagne, s'ouvre cependant à son tour sous la forme d'un volet : « Celui qui dit oui... » deviendra celui qui n'est pas d'accord et pourrait dire non.
- 8 La mise en scène reprend ici à son compte l'histoire même de la création de cette œuvre en 1930 à l'Institut pédagogique de Berlin, où les enfants, spectateurs irrités par le dénouement tragique de l'apprentissage, lancèrent un débat qui conduisit Brecht à réécrire une fin où la mort ne serait pas imposée au jeune garçon¹⁰. En tirant deux pendants distincts de la pièce, reprise du début selon sa double version finale, C. Nessi déploie l'enseignement suivant la discussion qui y préside, et non en vertu d'un aboutissement, heureux ou malheureux.
- 9 C'est surtout l'évidence pour nous que la synthèse n'est plus possible ni crédible, qu'entre la thèse et l'antithèse d'une leçon bien apprise ne subsiste aujourd'hui que le choix, sans autre attente ni conclusion. Ainsi, de part et d'autre de l'entracte, ce sont deux choix qui se présentent, d'une part celui de la réussite et de l'échec, selon la volonté d'élévation ou d'ambition, d'autre part celui de la tradition et de la décision, selon la capacité d'endurer ou de contester. Or pareillement qu'en est-il de la confrontation de ces variantes, de ces diptyques qui se rabattent sans fin l'un sur l'autre, si ce n'est la liberté de pouvoir vivre un choix. Quel qu'il soit, le choix est celui qui, sur scène ou face à elle, fait toute la différence d'une leçon à l'autre, toute la distance entre vivre et comprendre, jouer et observer, sans d'autre parti pris que celui du tragique dont chaque choix est issu. Mais le constater ou l'expérimenter revient au même : il faut passer par l'alternance du vu et du vécu pour en tirer un enseignement.

Opéra, plaisir et éthique

- 10 C'est bien là que tout s'enflamme, malgré tout, après tout, en notre époque post-idéologique. Car c'est ici que l'on est pris à vif, alors même qu'il est démontré qu'il n'y a ni de solutions uniques, ni d'illusions vraisemblables. Mais lorsque la scène s'illumine de bleu et de jaune, denses et tranchés sur l'horizon qui toujours séparera le ciel et la

terre, comme le possible du permis, le plaisir se déploie, celui de pouvoir choisir et sortir des cadres ou des échelles prédéfinies, posés en nous de même que sur la scène.

- 11 Et ce pouvoir de choisir est surtout donné à entendre, selon les registres de ceux qui croient savoir et de ceux qui cherchent, de ceux qui pensent avoir choisi et de ceux qui désespèrent. Ainsi, à travers les trois temps d'apprentissage, il y a d'un côté ce que clame la presse, le jugement du peuple qui attend les yeux levés au ciel, ou même la coutume familiale et locale, relayée par ce vieux destin qui revient encore au pas cadencé des trois Parques. Et puis de l'autre côté, il y a le chant du doute et de la peur, la fatigue et la mort, si ce n'est, plus positivement, la volonté de prendre son destin en main et de renverser la marche imposée par le libre arbitre ou la voix démocratique, selon ses neuf interprètes, multiples de trois, pour le oui, le non et le peut-être.

De fait, le peut-être a rarement lieu d'être, et seul le combat dialectique entre les pièces en demeure le garant.

Lorsque les voix se fanent penchées comme des têtes à l'horizon du possible, c'est bien parce que le sujet qui parle, qui crie et qui chante, si plein de sa seule gorge et de la force qu'elle génère, n'est plus personne, *niemand* répète-t-il, ni homme ni enfant, et certainement pas un héros. Ainsi, la fin de la première partie comme la fin de la seconde est une dépossession de l'homme, abandonné par la foule qui l'entoure, de même que de l'enfant par la mère qui l'emmène, sans but ni ralliement. Chacun se désiste, l'individu s'éloigne tandis que le groupe ne le retient plus. La difficulté du choix est donc à l'image de l'absence de l'être, qui ne veut appartenir à personne mais qui ne s'appartient pas. Et s'il n'y a plus de sujet pour répondre aux questions de l'angoisse de sa propre perte, alors il reste le spectateur ébloui par tant de maîtrise dans la démonstration.

- 12 Comme si le spectateur intervenait par les voix multiples qui s'élèvent auprès de lui sous une seule main : l'écoute le suspend. La maîtrise est celle des chœurs, qui dans la salle, de part et d'autre des questions de thèse et d'antithèse restent parfaitement unis, suspendus aux directives du maître. Le maître est le chef d'orchestre, Peter Csaba, qui de son centre appelle les chefs de chœurs, qui depuis leurs balcons opposés répondent au maître d'école sur scène. Et nous, en vis-à-vis, avons été repris par le rythme des rappels et des répons, de l'entente et des oppositions.
- 13 C'est à la composition musicale de Kurt Weill et Paul Hindemith que le spectateur appartient, c'est donc à l'intérieur du corps musical qu'il se recompose. Ainsi au corps vocal il répond à son tour, en brisant cette fois la chaîne dialectique : par un soudain et lourd applaudissement de plaisir, le public a compris la leçon de Brecht, a saisi l'esthétique de sa polyphonie en des temps où l'accord est aussi difficile à obtenir que la conviction.

NOTES

1. *Celui qui dit oui* a été donné à l'Opéra Bastille

2. Voir *Coulisses* n° 3 p. 65 à propos de la création de *La petite messe solennelle* de G. Rossini par Charlotte Nessi.
 3. Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 306.
 4. *Ibid.*, p. 307.
 5. Bertolt Brecht, « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930 et 1938), in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979, p. 335.
 6. D. Mortier, op. cit., p. 40 et 39.
 7. *Ibid.*, p. 334, 333 et 331.
 8. Claude Vernier à propos des pièces didactiques de Brecht (mai 1949), cité par D. Mortier, op. cit., p. 40.
 9. Propos de Brecht rapportés par P. Abraham, in D. Mortier, op. cit., p. 39.
 10. Charlotte Nessi, présentation des « 3 Opéras de Brecht », in *Opéra Théâtre Besançon*, programme de la saison d'ouverture, Les Editions de l'Imprimeur, 1995-1996, p. 14.
-

AUTEURS

NELLA ARAMBASIN

Maître de conférence de littérature comparée à l'Université de Franche-Comté. Elle a publié « Labiche, se divertir sous le second empire », *Coulisses* n° 12, p. 55