

BESSON, Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Éditions Circé, 2002, 317 p.

Rodrigue Villeneuve

Number 35, Spring 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041569ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041569ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Villeneuve, R. (2004). Review of [BESSON, Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Éditions Circé, 2002, 317 p.] *L'Annuaire théâtral*, (35), 213–216. <https://doi.org/10.7202/041569ar>

de ses collaborateurs¹. On pourrait même dire, si on se fie aux productions qui se sont faites ces derniers temps de plus en plus nombreuses – par exemple, la saison 2001-2002 fut à Paris une véritable « saison Büchner » –, ou si on considère les travaux qui enfin s'intéressent, en français, à sa vie et à son œuvre, que Büchner s'inscrit en ce début de XXI^e siècle comme un « contemporain capital ». Le Québec semble, hélas, y rester indifférent. Seul Denis Marleau, avec son *Woyzeck* monté pour le Théâtre National de Bruxelles en 1994, sauve si on peut dire l'honneur des directions artistiques de nos théâtres de répertoire, si souvent timides, ou si peu curieuses.

La parution en 2002 du livre de Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, participe avec force de ce renouveau d'intérêt. L'auteur fournit enfin aux lecteurs de langue française, spécialistes ou amateurs de théâtre, l'étude fondamentale qui leur manquait. Car il ne s'agit pas d'un essai, ou pas d'abord d'un essai, mais d'un très rigoureux et très solide ouvrage de recherche, fournissant un cadre et des bases aux analyses dramaturgiques qui viendront s'ajouter à celles, passionnantes, que nous propose l'auteur.

Comme pour se montrer fidèle à ce qui, selon lui, caractérise Büchner, soit sa quête obstinée du réel, c'est d'abord par une histoire matérielle du texte qu'il commence l'étude de chacune des trois pièces qui constituent tout

BESSON, Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Éditions Circé, 2002, 317 p.

Georg Büchner, né en 1814, mort en 1837, est pourtant un auteur du XX^e siècle. *La mort de Danton* fut créée en 1902, *Léonce et Léna* en 1912, si on excepte une représentation en 1895, et *Woyzeck* en 1913. Les premières mises en scène, en France, datent de la fin des années quarante et l'établissement des textes a occupé tout le siècle. Les *Œuvres complètes*, en traduction française, ont paru il y a un peu plus de dix ans à peine, au Seuil, grâce au travail remarquable de Bernard Lortholary et

1. Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, édition établie sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1988.

l'œuvre dramatique du dramaturge. Dans le cas de Büchner, mort à vingt-trois ans et dont une seule pièce, *La mort de Danton*, fut éditée de son vivant et encore dans des conditions fort hasardeuses, ce souci n'est pas vain. Il n'y a ni manuscrit ni édition de référence pour *Léonce et Léna*. *Woyzeck* a été laissée inachevée et ses divers fragments ont fait l'objet de plusieurs tentatives de reconstitution. Impossible dans ce cas de pousser l'étude de la pièce ou encore de penser en faire la mise en scène sans d'abord prendre parti pour l'une ou l'autre des versions proposées par les éditeurs. Pour Besson, l'analyse dramaturgique ne peut pas se passer non plus d'une mise en contexte socio-historique où les éléments biographiques auront leur place, surtout dans le cas d'un écrivain qui fut engagé politiquement et qui s'intéressa très sérieusement aux sciences naturelles et à la médecine. L'Histoire et les théories du vivant interfèrent sans arrêt dans l'interrogation du monde, que par son théâtre, Büchner développe sous divers angles. Il n'est donc pas question ici d'étudier le texte pour lui-même, et cette seule prise de position, encore courageuse aujourd'hui, fait pour une part importante l'intérêt du livre. Si les interprétations de chaque pièce proposées par Besson sont d'abord fondées sur des analyses de la forme, elles sont en même temps irriguées par cette parfaite connaissance qu'il possède de Büchner, de son œuvre diverse, de son époque, de sa vie.

Il n'en reste pas moins que ce livre, très rigoureusement structuré, élabore au fil des analyses une véritable lecture de l'œuvre dramatique de Büchner. Sans doute comme tel prête-t-il flanc à la critique. Il a ses partis pris fondamentaux. Le premier dans ce cas-ci me

semble irrécusable : c'est – nous l'avons déjà souligné – de poser comme principal cadre de référence le réalisme, ou si on préfère l'anti-idéalisme farouche de l'auteur. Nous en trouvons la formulation la plus forte, la plus précise, dans un récit de Büchner, *Lenz* : « En toute chose je demande : de la vie, une possibilité d'existence, et alors ça va. Nous n'avons pas alors à nous demander si c'est laid ou si c'est beau, le sentiment qu'on a créé quelque chose, quelque chose qui a de la vie, est bien au-dessus de ces deux notions, et c'est le seul critère en matière d'art. [...] Ces gens ne sont même pas capables de dessiner une niche à chiens. On voudrait des personnages idéalistes, mais tout ce que j'ai pu en voir, ce sont des pantins vernis. Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine² ».

Büchner va, en deux brèves années et trois pièces extrêmement différentes, poursuivre une quête du réel d'une lucidité aiguë et en proposer au théâtre une forme dont nous oserions dire que la justesse encore aujourd'hui nous apparaît indépassable. Besson ne dit pas cela. Mais ses analyses fouillées, dont les détails ne font jamais disparaître la ligne directrice ni n'atténuent la puissance démonstrative, le montrent abondamment. Précisons tout de suite : jamais sans doute n'avons-nous été plus éloignés du réalisme mimétique. « Si l'image du réel est exacte », écrit Besson, « ce qui se déroule sous nos yeux de spectateurs n'est pas pour autant conforme à la réalité » (p. 40).

2. *Ibid.*, p. 178

Au centre de tout, ou devant soi, il y a donc la vie, qui « est à elle-même sa propre fin », dit Büchner³. Son activité de militant politique et de scientifique montre bien que pour lui cette vie doit être observée le plus attentivement possible – le plus crûment – aussi bien dans sa dimension sociale que dans sa réalité organique. Son génie, ce sera de faire de l'écriture dramatique un laboratoire où cette recherche sera menée avec la même conviction : « Ouvrir un champ de fouilles, retrouver le réel sous les strates accumulées par des siècles de morale et d'idéologie, tel est le projet commun à tous les textes de Georg Büchner » (p. 309). Bref il s'agit, et c'est le sous-titre du livre de Besson, de dénoncer un jeu de masques. Car l'art, soumis à l'Idéal, se fait le plus souvent complice de la mascarade à laquelle l'homme est contraint. Trois pièces, trois cas de figure.

Dans *La mort de Danton* (1835), le discours abstrait de la Terreur, celui de Robespierre ou de Saint-Just, l'emporte sur la Révolution, qu'il détourne de la nécessité qui l'avait fait naître. Au fil des quatre actes et de plus en plus fortement, la conscience de ce mensonge – un premier masque – renvoie Danton emprisonné à lui-même, à la réalité de sa mort, et il n'est plus capable que d'un discours personnel sur l'angoisse. *Léonce et Léna*, comédie composée en même temps que *Woyzeck* (1836-1837), montre les deux héros éponymes, prince et princesse de conte de fée, s'enfuyant chacun de leur côté pour échapper au rôle social qu'ils devraient jouer. Ils se rencontrent et leur

amour leur permet apparemment de réintégrer la « vraie » vie : ils acceptent de se marier et de gouverner. En fait, le « déni de réel » va encore là s'imposer. La société qui s'installe à la fin est une utopie fondée sur la seule représentation, où Léonce et Léna sont à la lettre des marionnettes.

Dans *Woyzeck*, ces constructions langagières et idéologiques sont montrées comme le seul fait de personnages à la fois grotesques et puissants, des *masques* presque, à la manière de la *commedia dell'arte* (le Tambour-Major, le Capitaine, le Docteur...). L'homme ordinaire, lui, est dépossédé de tout et n'a plus de langage, plus de mots. Or, dit Besson, « l'inexprimable engendre la folie » (p. 310). *Woyzeck* court toute la journée comme un fou, effectivement, pour essayer de survivre. Et comme un fou il va tuer Marie qui, pour lui avoir donné un enfant, n'est pas pour autant capable de lui fournir une quelconque certitude à propos de la réalité du monde. Visage sans masque, il nous semble curieusement venir après ceux, encore dérisoirement cachés, de Beckett.

Cette recherche de la vérité au moyen du théâtre resterait affaire de thème ou d'intrigue si Büchner n'avait pour la mener inventé une *forme* : structure éclatée (parataxique), sans subordination à un schéma préexistant ou des formulations abstraites – l'Idée ou le Beau – et permettant de « rencontrer la réalité empirique, non pour la *reproduire* telle qu'elle est, mais pour la *produire*, la faire apparaître derrière les masques dont l'art normatif l'a affublée » (p. 308). Sans doute est-ce la partie la plus intéressante et la plus féconde de l'analyse de Besson. Il montre, par exemple, que dans *La*

3. *Ibid.*, p. 304

mort de Danton Büchner procède à une remise en cause de la finalité de l'Histoire par le biais d'un montage qui en casse le mouvement et met progressivement l'accent sur la subjectivité (Danton). Dans *Léonce et Léna* le dramaturge se servirait du genre de la comédie, qui lui apparaît alors dépassé, pour dénoncer la comédie d'un monde lui aussi dépassé et proposer ainsi *la comédie d'une comédie*. *Woyzeck* enfin est montré comme le résultat de la tension entre deux formes. D'un côté, une succession de scènes qui, contrairement à ce qu'affirment plusieurs commentateurs, répondraient à une organisation temporelle très serrée; de l'autre autant d'éléments qui viendraient ébranler cet édifice (éclatement de l'espace, perception subjective du temps, présent absolu, insertion du commentaire, fin ouverte...). Résultat : un effet de morcellement, en accord avec la perception qu'ont les personnages – et avant tout *Woyzeck* – d'un monde en miettes (p. 312).

Ainsi, selon Besson, Büchner travaille déjà à l'émergence d'une nouvelle dramaturgie qui, remettant en cause les notions d'intrigue, de cohérence spatio-temporelle ou psychologique, montre le retrait du dramatique au profit du récit et de l'expression lyrique du moi. Ce réalisme, qui laisse le spectateur s'interroger face à une réalité « plurielle et discontinue », annonce la grande crise du drame moderne du début du XX^e siècle (Szondi), voire en présente déjà, avec près d'un siècle d'avance, une des formes les plus fortes et les plus abouties.

Sans doute les spécialistes de Büchner pourraient-ils suspecter cette trop belle cohérence du parcours, lui reprocher une

certaine insistance. Celui-ci ne me semble pas moins remarquablement solide et éclairant. Parmi ses nombreux mérites qui n'ont pas encore été soulignés, il y a l'envie que donne cette lecture de revenir au théâtre de Büchner, et même plus largement à son œuvre (je pense à la *Correspondance* et bien sûr à *Lenz*). Les analyses de Besson nous en imposent l'immense qualité littéraire et humaine, et le pouvoir d'élucidation.

Il y a aussi la leçon qui nous est si souvent et si brillamment donnée de la primauté du texte, c'est-à-dire de l'attention (modeste?) et de l'ouverture qu'il faut lui prêter, sans trop vite interpréter, ou sans trop vite mettre en image, recomposer, métaphoriser, si on est metteur en scène. Il y a enfin l'occasion qu'on y trouve de réfléchir à la question du réalisme et des rapports de l'art et du réel que pendant si longtemps la théorie littéraire a feint d'ignorer.

Rodrigue Villeneuve

Université du Québec à Chicoutimi