

Brecht, maintenant
Maître Puntila et son valet Matti

Alexandre Lazaridès

Number 96 (3), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (2000). Review of [Brecht, maintenant : *Maître Puntila et son valet Matti*]. *Jeu*, (96), 81–85.

Brecht, maintenant

Sentiment et raison

À la fin du célèbre tableau comparatif dans lequel Brecht oppose, en une vingtaine de points et de façon quelque peu manichéenne, le théâtre dramatique issu des préceptes aristotéliens et le théâtre épique que lui-même défendait, on peut voir, en dernière place, le mot « Sentiment » se dresser devant le mot « Raison »¹. C'est une

façon plus immédiate de nommer l'« identification » et la « distanciation » qui caractérisent respectivement les deux genres, sans que, pour autant, leur opposition soit tranchée de façon absolue. Brecht le soulignait lui-même : le théâtre épique ne combat pas les émotions, « il les soumet à examen² ». L'acteur du théâtre épique garde ses distances par rapport à son personnage – et le spectateur par rapport à l'acteur – pour que les enjeux sociaux et politiques se détachent clairement, à la manière d'une peinture qui ne révélerait les liens entre ses détails et son tout qu'avec un certain recul. N'insistons pas, car les exigences de la distanciation, grâce à Brecht et à ceux qu'il appelait les « champions du théâtre épique », font désormais partie de notre culture dramatique.

Maître Puntila et son valet Matti

TEXTE DE BERTOLT BRECHT ; TRADUCTION DE MICHEL CADOT. MISE EN SCÈNE : GUILLERMO DE ANDREA, ASSISTÉ DE SUE TURMEL ; DÉCOR : YVAN GAUDIN ; COSTUMES : FRANÇOIS BARBEAU ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; MUSIQUE ORIGINALE : PAUL DESSAU ; ORCHESTRATION ET DIRECTION MUSICALE : YVES MORIN ; CHORÉGRAPHIE : BERNARD BOURGEOU ; VIDÉO : FRANCIS LAPORTE ; ACCESSOIRES : JEAN-MARIE GUAY. AVEC CATHERINE ALLARD (LA FEMME DE CHAMBRE FINA), YVAN BENOÎT (LE VÉTÉRINAIRE, LE ROUQUIN), ISABELLE BLAIS (EVA PUNTILA), RAYMOND BOUCHARD (PUNTILA), SYLVIE BOUCHER (EMMA-LA-CONTREBANDIÈRE), JEAN DESCHÈNES (L'AVOCAT PEKKA), MIREILLE DEYGLUN (LA DEMOISELLE DE LA PHARMACIE MANDA), ISABELLE DRECHOU (LA FEMME DU PASTEUR), RICHARD FRÉCHETTE (LE PASTEUR), VINCENT GIROUX (LE MAÎTRE D'HÔTEL, L'OUVRIER), PATRICK GOYETTE (MATTI), JEAN HARVEY (SURKKALA-LE-ROUGE), CAROLINE LAVIGNE (LA VACHÈRE LISOU), FRANÇOIS LONGPRÉ (L'ATTACHÉ), JEAN-MARIE MONCELET (LE MALINGRE), SYLVIE POTVIN (LA TÉLÉPHONISTE SANDRA), CLAUDE PRÉSENT (LE JUGE FRÉDÉRIC), FLORENCE PROVOST TURGEON (SA FILLE AÎNÉE HELLA) ET PIERRETTE ROBITAILLE (LA CUISINIÈRE LAÏNA). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU RIDEAU VERT, PRÉSENTÉE DU 14 MARS AU 8 AVRIL 2000.

Malgré tout, l'examen du tableau comparatif de Brecht n'est pas sans susciter un certain malaise, comme si tout ce qu'il a appelé le « vieux théâtre » reposait sur un malentendu, peut-être même une supercherie dont le spectateur, durant des siècles, aurait été dupe, et dupe de son propre sentiment entretenu par un système dramatique où l'identification produisait une catharsis certes bénéfique, mais au prix d'un aveulement préjudiciable quant aux réalités sociales. Soit. Mais comprendre avec sa seule raison, est-ce « bien » comprendre ? Et, sur le chapitre de la guerre par exemple, *Mère Courage...* marque-t-elle un « progrès » sur *les Troyennes* ? L'opposition entre le sentiment et la raison, opposition par ailleurs aussi classique que celle qui oppose le corps et l'esprit, relève d'une

conception bien rationnelle et préfreudienne de l'activité psychique. Il est vrai que Brecht, en bon dialecticien matérialiste, se montrait méfiant à l'égard de la psychanalyse qui ne faisait pas beaucoup de place à la raison économique.

1. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, 1, Paris, L'Arche, 1963, 1972, p. 260-261.

2. *Ibid.*, p. 272.

Plus que le sentiment, auquel sied un certain flou romantique, la raison elle-même fait problème pour nous maintenant, au terme d'un siècle livré aux excès idéologiques toujours justifiés par la « rationalisation » (que la psychanalyse avait vulgarisée), ce qui nous a donné à croire que l'humain n'a pas beaucoup d'importance en regard d'une raison mise à toutes les sauces. En 1940, date à laquelle Brecht rédigeait en Finlande son *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, le monde ignorait encore quelle barbarie issue des systèmes du nazisme et du fascisme (avec lesquels Brecht a eu maille à partir) et du stalinisme (qu'il a soutenu dans ses grandes lignes) allait se déchaîner sur le monde occidental. Celui-ci avait pourtant érigé sa culture et sa civilisation sur une rationalité perçue comme universelle depuis les Lumières. Plus affligeante encore sera la réaction dubitative de tant de politiciens et d'intellectuels de gauche – et non des moindres – quand les horreurs de l'holocauste et du goulag leur seront peu à peu révélées. Et Brecht n'aurait pas été tout à fait exempt de ce déni-là³. La raison était, devait être du côté du Parti qui défendait les intérêts du peuple : quoi de plus juste, c'est-à-dire de plus rationnel ?

Après plus de trois quarts de siècle, l'Empire soviétique s'est effondré comme un château de cartes par suite de son échec à construire la société juste dont rêvaient tous ceux qui estimaient que le stalinisme, et encore « s'il existait », était un mal temporaire mais nécessaire, comme peut l'être une douloureuse intervention chirurgicale après laquelle on recouvrerait la santé. Dans ce tragique calcul des probabilités, la raison (la fin à atteindre) devait passer avant le sentiment (les moyens à prendre et leurs conséquences prévisibles). On connaît la suite. Tous ces événements historiques pourraient-ils être sans conséquences sur la réception actuelle de l'œuvre de Brecht ? J'en doute, à moins d'estimer que l'artiste n'a rien à voir avec les idéologies, position que Brecht lui-même combattrait. Pour expliquer l'insatisfaction relative suscitée par la production du Rideau Vert, il ne faut pas y aller seulement de la mise en scène ou de l'interprétation, mais également des enjeux idéologiques marqués par l'histoire que cette « comédie populaire » met en scène avec un humour qui paraît maintenant plutôt laborieux.

Maître Puntila et son valet Matti de Brecht, mis en scène par Guillermo de Andrea au Théâtre du Rideau Vert. Photo : Pierre Desjardins.

Un maître bien déraisonnable

Quand il a bu, Jean Puntila, propriétaire terrien à Lammi (il a 90 vaches), devient « presque un homme⁴ » – de quoi lui souhaiter, quelle que soit notre susceptibilité à l'égard de l'alcoolisme, de rester en état d'ébriété perpétuelle. C'est qu'il se montre alors généreux, confie son portefeuille à son chauffeur Matti Altonen, récemment engagé, et voudrait même lui donner sa fille Éva. Plus encore, il souhaite ne servir que du rôti à ses gens, « achète » des ouvriers au marché d'embauche en leur offrant de bonnes conditions de travail, même si ce sont des « rouges » (mais se garde bien, malgré tout, de s'engager par un contrat signé), entreprend des « fiançailles éclair » avec quatre femmes de condition modeste le même jour (tout peut s'acheter, n'est-ce

3. Voir la mise au point que fait Guy Scarpetta dans *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1979. À sa parution, le livre avait été jugé comme trop sévère, voire de parti pris, mais les événements des vingt dernières années semblent donner raison à Scarpetta sur le fond de la question.

4. Les citations sont prises de *Maître Puntila et son valet Matti*, in *Théâtre complet*, IV, Paris, L'Arche, 1956. Texte français de Michel Cadot.



pas ?). Mais quand il se dégrise en se faisant asperger d'eau au sauna, son humeur s'assombrit, et alors, gare ! En recouvrant la raison, Puntila redevient un maître au sens plénier du terme et retrouve la dureté inhérente à quiconque sait et doit défendre ses intérêts. Ordres et menaces pleuvent dru sur tout le domaine. Les belles promesses sont oubliées, les ouvriers, renvoyés et Matti lui-même n'y coupe pas. Traité de « bolchevik » et transformé en ennemi viscéral du capitalisme, il risque de se faire accuser de vol et ne peut s'en tirer qu'en filant doux... et en s'empressant d'aider son maître à étancher sa soif renaissante. Éva, de son côté, est contrainte de se fiancer à un triste attaché d'ambassade que de nombreuses dettes obligent à beaucoup de complaisances et de servilité.

Ces accès de « sobriété insensée », heureusement rares même si les lois finlandaises interdisent la vente d'alcool sans ordonnance (mais si peu de chose ne peut arrêter un

propriétaire terrien qui a soif), effrayent Puntila parce qu'ils l'obligent à se sentir pleinement responsable de ses actes. C'est pourquoi l'alcool est plutôt un « remède » contre trop de raison (entendons la raison capitaliste) pour Puntila, remède efficace qui lui permet d'inverser ses actes « raisonnables » de naguère : les ouvriers sont réembauchés, l'attaché est renvoyé à coups de pierre la soirée même de ses fiançailles avec Éva pour son manque d'humour et la dot trop élevée (toute une forêt), et Éva fiancée derechef à Matti. Sauf qu'elle est recalée à l'examen que son futur lui administre publiquement pour évaluer sa capacité de vivre la vie des peu nantis de ce monde : servir le hareng plusieurs fois par semaine (elle fait la fine bouche), recommander une chaussette (elle le fait sans œuf à reprendre), accueillir l'homme fatigué par sa journée de travail (elle l'assomme par son bavardage)... Son absence de sens pratique la rend inapte à ce mariage, déçrète Matti, qui la rejette avec superbe et prend sa revanche sur le destin au nom de tous ses semblables. Au lendemain de cette étrange cérémonie de fiançailles non abouties, il s'en va dès potron-minet parce qu'il a bien compris que les valets doivent tourner le dos aux maîtres : « Un bon maître, ils en auront un / Dès que chacun sera le sien. »

Matti n'est pas un chauffeur comme les autres. Il a perdu toute considération pour les « gens de la haute » qu'il a trop souvent entendus causer sur le siège arrière des voitures qu'il conduisait. Il lui manque, comme il dit, « la base ferme qui donne une contenance », c'est-à-dire l'argent. Cette absence de base économique fait de lui une girouette obligée de changer constamment de position pour s'ajuster à la force des courants d'air provoqués par les humeurs et le pouvoir économique de son maître. Non seulement Matti, mais toute la maisonnée. C'est le spectacle de ces revirements, qui durent le temps d'un retour de Puntila à la sobriété entre deux cuites, qui structure l'action. La leçon que Brecht veut nous faire tirer de ces métamorphoses éthyliques se situe, on l'a bien compris, dans le droit fil du matérialisme historique : c'est la raison économique qui façonne l'être humain, qu'elle soit de gauche ou de droite. Soixante ans plus tard, on ne peut s'empêcher de trouver la leçon un peu courte et la démonstration, forcée, voire lourde, comme dans la scène, éminemment « épique », où les quatre « fiancées matinales » que Puntila a renvoyées sans ménagement de chez lui s'immobilisent sur le chemin du retour pour raconter à tour de rôle et longuement les déboires avec d'autres maîtres, tous semblables en fin de compte. L'amour, seule force peut-être qui aurait dérangé la démonstration idéologique, est totalement absent de ce monde brechtien, à peine remplacé par un désir sexuel atone. Une fois connu le dédoublement de Puntila, ses revirements deviennent prévisibles (le comique est fondé, on le sait, sur une certaine raideur automatique), et il ne reste plus qu'à attendre la fin de la représentation.

Jouer/montrez la distanciation

La production du Rideau Vert vaut surtout par l'interprétation désinhibée de Raymond Bouchard, ici plus grand que nature, ogre bon vivant et presque sympathique. Le « tort » d'une telle interprétation, très peu distanciée selon les normes, est de faire sentir les retours à la sobriété comme des moments moins intéressants, et aussi de faire croire à une sorte de bonté foncière de Puntila qui rend les menaces qu'il profère peu crédibles. Et, de fait, on n'y croit pas beaucoup parce qu'on ne *voit* pas en découler quelque conséquence que ce soit. Les menaces restent verbales et les conséquences

Tous ces événements historiques pourraient-ils être sans conséquences sur la réception actuelle de l'œuvre de Brecht ? J'en doute, à moins d'estimer que l'artiste n'a rien à voir avec les idéologies, position que Brecht lui-même combattrait.

demeurent virtuelles, alors que la bonhomie bachique de Puntila, elle, occupe beaucoup de place – pour notre plus grand plaisir. Elle fait de l'ombre aux autres personnages, tous sentis par comparaison comme secondaires, y compris le Matti d'un Patrick Goyette étrangement guindé et absent de son personnage, visiblement peu à l'aise dans ce rôle du double, alors que l'on sait l'intensité dont l'acteur est capable. À ce jeu, le valet finit par n'être que le repoussoir du maître plutôt que de nous renvoyer son image dialectisée. Au lieu du duel animé auquel on s'attendait, il n'y a finalement qu'un *one-man show*. Cette insuffisance de la direction d'acteurs se répercute sur l'ensemble de la pièce dont on saisit mal, en fin de compte, ce qui en fait une pièce épique plutôt qu'un divertissement comme un autre.

Il y a aussi le procédé des *songs*. Les huit strophes intitulées « Chant de Puntila » et qui sont utilisées une à une pour annoncer chaque scène dont elles sont une sorte de sommaire sont livrées par Pierrette Robitaille dans ses habits de cuisinière et avec l'abattage qu'on lui connaît. Derrière elle, sur une grande toile blanche semblable à un écran cinématographique, se succèdent rapidement une à une les lettres qui forment l'intitulé et le résumé de la scène à venir, tandis que l'on entend le crépitement d'une machine à écrire à l'ancienne. Ces brefs intermèdes sont drôles, mais il reste difficile de comprendre en quoi ils pourraient contribuer à la distanciation, à une époque où le théâtre est tout à fait rompu au multimédia. Loin de faire réfléchir sur les faits, ces *songs* les frappent d'irréalité comique.

Les structures métalliques conçues par Yvan Gaudin, certaines fixes et d'autres mobiles, délimitent des espaces soit en profondeur soit en hauteur, sans créer d'univers particulier. En fait, ce sont les éclairages de Michel Beaulieu qui apportent la touche poétique nécessaire. On passe ainsi de l'atmosphère un peu factice d'une salle de réception à celle d'un sous-bois nourri d'ombres avec un égal bonheur. On pourrait en dire autant des costumes, les uns élégants, les autres éloquents, signés François Barbeau. Éclairages et costumes compensaient l'absence de fantaisie de la mise en scène précise mais trop uniformément fonctionnelle de Guillermo de Andrea.

Dans le mot du metteur en scène publié dans le programme, de Andrea se montre bien discret sur l'allégeance idéologique de Brecht et conclut que « cet auteur engagé avait une vision critique de la société et qu'il voulait transformer le monde, d'où son immense besoin de solidarité avec les hommes et avec le monde ». Il ne dit rien des clauses qui accompagnaient cette « solidarité », bien plus sélective qu'il ne l'écrit, ni du prix que des dizaines de millions d'êtres ont payé pour que des idéologues puissent « transformer le monde » en le mettant à feu et à sang. Au terme de la représentation, je me demandais s'il n'était pas maintenant devenu difficile de monter Brecht sans prendre des distances avec la distanciation, dans la mesure où le procédé a été inféodé à une idéologie aux intentions premières louables mais qui ne s'embarrassait pas beaucoup, nous le savons maintenant, de l'individu, ce nouvel être réfractaire à tout totalitarisme. La rareté du théâtre brechtien sur nos scènes serait-elle un symptôme de cette difficulté-là ? **J**