

IRENA SŁAWIŃSKA

Lublin

LA STRUCTURE TEMPORELLE DU DRAME BRECHTIEN*
(„LA VIE DE GALILÉE”)

Le problème du temps en tant que problème philosophique n'est pas récent: il avait été posé et reposé maintes fois au cours des siècles passés et le sera sûrement dans l'avenir. Peu d'époques, pourtant, connurent la fascination devenue la nôtre: fascination qui a envahi tous les domaines de la vie et de la pensée. C'est également manifeste dans la recherche littéraire et théâtrale.

Afin de retracer la voie qui y a mené, est-il nécessaire d'évoquer les grands noms du siècle passé tels Hegel, Goethe, Tennyson, Keats? L'apport des romantiques aussi bien que celui de Schopenhauer? Ils nous ont sensibilisés à la dimension nouvelle du temps; au poids et à la signification de l'instant; à l'idée de la durée, formulée par Bergson.

Si c'est au bergsonisme que revient le mérite d'avoir incité l'intérêt tout particulier pour les notions temporelles, la phénoménologie de Husserl n'a pas tardé à s'y joindre. Deux grands mouvements philosophiques, contradictoires ou complémentaires, s'attaquèrent tous deux au problème du temps. Des termes nouveaux s'imposèrent, comme die Extase, de Heidegger, la prospective, lancée par Gaston Berger¹.

L'importance toute nouvelle attribuée au temps s'est manifestée aussi dans l'oeuvre magistrale de G. Poulet *Etudes sur le temps humain*, dont le quatrième volume reprend le thème apparemment périmé de l'instant². On ne saurait surestimer la valeur inspiratrice de ces volumes, des considérations historiques et des analyses littéraires de Poulet.

Maintes études critiques attestent l'empreinte directe des idées nouvelles. Parmi les très nombreux travaux concernant le drame il convient

* L'examen du problème du temps chez Brecht fut présenté au Centre d'Etudes Théâtrales de l'UCL, Louvain, en automne 1973.

¹ G. Berger, *Phénoménologie du temps et prospective*, Paris 1964.

² G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, vol. 4: *Mesure de l'instant*, Paris 1968.

de nommer au moins deux monographies aux titres identiques: *Die Zeit im Drama*³; deux ouvrages sur Claudel⁴, unissant le temps et l'espace (comme c'est d'ailleurs souvent le cas); l'étude de J. Romilly portant sur la tragédie grecque, etc. Encore plus nombreux sont les chapitres consacrés à la dimension temporelle et spatiale des drames particuliers, insérés dans des travaux de synthèse. Il faudrait en énumérer plusieurs, sans oublier évidemment, les écrits théoriques de H. Gouhier⁵, de Souriau⁶ ou de Walter Klotz⁷. Ce dernier se propose de distinguer la structure spatio-temporelle des drames fermés (*Geschlossene Form*), de celle propre aux drames ouverts (*das offene Drama*).

Les propositions terminologiques de ces théoriciens sont déjà entrés dans notre vocabulaire critique tel le temps micro- et macrocosmique: distinction utile, adoptée dès lors par plusieurs critiques.

La réflexion que je m'avise de présenter ici n'a d'autre ambition qu'une mise en valeur du facteur temps dans le drame brechtien, dont l'intérêt et la popularité ne semblent point décroître. Etiqueté comme drame historique et épique, ce drame pose des problèmes bien particuliers, dont celui de sa structure temporelle. Il est tentant d'en formuler au moins quelques-uns, de poser des questions pertinentes, sinon de les résoudre, et d'ainsi jalonner la voie aux chercheurs à venir. Au lieu de conclusions hâtives et trop osées, peut-être, pourrait-il en résulter quelques suggestions utiles de nature méthodologique. C'est ce que vise cet article en tout premier lieu.

Par rapport aux romantiques et à Claudel, Poulet introduit des termes comme: éternité, moment éternel, instant épistémologique... Afin d'aborder Brecht, il faut d'autres instruments, des catégories toutes différentes, telles: temps historique, objectif, *Entwicklung*, progrès. Le temps brechtien est un temps unidimensionnel, linéaire, qui ne relève pas de Dieu, qui ne renvoie pas à l'éternité, mais à l'avenir, au temps futur de l'humanité. L'homme est conçu comme processus, d'où l'intérêt tout particulier pour le déroulement, les changements. Il en résulte aussi une certaine discontinuité, la technique de montage transformant chaque scène en une petite entité à part.

Il n'est pas difficile d'identifier plusieurs des notions temporelles présentées chez Brecht: ce sont, pour la plupart, des notions hégéliennes introduites ou définies dans *Vorlesungen ueber die Geschichte der Philo-*

³ F. Junghans, *Zeit im Drama*, Berlin 1931; P. Puetz, *Zeit im Drama*, Goettingen 1970.

⁴ A. Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Paris 1965; J. C. Berton, *Shakespeare et Claudel. Le Temps et l'espace au théâtre*, Genève-Paris 1958.

⁵ H. Gouhier, *L'Oeuvre théâtrale*, Paris 1958.

⁶ E. Souriau, *Le Cid et l'espace-temps*, „Revue d'Esthétique”, 1950, vol. III.

⁷ W. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969.

sophie. L'histoire, d'après Hegel, est gouvernée par des lois objectives et fixes, quoique contradictoires (la dialectique!), d'où les tensions, le dynamisme des processus historiques. Le temps historique mène nécessairement vers le progrès, vers la maturité — c'est la loi qui s'applique aussi à l'histoire. Le stade supérieur (*die hoechste Stufe*) c'est le stade de la subjectivité consciente (*das Reich der sich wissenden Subjektivität*), l'accomplissement final de l'esprit (*Selbstverwirklichung des Geistes, die Erfuellung der konkreten Innerlichkeit*). Plusieurs de ces concepts, on peut les retrouver implicitement chez Brecht, sauf celui de Dieu qui est présent chez Hegel.

Or, le monde poétique du drame *La Vie de Galilée* reste tourné vers l'avenir, vers le temps futur, celui du triomphe de la vérité. La perspective est la principale dimension temporelle de ce drame, dimension de base bien que les notes ironiques n'y manquent pas. L'avenir et le temps nouveau: les deux grands thèmes, qu'il faudrait étudier à fond, sans les confondre pour autant.

L'avenir se manifeste dans l'idée de la pièce (le triomphe de l'oeuvre galiléenne dans les siècles à venir) de même que dans des éléments de la structure (personnages, accessoires, tableaux, dialogues). Des signes théâtraux très riches l'évoquent.

Il est significatif que l'âge des personnages soit toujours indiqué: les jeunes forment un groupe à part présidé, en quelque sorte, par Andrea Sarti, dont l'ardeur et l'intransigeance font un messenger de l'avenir. Mais ce groupe, lui aussi, est loin d'être homogène: la loi de la dialectique veut qu'il y ait des déchirements, des tensions. Virginia et le petit moine, bien que très jeunes, eux aussi, se trouvent dans le camp tout opposé à celui d'Andrea. Ils se cramponnent au passé, incapables de s'en affranchir.

Il est notoire que dans le théâtre brechtien les accessoires acquièrent une importance primordiale. C'est aussi le cas dans le drame en question, *La Vie de Galilée*. Combien nombreux et bien choisis sont-ils pour desservir le grand thème du drame: l'avenir! Lettres qui viennent de tous les coins du monde; livres qu'on publie; „Discorsi” qui franchissent la frontière (frontière symbolique entre les deux époques aussi!); instruments nouveaux; maquette du monde. Autant de signes visuels, palpables, associés à des personnages, à leur travail, à leur *Arbeitsgestus*.

L'idée de l'avenir se reflète aussi dans la langue de la pièce, au niveau grammatical aussi bien qu'au niveau thématique. L'abondance des formes grammaticales se rapportant au futur est bien frappante: la traduction française en affaiblit l'effet étant donné la différence de structure du futur: le verbe être (*werden*) comme auxiliaire exprime mieux l'engagement de la personne que l'auxiliaire avoir, propre au français. Malgré toutes les entraves qui empêchent l'expansion de la doc-

trine galiléenne, lui-même aussi bien que ses disciples sont toujours orientés vers l'avenir, avec foi et espoir, si peu fondés qu'ils soient ou semblent être: l'avenir peut-être lointain, mais sûrement radieux, devient le sujet fréquent de leurs dialogues. Il y a lieu de parler à ce propos de temps ouvert, ouvert vers la prospective. C'est elle qui gouverne le macrocosme théâtral, l'univers poétique du drame. Sur le plan de l'action théâtrale, elle se transforme en *attente*, encore un thème majeur et un moteur puissant du processus dramatique.

Mais cette attente à longue haleine est doublée d'impatience concernant le futur immédiat, donc celui du microcosme scénique. D'où encore une forme de tension, de conflit, dont l'auteur joue à dessein dans la grande scène d'attente impatiente: tableau XIII qu'on examinera encore de plus près.

L'avenir va de pair avec le Temps Nouveau. Cette appellation apparaît sur divers plans du drame en tant que *Weltbild*, idée du monde, grand thème des conversations et des réflexions, mais aussi comme pierre de touche. Personne ne peut passer outre: chacun est soumis à l'épreuve. Engendré par la pensée libérée et libératrice, le Temps Nouveau vient telle une foudre afin de brûler et détruire. Il signifie ordre et confusion; espoir et menace; valeurs nouvelles et crise des valeurs anciennes (héroïsme, fidélité, intransigeance). La loi des oppositions dialectiques y atteint son apogée.

Ce Temps Nouveau se révèle dans les personnages: il les divise en deux groupes, dont l'un (les partisans) est porté vers l'avenir tandis que l'autre (les adversaires) reste dehors, rejeté à l'écart. Il a aussi une dimension spatiale très marquée: l'espace s'unit au temps dans une étreinte serrée. L'élargissement du monde se produit sur des plans différents, simultanément: sur le plan scientifique, intellectuel, mais aussi sur le plan spatial. Les découvertes astronomiques se voient accompagnées de découvertes géographiques. Le Temps Nouveau veut dire le Monde Nouveau. A plusieurs reprises on évoque la mer, l'océan; «nos vaisseaux» partent à la conquête des mondes inconnus et lointains. L'éblouissement vécu à la suite de ces événements n'est que citation: c'est le point de vue de Galilée et de ses contemporains. Un petit air ironique accompagne l'image de cet émerveillement: notre expérience historique nous dit à quels abus et à quelle dépravation mènera cette révolution, si fascinante qu'elle pût paraître.

L'empreinte du passé s'avère aussi d'une puissance extraordinaire. En premier lieu, le passé apparaît plutôt comme tradition civilisatrice, intellectuelle, en somme collective, que comme biographie individuelle. Sujette à une polarisation dialectique, cette tradition suit deux lignes divergentes: ou bien, saine et vivante, gardée par le peuple, elle porte les germes de l'avenir, ou bien pétrifiée et desséchée, elle est vouée à la mort. Cette division ne s'identifie pas tout à fait avec les deux groupes

d'âge: les jeunes et les vieux, quoique la plupart des vieux (les cardinaux) représentent la tradition morte. L'appartenance sociale des personnages y importe plus: la vieille femme du peuple est plus ouverte aux idées nouvelles que maints jeunes seigneurs.

D'ailleurs, la tradition vivante et féconde est plus explicitée dans le drame que son pôle opposé: grands noms comme ceux de Copernic, Giordano Bruno, Tycho de Brahe sont évoqués; des dates précises sont données; certaines formules introduites dans les dialogues s'appuient sur la continuité de la recherche («vingt siècles de recherches», «mille ans de foi et de recherche»). Quant à l'autre tradition que Brecht qualifie de morte, c'est aux citations bibliques de l'évoquer. Ces citations ne manquent pas.

Le présent est jugé en général être la dimension propre, voire unique, du drame. Ce n'est pas le cas chez Brecht où le passé, le présent et le futur forment un processus historique continu, bien que la nature du théâtre et du drame contraigne l'auteur à en découper les épisodes les plus significatifs. Le passé prépare le présent, et celui-ci annonce l'avenir, en porte la semence. C'est sous ce jour qu'il est présenté, tout d'abord.

Imperceptible parce que fuyant, le présent s'insinue dans la structure du drame en tant que durée et instants. Il faut examiner les deux, sans oublier, toutefois, le caractère de citation qui leur est superposé. C'est du présent joué, reconstruit, narré.

La durée: le drame est divisé en tableaux dont chacun constitue une unité temporelle autonome. D'une part, Brecht construit la continuité d'après son concept du temps, de l'autre il fait tout son possible pour la détruire; sitôt renouée, il l'interrompt à nouveau. Le rythme prédominant, c'est le staccato, rythme cassé.

Le temps de la pièce est avant tout un temps historique. Il peut-être chiffré en années et en mois (la pièce abonde en dates précises). Mais pourquoi, ces dates, les mentionne-t-on deux fois dans la plupart des tableaux? Sur un ton informatif, en titre des tableaux, et dans les épigrammes? Pourquoi cette redondance, cette hypertrophie d'information? L'information auditive est doublée d'une information visuelle; le message historique — d'un message poétique. Il en résulte une double distanciation.

La durée constitue donc la trame même de l'action sur le plan macrocosmique bien qu'elle soit hachée sur le plan microcosmique, celui de la présentation scénique. Encore le titre définitif de la pièce est-il très significatif à cet égard: en ajoutant le mot *vie* (de Galilée), l'auteur a mis en relief un certain espace de temps, l'étendue temporelle du drame. Et son intention épique, du même coup.

La pièce embrasse plus de 25 ans de la vie de Galilée. Elle procède par intervalles dont deux de très grande durée. Ces coupures entrent toutefois dans le processus dramatique: elles sont remplies du travail

de Galilée, de son *Arbeitsgestus* qui domine tout le drame. Par rapport à Galilée et à ses disciples, la durée est mesurée en notes, en livres, en découvertes: temps précieux qu'il ne faut pas perdre en conversations futiles (d'où le thème de l'impatience si fréquent dans les dialogues). D'autre part, la même durée est au service des adversaires: ils en profitent pour manigancer le procès. Encore une opposition dialectique, une polarité, à caractère de contrepoint.

Il nous est donné de revivre cette durée, de la voir rejouée par Galilée-personnage de théâtre. C'est son aspect qui nous reste imposé, en premier lieu; c'est pourquoi le temps nous semble si précieux. Galilée, d'ailleurs, s'en montre très avide: «Du temps à moi, du temps, du temps». Il en a tellement besoin pour s'instruire, pour mener sa recherche à bonne fin qu'il abjure sa doctrine afin de s'acheter du temps.

La durée scénique est rendue perceptible et tangible grâce à des procédés multiples: scènes de travail (démonstrations, enseignement), visites, conversations, scènes de repas. Les visites apparaissent comme interruptions indésirables, donc expédiées rapidement. Il y a pourtant quelques scènes où la durée devient particulièrement palpable, lourde et pesante: ce sont les scènes d'attente. Elles sont assez nombreuses dans la pièce: la scène de la peste (Tableau V); scène VI (on attend le verdict de Clavius); scène XII (le Pape s'habille tandis que le peuple attend impatiemment); avant tout le Tableau XIII où la tension atteint son point culminant (scène de l'abjuration). «La raison resta sur le seuil toute la journée» — comme dit le Song.

Le temps s'étire ou bien se rétrécit. Cette densité variable reste aussi un problème à étudier.

On a parlé déjà des interruptions entre les tableaux; il est nécessaire, aussi, d'aborder un problème de toute première importance pour la durée théâtrale dans la pièce brechtienne, problème que je propose de nommer *Schweigensgestus*.

Le mot français silence ne saurait rendre la valeur active du verbe substantivé *Schweigen*, susceptible d'exprimer l'action volontaire (et non l'état) de celui qui *schweigt*. L'intraductibilité de ce vocable nous fait penser aux remarques de Jakobson à ce propos.

Le rôle primordial du *Schweigen* se manifeste sur différents plans structuraux de la pièce: élément constitutif du temps, il apparaît aussi comme acte moral de Galilée-personnage et action scénique de Galilée-acteur. Dans l'univers théâtral (macrocosmique) ce silence dure 8 ans, dans le microcosme scénique les silences sont, bien entendu, beaucoup plus courts, mais aussi plus tendus et plus fréquents. C'est ce silence volontaire, délibéré, silence de Galilée qui lui appartient en propre, qui constitue son être et non son avoir, c'est ce silence qui fera l'objet de notre réflexion.

Signe théâtral polysémique et puissant, le silence de Galilée exprime

son action, sa réponse aux accusations, son acte de pénitence aussi. Il acquiert un sens différent suivant la situation dramatique: dans les scènes de travail *das Schweigen* veut dire autre chose que dans les scènes d'attente, où le silence renforce la tension. *Das Schweigen* correspond aussi au thème de la patience (*Geduld*) et du calme (*Ruhe*) dont le pôle opposé est la grande impatience du héros.

L'instant: G. Poulet nous a bien introduits au problème de l'instant, de ses diverses couches et mesures. Les deux derniers volumes de son oeuvre sur le temps humain posent à ce propos des questions pertinentes, qu'on ne saurait négliger. Elles s'appliquent aussi au drame brechtien.

Bien que l'évolution, le déroulement et la durée soient plutôt des catégories de base, propres au drame brechtien, l'instant y a aussi sa part, quoique secondaire. Ce n'est ni le «moment éternel» des romantiques, ni le «moment esthétique» de Kierkegaard, ni «d'extase» de Heidegger. Toutefois, dans la structure temporelle du drame quelques instants revêtent une importance et un rôle exceptionnels. Ils méritent également un examen plus détaillé.

Ce qui les signale, c'est, tout d'abord, la date exacte, p. ex.: «le 10 Janvier 1610. Suppression du ciel». Mais ce moment-là sera privé de dimension scénique: il ne sera pas réalisé sur scène. Par contre, les moments les plus décisifs de la pièce le sont toujours: c'est devant nos yeux que Galilée se décide à rester en ville lors de la peste; qu'il se remet au travail en apprenant l'imminence de la mort du vieux pape; qu'il confie son manuscrit à Andrea. Ces moments-là s'accomplissent entièrement sur scène; ils y naissent, précédés toujours de quelque nouvelle inattendue, bien que leurs germes soient cachés dans un passé éloigné.

Toutefois, le moment le plus dynamique, le plus lourd de conséquences, le plus théâtral aussi, celui de l'abjuration, est mis en scène d'une manière toute différente. Afin de faire ressortir toute la valeur de cet instant, Brecht le prolonge, l'étire à outrance; il nous en fait prendre connaissance à travers l'émotion et la tension vécues par les deux disciples de Galilée. A l'encontre des déclarations théoriques de l'auteur (Brecht se veut antiaristotélicien), la structuration de cet instant décisif est toute aristotélicienne: soumise à la loi du point culminant, retardation, péripétie, terreur et pitié. Ce n'est qu'à la phrase finale qu'a lieu le retour à la distanciation, au V.-Effekt. Si la pointe finale est inattendue, c'en est pourtant bien une.

Restent encore à étudier de nombreux problèmes concernant la structuration du temps dans le drame de Brecht, entre autres le rythme ou, plutôt, les rythmes. L'analyse devrait porter sur les relations entre des facteurs tels que situations, personnages, dialogues. D'autre part, les structures verbales constituent à elles seules la base du rythme: la longueur des répliques, leur enchaînement, la phrase brechtienne. Un tel

examen devrait être effectué à partir du texte allemand; c'est pourquoi il nous faut ici passer outre, à regret.

Par contre, deux problèmes (ou plutôt deux groupes de problèmes) doivent au moins être mentionnés: 1) le premier concerne les rapports spatio-temporels; 2) le second, la structure verticale du temps.

L'unité du temps et de l'espace dans le drame en général, a été notée par plusieurs théoriciens, même avant la guerre, dont R. Petsch⁸. D'où la formule *Zeit-Raum*, formule riche en connotations pour désigner la double dimension du drame. Ceci est également manifeste dans *La Vie de Galilée*: le temps nouveau s'annonce par l'élargissement de l'espace. L'écoulement du temps est représenté par la succession des lieux dans des tableaux scéniques et dans le monde poétique de la pièce.

Sur le plan macrocosmique on évoque les découvertes géographiques et astronomiques: l'espace semble éclater à force de s'élargir à outrance, il se met à tourner, se peuple d'astres, de satellites. Les noms mêmes des orbes célestes et les termes topographiques y comptent pour beaucoup: autant de terrains nouveaux pour la science, pour le progrès (qui reste pour Brecht une notion temporelle). Les toponymes pleuvent: Padoue, Venise, Rome, Amsterdam, Paris, Prague, noms d'universités célèbres. Le triomphe de la science nouvelle se réalise dans l'acte du passage de la frontière italienne, donc sur le plan spatial.

Cette dimension prend un poids tout particulier dans le cadre du drame brechtien. Evidemment, le théâtre qui, aux dires de Barrault, est «l'homme aux prises avec l'espace», a toujours besoin d'espace, de signes visuels ou auditifs qui l'expriment. Il en a besoin aussi pour signaler la marche du temps: les changements de décors signifient un écoulement du temps, si le même personnage revient sur la scène.

Notons bien que Brecht se dispense totalement de pratiquer l'inversion temporelle: le procès dramatique correspond à la progression du temps; les tableaux successifs marquent les étapes de la vie du héros. Du point de vue structural, c'est un *Stationendrama*; on pourrait l'envisager sous ce jour. D'autre part, c'est la narration, la situation épique imposée au drame qui pousse l'auteur à éviter des inversions.

La prépondérance de l'*Arbeitsgestus* laisse aussi son empreinte sur la structure temporelle de la pièce brechtienne, comme elle marque aussi le choix des signes visuels, des accessoires. Phénomène bien curieux: il se produit un certain échange entre les signes visuels, donc de nature spatiale, et les notions temporelles. Les Notes de Galilée, fruit tangible de son travail, sont mesurées en mois («trois mois de notes») et, inversement, le temps de la recherche s'extériorise comme «un grand panier de ettres».

⁸ R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Halle 1945.

Il restait à étudier, aussi, les relations plus détaillées, propres aux scènes particulières. Chaque tableau possède une structure temporelle bien individuelle et un ensemble de signes destinés à la faire valoir. Brecht est toujours en quête d'une solution nouvelle: il change les sujets, les points de vue; il fait vivre et éprouver le temps à différents personnages (le pape, les disciples, la foule); il se sert de signes bien variés (cloche, bruit du peuple dans la rue); de retardations; de précipitations; de refrains, de songs; de maximes toutes faites.

Jusqu'ici notre attention a été centrée sur la structure horizontale de la pièce, sur sa structure linéaire. La coupe perpendiculaire devrait révéler l'apport de tous les éléments du drame à la structuration du temps de la pièce: le rôle de l'action, des récits, des songs, en somme de tous les moyens verbaux et extraverbaux, dont chacun a sa propre «mesure». S'il y a des «romans à tiroirs», *La Vie de Galilée* pourrait être nommé «drame à tiroirs», ou plutôt: «drame à guillemets». A triples guillemets, plus précisément: 1) guillemets de l'auteur-chroniqueur (légendes); 2) guillemets du metteur en scène (indications scéniques) et 3) guillemets propres au chanteur des songs (epigrammes). Ce système complexe implique une structure temporelle à trois étages, superposés l'un à l'autre, ce qui correspond aussi aux trois aspects du drame, à trois formules brechtiennes: chronique, présentation scénique (récit mimé) et ballade populaire. C'est en partie grâce à ce caractère de ballade populaire que *La Vie de Galilée* se libère du temps historique et revêt une dimension nouvelle, celle d'une parabole, d'un mythe, qui se passe semper et ubique.

Avant d'aborder une conclusion (qui, d'ailleurs, ne se veut ni finale, ni concluante), je me propose de vérifier certaines de mes thèses en examinant de plus près le Tableau XIII de *La Vie de Galilée*. C'est une scène d'attente et d'impatience, donc une scène qui joue sur les deux thèmes principaux de la pièce. Du même coup, ce tableau reste orienté vers le futur sous ses deux formes: vers un avenir lointain (la prospective) et vers un futur immédiat, celui de la décision de Galilée. Dans l'univers de la pièce celui-là (l'avenir de l'humanité) semble dépendre de celui-ci (attitude de Galilée face à ses juges).

Bien que la structure temporelle du tableau soit basé sur le présent scénique (présent du présent), le passé et l'avenir sont impliqués et concernés également. Si les disciples de Galilée s'attendent à un refus définitif, c'est parce qu'ils connaissent leur maître et que l'avenir de la science ne les trouble point.

Les deux temps, le passé aussi bien que le futur, sont présents ici sous la forme de deux modes grammaticaux: l'indicatif et le conditionnel irréal. Les événements passés, ceux qui ont vraiment eu lieu, sont présentés à l'indicatif, tandis que ce qui aurait pu se produire si Galilée n'était pas allé à Florence, est exprimé au conditionnel.

Ces deux modes s'appliquent aussi au futur: le conditionnel exprime

ici ce qui pourrait advenir si le maître abjurait; ce que deviendraient les disciples et la science... Ce conditionnel, qu'ils croient irréal, concerne presque l'avenir de l'humanité. A l'indicatif est mis le refus de Galilée, que tous les disciples sauf Federzoni estiment certain. Les formes grammaticales correspondent ici à leur point de vue. La différence entre l'original allemand et la traduction française apparaît dès le début: le texte allemand est beaucoup plus net et plus concis. La réponse d'Andrea: «puisqu'il n'abjurera jamais» ne rend pas l'original: «da er niemals widerruft», où le présent renforce la certitude du jeune homme. Le doute de Federzoni est aussi plus expressif dans l'original. A chaque instant, on constate à quel point les différences dans la structure des deux langues rendent l'expression des catégories temporelles difficile et peu nuancée. La traduction française a amolli la langue brechtienne, lui a ôté sa vigueur primitive, sa dureté.

La grande scène d'attente ne commence qu'avec l'arrivée de l'Individu (*Individuum*) qui renseigne les disciples sur le procès et sur l'heure précise du verdict éventuel: cinq heures juste. Ce moment est très proche, la grande scène d'attente ne dure donc pas plus de quatre minutes, d'après l'horloge. Cette durée si brève, par quels artifices, par quels moyens dramaturgiques s'allonge-t-elle? Tout d'abord par la concentration des quatre êtres humains qui attachent tant de prix à cet instant décisif. Tout leur espoir et leurs vies mêmes y sont engagés. Cette attente est, d'ailleurs, bien nuancée: deux disciples sont sûrs du refus; Federzoni a des doutes; tandis que Virginia, la fille de Galilée, désire l'abjuration de son père et prie Dieu que cette grâce lui soit accordée, car l'abjuration entraînerait sa remise en liberté.

La durée est constituée par deux processus parallèles, vécue par deux groupes antagonistes. La polarisation (qui relève toujours du principe de dialectique) produit un grand choc psychologique: choc émotionnel, facteur de tension. A cette dualité correspond la juxtaposition de deux procédés scéniques différents: du dialogue saccadé des disciples et du silence continu de Virginia. Comme le silence est un moyen scénique bien plus efficace et bien plus puissant que les paroles, au dernier moment une brusque inversion s'opère: Brecht fait prier Virginia plus fort (*lauter*) tandis que le *Schweigen* devient le privilège des disciples. Suivent des propos très concis, propos-constatations («er widersteht» — «Er widerruft nicht») où le double *wider* exalte la résistance héroïque de Galilée (l'effet se perd, évidemment, dans la traduction).

Deux formules opposées présentent de nouveau l'avenir, l'une à l'indicatif (il sera splendide puisque Galilée n'a pas abjuré), l'autre au conditionnel irréal (il serait ténébreux si le maître abjurait). La métaphore de la nuit à midi (*Nacht am Morgen*), de provenance biblique d'ailleurs, va être réalisée sur scène, le texte de l'abjuration à peine lu.

La lecture de ce texte construit une durée spécifique, complexe et

étagée: en tant que citation, en tant que voix anonyme venant des coulisses et en tant qu'acte d'une extrême importance.

Une fausse péripétie précède la vraie (effet très „aristolélicien”, en termes brechtiens). Voilà le moment préparé par une longue attente, étiré à dessein. Il est présenté à l'aide de moyens extraverbaux: la cloche, les ténèbres, la voix anonyme, l'entrée silencieuse de Galilée. Encore un coup de théâtre poignant: c'est un homme vieilli et brisé, un vieillard souffrant qui vient à ses disciples pour n'être reçu qu'avec des injures (Brecht s'est déjà débarrassé de Virginia pour que l'accueil glacial des jeunes gens ne soit pas contrebalancé par la tendresse de la jeune fille).

La scène s'élève au niveau de la parabole, elle acquiert donc une dimension temporelle toute nouvelle: une dimension en dehors du temps. La causalité empirique perd du coup son emprise. Il se fait noir. «Es wird dunkel». La cloche d'église qui annonce le désastre sonne toujours. Deux devises, deux concepts de la vie héroïque, montent en l'air comme deux vérités valables à jamais.

Pourtant, comme la doctrine professée par Brecht demandait un dénouement optimiste, édifiant et non-équivoque, le triomphe de la science est rendu explicite par le texte de la projection finale. Grâce à l'instinct très sûr de Brecht, la victoire de la science est annoncée d'une façon métaphorique et fraîche.

Conclusion: En guise de conclusion, reprenons plutôt quelques observations générales qui, d'ailleurs, ont déjà été notées.

1. Le temps est un facteur d'une extrême importance dans le drame brechtien. Le point de vue historique de Brecht, son hégélianisme, sa foi dans la science et dans le progrès y ont sûrement leur part, mais peut-être celle-ci n'est-elle toutefois aussi grande qu'on ne l'estime souvent. C'est Brecht-dramaturge qui l'emporte sur Brecht-théoricien; aussi la richesse et la complexité des structures temporelles, propres à ses drames, relèvent-elles de ses inventions théâtrales, dont la plus considérable consiste à imposer à la présentation scénique le caractère de la narration mimée, de l'action rejouée. D'où le choc produit par la collision de deux formules artistiques différentes, voire opposées. Ce choc est particulièrement manifeste dans les structures temporelles du drame brechtien, dont la trame se trouve tantôt déchirée, tantôt renouée, tantôt bouleversée par l'interruption d'éléments hétérogènes.

2. A plusieurs reprises nous avons déjà remarqué le principe dialectique qui gouverne le drame. Chaque personnage, chaque attitude, chaque argument y trouve son pôle opposé. La pièce se joue constamment entre deux extrêmes, d'où une dynamique aux registres très étendus. Ce phénomène embrasse aussi les structures temporelles du drame examiné, si bien que souvent nous nous vîmes obligé de contredire nos propres constations, à peine formulées. Chaque composante de la structure brechtienne est accompagnée de son contraire. Quelques-unes de ces oppositions furent

explicitées au cours de l'analyse: continuité—discontinuité; instant—durée; patience—impatience; passé—futur.

3. Les écrits théoriques de Brecht, si grande que soit leur force inspiratrice pour le théâtre moderne, s'avèrent de peu d'intérêt pour l'examen de ses propres drames. Le texte va souvent à l'encontre des théories, voire à l'encontre de l'auteur même. En l'occurrence, il s'agit du V. Effekt. Malgré la distanciation professée par Brecht, plusieurs scènes s'en libèrent complètement. La distance se perd, s'efface, l'existence créée sur la scène l'emporte; les guillemets sont oubliés. Qui plus est, le principe aristotélicien s'asservit tous les éléments du drame: action, point culminant, péripétie inattendue, volte-face, catastrophe — bien que cette dernière soit conçue d'une manière opposée au sens classique (le héros évite la mort, il abjure).

La divergence entre l'intention de l'auteur et l'effet artistique apparaît aussi sur le plan sémantique, celui du sens suprême de la pièce. Il dépasse de beaucoup ce que Brecht admet être son message. La «parabole historique» de Brecht implique bien une lecture métaphorique: mais c'est sans l'assentiment, voire même à l'insu de l'auteur, que le drame s'élève à un tel degré d'universalité: exaltation de la liberté humaine, du droit à la recherche illimitée, du droit à la distribution libre de nos découvertes. Est-ce par mégarde que *La Vie de Galilée* fut interdite dans certains pays totalitaires?

4. De nombreux facteurs contribuent à assurer la survivance de la pièce brechtienne: le message du drame, l'actualité permanente de ses thèmes, le personnage de Galilée, aussi humain qu'attachant, toutes les audaces de l'auteur visant à abaisser l'idée traditionnelle de l'héroïsme afin de lui substituer un idéal nouveau. Il faudrait nommer aussi tous les artifices et toutes les innovations, tels inscriptions, épigraphes, projections, songs. Car le secret essentiel du triomphe de la pièce, c'est sa théâtralité.

Vocabulaire équivoque et dont on a abusé, il ne se prête point à une exégèse rigoureuse. Il vaut mieux s'en abstenir tout en signalant, au moins, quelques coefficients qui nous convertissent en participants engagés, bien que la distance esthétique ne soit point oubliée.

Oui, *La Vie de Galilée* crée un univers convaincant et vrai, un monde où un homme vit et souffre pour une cause qui est aussi la nôtre. Personnage historique et homme à la recherche de la vérité en général, savant de génie et gourmet enfantin, audacieux et poltron — son comportement nous humilie et nous rend fiers tour à tour. L'auteur nous fait partager ses espoirs, son attente, son angoisse aussi bien que celle de ses disciples. Les grands problèmes de la pièce nous provoquent; impossible de s'esquiver: les problèmes de la responsabilité, de la liberté, de l'engagement, et celui de l'héroïsme, qui, dans l'univers de la pièce, équivaut presque au travail.

La problématique elle-même, si importante et actuelle qu'elle soit, ne saurait jamais nous attacher si elle n'était plongée dans un macrocosme théâtral aussi riche et ardent. Riche en personnages vivants, riche en conflits, en couleurs, en tensions émotionnelles. En termes sémiologiques, la pièce abonde en signes de théâtre très variés, dont la plupart de nature visuelle (situations mouvementées, scènes collectives, costumes, changements fréquents de décor). Mais les dialogues importent aussi: agonistiques ou descriptifs, leçons du maître ou propos de circonstance complétant la situation scénique, discours prolongés ou exclamations concises. La texture verbale, également très différenciée, façonne aussi la dimension temporelle du drame.

Nous voilà revenus au point du départ, au facteur temps dans la pièce. Il est structuré, comme on a vu, à l'aide de procédés très travaillés et soigneusement assortis; rien n'y est fortuit. Il joue sur des oppositions, alternant conversations et tableaux silencieux, scènes très tendues ou très élevées et scènes qui touchent au vulgaire. La dynamique de la pièce relève aussi de temps: le passé reste sans cesse aux prises avec l'avenir. Le temps apparaît tel un glaive tranchant pour abattre les rebelles et exalter ceux qui l'ont reconnu comme souverain.

STRUKTURA CZASU W DRAMACIE BRECHTA („ŻYCIE GALILEUSZA”)

STRESZCZENIE

Artykuł zmierza do wydobycia szczególnych funkcji czasu i sposobów jego prezentacji na przykładzie utworu o bardzo epickim tytule: *Życie Galileusza*.

Różne kierunki filozoficzne XX wieku, poczynając od bergsonizmu i fenomenologii, uwarściły nas również na problematykę czasu w teatrze. Wskazano też na zależność struktury czasowej utworu od koncepcji czasu, właściwej danej epoce i twórcy (G. Poulet). Zgodnie z tą dyrektywą analizę dramatu Brechta poprzedza wprowadzenie w najbliższe mu kategorie czasowe proveniencji Hegeliańskiej (dialektyka, dynamika procesów historycznych, orientacja na przyszłość, linearność i jednowymiarowość).

Linearność struktury czasowej skłania do kolejnego oglądu trzech sukcesywnych „odeinków” czasu: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Z uwagi na prymat przyszłości jej przyglądamy się najpierw. Orientacja na przyszłość (*prospective*) wyraża się w ugrupowaniu postaci wg wieku — pokoleń (młodzi — starzy); znajduje odbicie w konstrukcjach gramatycznych; w wielkich tematach oczekiwania i niecierpliwości; nawet w rekwizytach.

Przeszłość polaryzuje się, ukazuje w dialektycznych opozycjach: jako żywotna tradycja mająca w sobie posiew przyszłości — i jako martwa, skostniała konwencja, hamująca postęp. Polaryzuje się w postaciach nawet przynależnych do tego samego pokolenia.

Wreszcie teraźniejszość, której podstawową kategorią jest trwanie, nie zaś chwila. Trwanie to rozdłuża *Arbeitsgestus*, rządzący dramatem: sceny pracy, wykładu, dyskusji, badania. Ten *Gestus* buduje owe 25 lat, na które rozciąga się dra-

mat; w wymiarze czysto scenicznym (mikrokosmicznym) trwanie wydłużają milczenia, ważne i dla samej akcji, gdyż wyrażają postawę Galileusza, jego odpór. Autorka proponuje termin: *Schweigensgestus*.

Chwila nie ma takiej funkcji poznawczej i rewelatorskiej jak wieczysta chwila (*moment éternel*) romantyków. Ale są i u Brechta momenty wielkiego napięcia, oczekiwania, niecierpliwości, ściśle według recepty *pièce bien faite*, a na przekór jego własnym teoriom.

Pełna analiza struktury czasowej wymaga jeszcze uwzględnienia wielu spraw, m. in. problematyki rytmu poszczególnych obrazów i całości oraz relacji: czas — przestrzeń. Brecht operuje wymiennie kategoriami czasu i przestrzeni: bieg czasu mierzy się rozszerzaniem świata (odkrycia geograficzne) lub przyrastaniem notatek („trzy miesiące kartek”). Decydującą cezurę czasową stanowi fakt przerzucenia rękopisu przez granicę, więc fakt natury również przestrzennej.

Autorka postuluje też — obok analizy linearnej — interpretację wertykalną, która ujawni współdziałanie wszystkich składników dzieła w konstrukcji czasu.

Wspomniane przed chwilą problemy i kategorie odstania analiza Obrazu XIII (scena odwołania tez), wypełniająca drugą część artykułu.

Zmierzając ku syntezie autorka próbuje ustalić główne zasady budowy czasowej utworu. Są to: 1) zasada cudzysłowu, a ściślej — trzech par cudzysłowów, odpowiednio do trzech formuł strukturalnych dramatu (kronika; odegrana opowieść; ballada); 2) zasada dialektyki: motywy utworu układają się w opozycyjne pary: ciągłość — nieciągłość, chwila — trwanie, cierpliwość — niecierpliwość, przeszłość — przyszłość; 3) zasada sprzeczności sprawia, że rozwiązania teatralne Brechta pozostają w sprzeczności z jego teorią V. Effektu. Dystans zaciera się, szczególnie w scenach napiętego oczekiwania, przeżywamy wszystko naiwnie i iluzjonistycznie, gdyż wymaga tego właśnie percepcja czasu; 4) teatralność utworu to bogactwo znaków wizualnych i akustycznych, dynamika, wielka rozpiętość wzruszeń. W teatralności tej ma też znaczny udział zróżnicowana i wieloraka funkcja każdej chwili, scenicznego trwania i wciąż obecnej przyszłości, która już modeluje teraźniejszość.

Irena Ślawińska