Document generated on 06/01/2025 7:10 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Le théâtre et le monde, effets d'étrangeté
Entretien avec Stéphane Braunschweig

Louise Vigeant

Number 65, 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29669ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Vigeant, L. (1992). Le théâtre et le monde, effets d'étrangeté : entretien avec Stéphane Braunschweig. *Jeu*, (65), 121–126.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le théâtre et le monde, effets d'étrangeté

Entretien avec Stéphane Braunschweig

Stéphane Braunschweig, jeune metteur en scène, a été formé à l'École du Théâtre national de Chaillot, sous la direction d'Antoine Vitez. Il a fondé sa compagnie, le Théâtre-Machine, en 1984, et a signé les mises en scène de ses sept productions. En 1992, il travaille à un projet d'opéra, *le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénélon, et il vient d'être remarqué par le Syndicat de la critique française pour la mise en scène d'une trilogie de *Woyzeck* de Georg Büchner, des *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht et de *Don Juan revient de guerre* d'Odön von Horváth. De cette trilogie dite *Des hommes de neige*, nous avons pu voir *Don Juan revient de guerre* à Québec, pendant le Carrefour 92.

Qu'avez-vous retenu de l'enseignement de Vitez et qui soit particulièrement important dans le métier que vous exercez actuellement?

Stéphane Braunschweig — La possibilité d'une très grande liberté dans le travail. En effet, j'ai retenu surtout sa façon d'aborder celui des acteurs : sans *a priori*, en laissant venir ce qui va avoir lieu. Vitez ne s'en tenait pas à *une* possibilité de jouer une scène; en atelier ou à l'école, on travaillait souvent la même scène selon plusieurs versions différentes. Cette multiplicité d'interprétations nous ouvrait vraiment au texte; toutes ces lectures étaient fondées sur le travail de l'acteur et non sur quelque chose d'extérieur.

Vous avez dit d'ailleurs ne pas aimer considérer la mise en scène comme l'illustration d'une idée trouvée à la lecture du texte. Votre pratique de la mise en scène puise donc à l'enseignement de Vitez[1].

1. Carrefour 92 avait organisé des rencontres avec les troupes au lendemain des premières. À deux reprises lors de cet entretien, il sera fait allusion à des déclarations que Stéphane Braunschweig a faites à cette occasion.

S. B. — Oui. Dans mon travail, j'essaie de laisser place à cette liberté, mais aussi à une liberté de lecture pour le spectateur. Je travaille non seulement une scène selon des versions différentes, j'essaie qu'une même scène soit le croisement de plusieurs de ces versions, et qu'il y ait également plusieurs pistes possibles de réception...

...ce qui est très exigeant pour le spectateur...

S. B. — Effectivement, ça demande au spectateur de travailler, mais ce travail est un plaisir!

Les pièces qui constituent la trilogie Des hommes de neige *ont en commun une certaine thématique, comme le retour de guerre, mais ont également des liens du point de vue de l'écriture. Qu'est-ce qui vous a attiré chez ces trois auteurs? Est-ce relié à votre manière de travailler, qui consiste à donner des versions différentes d'une même situation?*

S. B. — Il y a en effet des liens thématiques assez forts, mais les trois textes demeurent différents. J'aime faire appel au travail de la contradiction. S'il existe une unité dans un spectacle, l'unité de pensée, cette pensée peut être contredite de l'intérieur. Certes, une pensée unique organise et synthétise l'ensemble, mais l'unité peut exister sans qu'il y ait forcément homogénéité, nivellement. J'aime bien quand la contradiction travaille : une certaine contradiction tient au propre travail du metteur en scène, et cette contradiction est décuplée par le travail des comédiens. Indépendamment de l'échange intellectuel que l'on peut avoir avec les comédiens, il naît de leur travail des contradictions, car ils ne jouent pas tous de la même manière. Il m'intéresse de faire en sorte que ce type d'opposition nous aide à donner du sens aux choses. Dans un même ordre d'idées, j'ai choisi des auteurs qui parlent de la même chose, mais qui voient le monde de manière complètement différente. Cela génère des ouvertures.

Ces trois pièces mettent en jeu la guerre, des soldats, les femmes qu'ils ont aimées, abandonnées ou même assassinées, et en œuvre la désillusion, un bouleversement de valeurs. Pourquoi parler de ça aujourd'hui?

S. B. — Je sentais surtout qu'avec ces textes, je pouvais questionner le sens du théâtre. Ils nous permettent tous trois de nous demander à quoi sert de faire du théâtre. En fait, mes choix de textes sont toujours reliés à cette idée. Par exemple, dans *Don Juan revient de guerre*, on entend dès la première scène, qui se passe dans un théâtre aux armées : «Je me demande ce que va devenir le théâtre maintenant.» Quand je lis ça dans une pièce, j'ai tout de suite envie de continuer!

Le théâtre aujourd'hui, me semble-t-il, doit s'affranchir de ses concurrents médiatiques, de la télévision en particulier. Je fais référence ici non pas au téléviseur, mais à la façon dont on médiatise l'information, donc notre rapport avec le réel. Je pense que le théâtre doit faire une brèche là-dedans, et c'est pourquoi je travaille de façon très peu réaliste sur le plan visuel. De manière telle que le théâtre, le lieu même, devient un trou dans le réel, où on va passer un moment de *présence* vraie et de *contact* direct avec les gens. Je crois que le théâtre a tout à gagner à aller dans la voie d'un total affranchissement et des médias et d'une forme de réel qui n'est jamais qu'un réel médiatisé. On doit aller dans l'autre sens, vers un autre réel, le réel propre au théâtre, à la représentation. Ce réel-là nous permet d'affronter le monde. Les trois pièces de la trilogie nous parlent de la guerre davantage d'une façon intuitive que d'un point de vue idéologique et, surtout, elles nous parlent de la pulsion de vie.

Par exemple, *Don Juan* est la pièce la plus noire de la trilogie, mais le spectacle, lui, n'est pas noir du tout. Ce n'est pas une manière angoissée de parler de l'angoisse, mais une manière d'en parler pour essayer de mieux vivre avec elle.

Don Juan revient de guerre d'Odön von Horváth, spectacle du Théâtre-Machine mis en scène par Stéphane Braunschweig et présenté au Carrefour international de théâtre de Québec. Photo : Éric Dydim.

Votre mise en scène de Don Juan revient de guerre *est fondée sur l'effet d'étrangeté brechtien. Vous semblez convaincu que c'est par ce biais que vous pouvez amener les gens à avoir une vision différente de la réalité, conformément à ce que vous venez de dire à propos du rôle du théâtre.* Don Juan revient de guerre *pourrait être un mélodrame, mais l'objectif que vous poursuivez n'est ni de faire pleurer sur la mort de la jeune fille ni sur celle du soldat. Vous avez dit que Horváth en particulier vous intéressait parce qu'il était aussi politique que Brecht mais moins didactique. Qu'est-ce à dire?*

S. B. — C'est vrai que j'aime bien les textes qui nous relient à l'histoire et donc qui ne nous relient pas forcément à un réel très concret, d'aujourd'hui. Je ne m'intéresse d'ailleurs pas aux pièces d'actualité contemporaine, mais plutôt aux pièces qui relativisent notre rapport à l'histoire. Les pièces de Horváth, de Brecht, de Büchner sont de ce type. Dans une pièce comme *Woyzeck*, il y a une dimension presque métaphysique, ou tout simplement, poétique, qu'il n'y a pas dans la pièce de Horváth, mais chaque pièce de cette trilogie, à sa manière, nous permet d'appréhender le réel d'une façon singulière et vivante. Même dans la pièce la plus négative, celle de Brecht, on sent une telle pulsion de vie dans l'écriture, que ça nous donne de l'énergie, et envie de vivre. J'ai de la difficulté à travailler des textes qui n'ont pas profondément une dimension tragique, même si on est là pour dire qu'il ne faut pas prendre cette dimension au tragique! Le geste de faire le spectacle sert aussi à rendre ce tragique praticable, ou à rendre le monde praticable.

De ce côté-ci de l'Atlantique, on croyait que Brecht était passé de mode en France. Comment vous situez-vous par rapport à ses théories?

S. B. — Brecht est passé de mode en France en même temps que le marxisme. Mais on observe depuis quatre ou cinq ans un regain d'intérêt, en particulier pour le jeune Brecht. Il y a effectivement des pièces didactiques, mais on est en train de découvrir un aspect auquel on n'avait pas porté attention : Brecht est un grand poète, et un grand homme de théâtre. Au-delà de ses théories — et au-delà aussi d'une certaine compréhension de ses théories —, il y a du vrai théâtre. En fait, je me sens assez proche du théâtre de Brecht, car j'adhère complètement à l'idée que le théâtre doit nous rendre étrange le monde. Quand, tout à coup, tout ce qui paraît évident perd un peu de son évidence, on est obligé de chercher une autre évidence — parce que s'il n'y a plus d'évidence, on a du mal à vivre. Mais on doit trouver une évidence qui ne soit pas de surface.

Pour ma part, j'ai beaucoup senti l'efficacité de cet effet d'étrangeté dans certaines oppositions entre le texte et le jeu, dans les ruptures de ton et dans le jeu un peu décalé des comédiens.

S. B. — Je cherche ces décalages qui permettent d'entendre vraiment le texte, ou de l'entendre autrement. Dès qu'on décale un peu, un point de vue est créé qui permet de mieux appréhender le texte. Je dirais, par rapport à Brecht, que je travaille plus sur l'étrangeté que sur *l'effet*, et pas forcément sous forme de rupture. Je ne cherche pas à ce qu'on dise : tiens, là, il y a effet de distanciation. Dans le théâtre de Brecht, on a l'habitude de présenter d'abord quelque chose, puis de provoquer une rupture; la distance ainsi créée permet d'en observer l'étrangeté. Par exemple, si on présente un comportement fasciste, le spectateur se rend compte qu'il ne faisait pas du tout attention au fait qu'il s'agissait là d'un comportement fasciste, jusqu'à la rupture qui, tout à coup, lui permet de le *voir*.

J'ai essayé de travailler *les Tambours dans la nuit* un peu différemment Je me suis aperçu que l'étrangeté, c'était plutôt un destin, c'est-à-dire quelque chose qui vient progressivement et pas forcément en rupture. Il y aurait un *trajet* d'étrangeté plutôt que des révélations spontanées, à tel ou tel moment, où quelque chose qui paraîtrait normal, tout à coup, deviendrait étrange. J'essaie qu'il y ait un vrai cheminement de cette étrangeté.

Dans *les Tambours dans la nuit*, on voit des personnages petits-bourgeois qui, visiblement, adhéreront au nazisme. J'ai essayé de défendre ces personnages, d'être évidemment en permanence critique par rapport au discours lui-même, mais d'essayer tout de même de comprendre pourquoi ils vont sur ce chemin, car plus on défend les personnages, plus on s'aperçoit qu'ils sont dangereux. Si on les montre tout de go comme des types dangereux, le spectateur ne fait que le constater et s'en éloigne. Mais si on les rapproche, presque en cherchant parfois l'identification, en cherchant à être ému par eux, on crée une ambiguïté, qui n'est pas douteuse, mais une ambiguïté qui fait que ces gens sont dangereux. Appa-raît alors un autre type d'étrangeté, liée au fait de défendre des personnages qui sont indéfendables.

Dans la scénographie de Don Juan revient de guerre, *j'ai remarqué que l'usage que vous faites des matériaux était en soi une métaphore de la désillusion d'après-guerre. Vous avez constitué une scénographie qui est presque une boîte, où, au début du moins, le théâtre est très présent, avec ce cadrage, le*

rideau, et puis il disparaît à la fin. Le théâtre serait-il donc lui aussi une illusion qui s'effrite? Quel rôle attribuez-vous à la scénographie dans vos mises en scène?

S. B. — La scénographie raconte quelque chose; j'essaie toujours qu'elle ait son propre récit. De même, la lumière a son propre récit. Par exemple, dans le jeu des couleurs : cette façon de partir au neutre, de passer à une couleur qui envahit l'espace puis repasse au blanc, raconte quelque chose qui n'est pas exactement adéquat avec le jeu des acteurs mais qui peut être légèrement décalé, comme sur une ligne parallèle. La scénographie aussi peut constituer un récit parallèle. En fait, toutes ces lignes parallèles construisent le spectacle, avec les acteurs. La scénographie de *Don Juan revient de guerre* part du petit théâtre aux armées dont on parlait, et essaie de le faire fonctionner sous plusieurs formes, en maintenant l'idée que c'est un petit théâtre, avec ses cadres qui créent la distance. Ce n'est pas le théâtre dans le théâtre qui m'intéresse, mais l'idée de ne jamais oublier qu'on est au théâtre. Petit à petit, on passe par des formes de théâtre réaliste, de théâtre bourgeois, expressionniste et, progressivement, on fait éclater ces formes jusqu'à cette fin du spectacle, qui est peut-être le comble de l'étrangeté, où, en fait, il n'y a plus de cadre, mais où on a créé le sentiment de la plus grande présence théâtrale : on voit le mur du théâtre, on voit la lumière, on voit que sur le plateau il n'y avait qu'un ensemble de planches de bois, on voit tout. C'est à ce moment où c'est le plus étrange, parce que c'est là où il y a la plus grande poésie. Il ne s'agit plus d'une poésie codée à décoder, on n'a plus besoin de la médiation que représentait chaque forme de théâtre, avec masques ou marionnettes : le public est dans un affrontement direct avec le texte et les acteurs.

Lors d'une rencontre, ici à Québec, vous avez prononcé une phrase qui peut paraître terrible, en disant que le meurtre avait quelque chose de poétique. Bien sûr, vous avez vite distingué le meurtre réel du meurtre au théâtre, mais pouvez-vous expliquer tout de même davantage ce que vous entendez par là?

Don Juan revient de guerre du Théâtre-Machine de France. Photos : Claudel Huot.

S. B. — Je parlais du meurtre de Marie dans *Woyzeck*. Quand on lit cette scène où Woyzeck tue Marie, on s'aperçoit qu'il n'y a aucune violence, c'est parfaitement doux dans l'écriture. Le seul moment violent est le passage à l'acte. La scène elle-même est écrite comme une scène d'amour. Je disais en quelque sorte que de tous ces «hommes de neige» qui cherchent leur place en ayant du mal à la trouver, peut-être Woyzeck est-il celui qui la trouve. Dans un univers qui est le sien, un univers de solitude, absolument pas satisfaisant certes, va-t-il être heureux un tout petit peu, un court moment. En ce sens, un meurtre *au théâtre* est un acte poétique qui est un acte d'existence.

Ce geste en fait le consacre dans ce qu'il est comme individu, comme s'il pouvait ne se manifester que de cette manière. C'est son destin en quelque sorte.

S. B. — On peut dire ça au moment où il accomplit le meurtre. Mais avant, non, on ne sait pas d'où viennent les déterminismes. Büchner, bien sûr, nous dit en permanence que l'homme n'est pas libre, qu'il est un jeu de pulsions. On le voit même chez les personnages qui sont eux-mêmes les tenants de la philosophie des Lumières, qui cherchent à affirmer la suprême liberté de l'homme : le capitaine, le docteur. On voit qu'eux-mêmes sont aux prises avec des pulsions qui les rendent malades. Par exemple, le capitaine est complètement mélancolique, au sens psychiatrique du terme. Sans doute Woyzeck est-il simplement un type agité de pulsions, et il faut qu'il vive avec cette réalité. Comme nous devons tous nous accommoder de ce que nous sommes.

Vous avez été déclaré «révélation» par le Syndicat de la critique en France. De votre point de vue, qu'est-ce que les critiques ont découvert? Un bon disciple de Vitez ou un metteur en scène qui propose un travail nouveau sur la scène parisienne?

S. B. — Je manque de recul! Mais disons que ce qui me caractérise peut-être le plus, c'est une manière assez nouvelle d'appréhender le texte de théâtre. Je ne détourne pas le texte — ou alors je le dis, et il n'y a pas de tricherie ni de trahison —, mais j'ai une appréhension du texte qui n'empêche pas d'avoir, sur le plateau, un discours qui lui soit parallèle. Contrairement à ce qui s'est beaucoup fait durant les années quatre-vingt, mon travail est totalement axé sur le sens. Même dans l'esthétique, il y a production de sens. Je tiens à l'efficacité du sens. Ce travail pourrait rendre le texte un peu exsangue, sec, aride, mais je crois qu'au contraire il lui confère une grande liberté. Ma position n'exclut pas que le travail puisse être très formel et même très musical. J'essaie en effet d'appréhender le sens par une rythmique et pas seulement par le simple travail du texte. Quand on scande le texte d'une certaine manière, quand on enchaîne trois répliques et qu'on les fait suivre d'un silence, bref quand on travaille le texte d'une manière très musicale, le spectacle, du coup, devient rigoureux et, sans qu'il s'agisse de danse, il se trouve à une sorte de croisement des moyens expressifs.

Le théâtre que je fais est aussi sans concessions; il ne cherche pas à plaire, mais établit tout de même le contact avec le public. C'est un théâtre qui fonctionne bien, y compris avec des gens qui ne vont pas forcément souvent au théâtre. Il fonctionne parfois même mieux avec ce type de spectateurs, qui découvrent alors que le théâre peut être autre chose que ce qu'on leur en a montré à la télévision. Peut-être les critiques ont-ils senti les multiples possibilités de réception de ce théâtre....

Propos recueillis par **Louise Vigeant**