

Mettre en scène selon Brecht

Maureen Martineau

Numéro 43, 1987

Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27258ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martineau, M. (1987). Mettre en scène selon Brecht. *Jeu*, (43), 111–114.

mettre en scène selon brecht

Depuis juin 1985, l'Institut international de théâtre de la République démocratique allemande et l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch, en collaboration avec le Berliner Ensemble et le Deutsches Theater, organisent annuellement un stage de mise en scène selon une approche actualisée de la théorie et de l'oeuvre de Bertolt Brecht. Durant deux semaines intensives, Konrad Zschiedrich, metteur en scène, anime un atelier pratique à partir de différents textes sur la mise en scène et la direction d'acteur. Hildegard Buchwald se concentre sur des leçons de mouvement axées sur la conscience du *geste*. Le stage, offert en anglais, inclut l'assistance à une dizaine de spectacles du Berliner Ensemble, du Deutsches Theater et de la Volksbühne. J'ai assisté à ce stage, en 1985.

l'approche du texte

Konrad Zschiedrich nous a fait analyser avec beaucoup de précision des extraits de textes de Brecht, en nous orientant vers la réalité objective des situations décrites: qu'est-ce qui se



Konrad Zschiedrich et Annette Andersen répétant une scène de *la Mère* de Brecht.

passer? qu'est-ce qui est raconté? qu'arrive-t-il vraiment? Cette approche matérialiste pour trouver le *vorgang*, c'est-à-dire le processus caché de l'action, permet d'éviter d'«inventer» au départ la réalité proposée par le texte. L'interprétation subjective de la mise en scène n'intervient qu'après ce travail d'enquête, pour alimenter la narration de références personnelles.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé à un travail de décodage du texte. Selon la méthode proposée, le texte est abordé comme un cercle divisible en parties. Pour que la réalité de ce cercle ne soit pas prise pour acquis par le public, il est volontairement brisé en segments. Le public sera donc appelé à le rebâtir au fur et à mesure de la représentation théâtrale, prenant ainsi conscience que la réalité peut se faire et se défaire. Chaque petite et grande partie du texte est ainsi divisée: développement, rupture, changement qualitatif, et titrée suivant sa fonction dramatique.

Les étapes de l'action surviennent les unes après les autres et non les unes dans les autres, pas plus qu'elles ne découlent l'une de l'autre. Conséquemment, le metteur en scène adoptera souvent le principe du montage, d'une construction savante, conscient de ses effets. Par l'interaction des différents éléments scéniques, la mise en scène cherchera à provoquer l'éveil du spectateur. Elle ne tentera pas d'illustrer le texte mais d'en raconter l'action cachée: il est plus important de montrer comment arrivent les choses que de montrer ce qui arrive.

le jeu et la mise en scène

Les intentions de mise en scène se traduisent, quant au jeu, par une interprétation dont les «effets de brisure et de rupture» sont très caractéristiques du théâtre est-allemand. Cette approche s'oppose aux courants romantique et naturaliste où les acteurs jouent davantage



Konrad Zschiedrich dirige le travail de mise en scène sur des extraits de *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht.

la poésie du texte, défilant les mots comme les perles d'un collier, jouant les moments de transition d'un état à un autre de façon très coulante, «psychologisante».

Le jeu brechtien cherche à rompre l'envoûtement mélodique qui conforte le public, en opérant de brusques changements de rythme et de ton. Il insiste davantage sur le sens du propos théâtral que sur la musicalité du texte. Il développe l'état de conscience chez l'acteur selon la mécanique suivante:



Metteur en scène d'expérience, Konrad Zschiedrich souligne que, de façon générale, le moment de pause ou, si l'on veut, l'instant d'enregistrement conscient (et non de transition psychologique) est trop souvent escamoté dans le jeu. La réaction doit toujours se faire sur la base d'une impulsion non prévue, neuve, ne pouvant se laisser deviner d'avance dans l'action ou la pause. L'instant de pause permet au public de choisir lui aussi sa réaction. Cette approche du jeu, en plus de faire appel au jugement critique des spectateurs, laisse sous-entendre que l'être humain, à l'image du personnage, a toujours le choix de son devenir. Cette vision du monde déstructure la trame dramatique reposant sur l'idée de la fatalité, qui marque tout le théâtre classique.

Par cette approche du jeu, la mise en scène utilise le *verfremdungseffekt*. Plus qu'une technique, le *verfremdung* est une vision du monde qui a emprunté à la philosophie russe sa définition de la fonction du regard artistique: le regard naturel ne voit plus les choses, l'art doit donner à voir, rompre avec l'automatisme du regard.

Dans le même sens mais appliqué à la politique, Hegel et Marx parlaient de techniques pour nous rendre «étrangers» à un monde dans lequel nous sommes aliénés. Pour eux, le terme *verfremdung* avait le sens de «désaliénation»: il s'agissait de rendre étrangère à soi la réalité aliénante qu'autrement on accepte. Les Anglais ont traduit ce terme par *alienation*. En français, le mot «distanciation» entraîne une mésinterprétation du terme *verfremdung*, lequel exprime davantage l'idée de «rendre étrange», d'inviter le public à regarder avec des yeux nouveaux, un regard neuf, la réalité, de l'inciter à poser un regard de «touriste» sur son propre monde, que celle de la distance de l'acteur par rapport à son jeu.

«L'effet d'étrangeté» s'appuie sur une approche de la réalité, sur une volonté de rendre modifiables, par chacun, des systèmes sociaux qui, autrement, sont acceptés comme immuables.

Le *verfremdung* donne au jeu un ton très naturel et quotidien. Ce sont les brisures de la représentation qui le dénaturalisent et non l'interprétation. Les acteurs ne jouent pas «l'effet d'étrangeté», mais laissent apparaître l'étrangeté à travers le rapport choc des différents éléments scéniques entre eux (jeu, musique, scénographie, maquillage, etc.).

En ce qui a trait à l'interprétation, Konrad Zschiedrich insiste surtout pour que l'on considère les attitudes des personnages. Quelles que soient leur psychologie individuelle et l'intensité de leur drame intérieur, les personnages endossent une série d'attitudes (le *gestus*) commandées par une mise en situation, un rôle, un système. La psychologie individuelle qui masque l'essentiel en est ainsi traversée et renvoie à des unités de comportements qui, eux, visent l'essentiel. Ceci ne signifie absolument pas que l'émotion est absente du jeu brechtien. Elle est inscrite dans des situations concrètes, et motivée par des rapports sensibles avec les autres personnages.

Pour bien saisir la spécificité du théâtre brechtien, il est important de souligner qu'il ne vise pas la catharsis, la «purgation des passions». Son opposition au principe d'Aristote est basée sur la conviction de Brecht que l'âme ne se change pas. Brecht a préféré s'intéresser aux conditions plus objectives. Il a ainsi substitué à la notion ancienne de conflit celle de contradiction. Pour agir sur le monde par le théâtre, il opère la difficile synthèse du plaisir théâtral et du didactisme. Son théâtre réussit à être politique et à se distinguer de l'*agit-prop* en faisant appel à la réflexion des gens plutôt qu'à leur conviction.

maureen martineau