

## Entretien avec Stéphane Braunschweig sur la tragédie, Tchekhov et Ibsen, le théâtre aujourd'hui

### Surmonter le tragique

Q. – Vous n'avez guère monté de tragédies, si on excepte *Ajax* et *Prométhée*.

S.B. – Mon répertoire tourne essentiellement autour de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Je n'ai fait que deux incursions dans la tragédie antique, même si c'est un domaine qui reste assez présent. Et plutôt que les tragédies de Shakespeare, j'ai monté ses comédies noires ou ses « comédies à problèmes » : *Le Marchand de Venise*, *Le Conte d'hiver* et *Mesure pour Mesure*. Effectivement, je travaille le plus souvent sur des pièces qui ne sont pas des tragédies au sens propre du terme. D'ailleurs même *Ajax* et *Prométhée enchaîné* sont des tragédies assez particulières. Il y a une dimension tragique évidente dans *Ajax*, mais ce qui m'intéressait, c'est que la pièce raconte plutôt la fin de la tragédie, puisqu'elle rebondit dans une deuxième partie qui est beaucoup plus « politique » que proprement tragique. Quant à *Prométhée*, on assiste aux souffrances de Prométhée et d'Io, donc à leur destin tragique, mais c'est aussi un destin tragique qui s'affirme dans la volonté du héros de changer le système. Prométhée commet une transgression décisive. En donnant de nouvelles capacités aux hommes, il crée la possibilité pour l'homme de maîtriser un peu plus son destin. En même temps, cette possibilité s'accompagne de la prise de conscience par l'homme de son sort tragique, donc c'est ambigu. C'est aussi une pièce dont on n'a que la première partie : quelque chose reste ouvert dans cette tragédie.

Ce qui est intéressant dans la tragédie, c'est lorsque les héros se révoltent contre leur sort, et défient les forces qui les dominent. La tragédie m'intéresse lorsqu'elle permet d'articuler une possibilité de surmonter le tragique, d'y échapper ou de vivre avec.

Q. – Stanley Cavell dit que la tragédie représente notre vie. Il écrit ceci : « Je prétends que la vie d'Othello est une figure de la mienne, que la mienne est faite comme la sienne, qu'elles ont une relation interne. Mon bonheur a à voir avec le fait de vivre en étant touché par les problèmes d'Othello – plutôt que saisi par eux ; ou saisi, mais pas accablé ; des problèmes de confiance et de trahison, de fausse solitude et de fausse relation, de désir et de peur et de s'unir et de rester impénétrable.

Je soutiens qu'Othello est représentatif. »

S.B. – J'aime bien qu'il dise « touché plutôt qu'accablé ». Pour moi, le théâtre n'est pas là pour nous accabler. Il m'est plus difficile de commenter son rapport personnel à Othello.

Q. – Il dit qu'Othello nous représente. Il me semble que cela signifie que la tragédie nous propose une forme d'expérience. Othello vit une certaine expérience, et d'une part, je ne peux pas être heureux si je ne suis pas capable de vivre ce genre d'expérience, d'avoir un vrai rapport à des expériences comme la fausse solitude et la fausse relation. D'autre part, le signe que je peux vivre ce type d'expérience, c'est le fait que je puisse être touché par Othello. Ce qui se joue dans notre rapport à la tragédie, ce serait donc l'expérience que nous pouvons avoir d'autrui : si je peux être touché par l'expérience d'Othello, je peux être touché par l'expérience des autres, et donc par la mienne.

Mais en quoi est-ce tragique ? Pourquoi voir ces problèmes comme des problèmes tragiques ? Ma question est donc : le tragique est-il représentatif de nous-mêmes, comme le soutient Cavell, ou bien le tragique n'est-il pas plutôt une représentation qui reste à interroger ? Cavell propose quelque chose comme une identification. Or, dans votre mise en scène du *Conte d'hiver*, le tragique apparaissait plutôt comme une forme parmi d'autres, expérimentée, donc interrogée. Une représentation de l'expérience, plutôt que sa vérité...

S.B. – Oui, on peut le dire ainsi. À propos du *Conte d'hiver*, en jouant sur les mots j'ai parlé d'« illusion tragique » et d'« illusion comique », comme deux rapports au réel, à la vie. Deux constructions qui seraient en fait comme l'envers l'une de l'autre et participeraient d'un même déni de la réalité. Dans cette pièce, on a d'abord l'impression que les trois premiers actes construisent un engrenage tragique ; puis il y a une deuxième partie qui est une « pastorale » où l'on assiste à une sorte de renaissance par le printemps et la jeunesse. La plupart des commentateurs voient la pièce ainsi, en deux parties, la comédie venant au secours de la tragédie. Pour ma part, je la voyais en trois parties. Je pensais que le cinquième acte (où l'on assiste à la mise en scène de la résurrection de la reine morte au troisième acte) n'était pas l'aboutissement du quatrième, de la comédie pastorale, mais la remise en perspective de la pastorale et de la première partie tragique. On peut comprendre la résurrection finale d'Hermione à partir de la pensée de Pascal, « figure porte absence et présence » – c'est assez brillant, cette petite pensée. La résurrection d'Hermione est une « figure » au sens pascalien, qui porte à la fois la présence du corps ressuscité de la femme, et son absence (l'impossibilité « réelle » de son retour à la vie). Du point de vue du roi, c'est une véritable résurrection. Mais Shakespeare nous chuchote que la reine n'était en

fait pas morte. Donc il n'y a pas de vraie résurrection. Il y a résurrection symbolique, mais pas résurrection réelle. Shakespeare nous dit bien que la résurrection réelle n'est possible que si la reine n'est pas vraiment morte ! (*rires*) Ce qui veut dire au fond : il y a de la résurrection, il y a de la réparation, mais il y a aussi de l'irréparable. Et la réparation ne répare pas l'irréparable. Ne plus avancer à partir du constat de l'irréparable, c'est le tragique. Avancer au-delà de l'irréparable, tout en sachant que l'irréparable n'est pas réparable, c'est une attitude philosophique autre, qui n'est pas tragique. C'est le deuil. Je pense que je parle toujours un peu de cela. C'est une sortie du tragique, mais qui n'est pas une négation du tragique.

### **Articuler les contradictions**

Q. – Nous allons alors nous porter sur le terrain du drame. Vous avez monté Tchekhov à plusieurs reprises (*La Cerisaie, La Mouette, Les Trois Sœurs* au Conservatoire), vous monterez *Les Trois Sœurs* l'an prochain. Ne pensez-vous pas que c'est un théâtre qui développe un point de vue, non pas tragique, mais mélancolique sur l'existence ?

S.B. – Il faudrait se mettre d'accord sur ce qu'on entend par « mélancolique ».

Q. – Traditionnellement, la mélancolie n'est pas seulement un tempérament, mais un savoir : un savoir de l'impossibilité du bonheur, et de la vanité des entreprises humaines. Plus précisément, c'est le savoir que toutes ces entreprises sont promises à la mort, que la mort est toujours à l'œuvre dans la vie, et qu'en conséquence le bonheur est une illusion. Or Tchekhov disposait d'un point de vue savant sur la vie, le point de vue médical, et se savait atteint d'une maladie inguérissable et mortelle, la tuberculose. Le savoir médical était donc pour lui un savoir de la mort, et non de la guérison. Vous aviez mis en rapport *La Mouette* et *Les Ambassadeurs*, le fameux tableau de Holbein avec la tête de mort en anamorphose.

S.B. – Sur la base de cette définition de la mélancolie, je ne suis pas contre... À condition toutefois de penser que la mélancolie n'est pas synonyme d'absence de vitalité. La position mélancolique, dans ce qu'elle a d'accablée ou d'absorbée dans un retour sur soi n'est pas forcément celle du théâtre de Tchekhov. C'est vrai que dans *La Mouette*, j'avais mis au centre la question de la mort au travail, cherchant à repérer la figure anamorphique de la mort. Mais dans *La Cerisaie*, j'avais plutôt raconté la pièce comme une espèce de deuil. Je pensais

qu'au quatrième acte l'arrachement de la famille à la propriété ne devait pas forcément être considéré comme une chose négative. Cela relançait un processus vital. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de souffrance. Quand on vous arrache une part de vous-même, ou ce qu'on identifie comme tel, et qu'il faut passer à autre chose, cela ne se fait pas sans mal. Mais ce n'est pas pour autant qu'il faut le regretter, être dans le regret et la nostalgie. Il ne faut surtout pas identifier mélancolie et nostalgie. Le théâtre de Tchekhov n'est pas un théâtre nostalgique. Dans *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*, ses dernières pièces, il raconte la fin d'un monde, la fin de la grande civilisation aristocratique, de la grande culture, mais il ne faudrait pas penser qu'il n'est que dans le regret de ce monde-là, même s'il a souvent été monté comme cela. Ce théâtre ne raconte pas le regret des grandes propriétés... Dans *La Cerisaie*, j'ai le sentiment qu'il renvoie dos à dos les sympathies révolutionnaires de Trofimov et le capitalisme à l'état naissant de Lopakhine. Il y a une scène au début du quatrième acte où ils sont tous les deux ensemble, et ils se parlent un peu comme des frères. Dans ma mise en scène, Lopakhine était montré comme quelqu'un qui cherche à faire plaisir à Lioubov, qui cherche une mère plutôt qu'à construire des propriétés. De même, on voit bien que ce n'est pas Trofimov qui va faire la révolution. Tous les deux sont dans un mouvement historique, ils sont appelés à être des vecteurs de l'Histoire, mais ils ne sont pas à la hauteur. Je crois que le théâtre de Tchekhov montre des personnages qui ne sont pas à la hauteur de l'Histoire. Et c'est intéressant pour nous maintenant, me semble-t-il. C'est une question qu'on peut se poser – comment peut-on être à la hauteur de l'Histoire ? Cela permet de ne pas être dans le regret, mais plutôt dans le doute sur le présent, tout en ayant conscience qu'on est porté vers un avenir.

Q. – Cependant, dans des pièces comme *Oncle Vania* ou *Les Trois Sœurs*, on a quand même du mal à sortir d'une relation en miroir entre la névrose individuelle, l'aboulie, la difficulté à agir, et d'autre part l'inertie du contexte social. Nous, avec un regard rétrospectif, nous savons que cela va quelque part, mais les personnages semblent plus englués que portés vers un avenir.

S.B. – Je parlais de *La Cerisaie*. Et c'est la dernière pièce. Et d'ailleurs, le fait que la propriété soit vendue ne signifie pas que Lioubov ne va pas recommencer ses bêtises, que les personnages vont changer. La pièce leur donne la possibilité de changer, on n'en sait pas plus. Évidemment, dans *Les Trois Sœurs* ou dans *La Mouette*, on a affaire à un monde plus englué, où l'on ne voit pas vraiment comment on pourrait s'en sortir. Mais l'engluement ne va pas sans une conscience de cet engluement. Les trois sœurs ne cessent de dire qu'il faut partir. Certes, elles ne le font pas, mais cela recrée quand même une perspective. Il y a

en permanence des personnages qui disent qu'il faut que cela bouge. Et malgré tout, à la fin, il y a ceux qui restent et ceux qui partent. Ils partent sans doute vers le front en Pologne : l'avenir existe, mais il est incertain.

Q. – C'est d'ailleurs un rapport entre le théâtre de Tchekhov et ce courant de la philosophie morale, représenté par Cavell, qu'on appelle le « perfectionnisme » (pas du tout au sens péjoratif de ce mot en français) : de nombreux personnages se demandent à la fois comment être heureux et comment devenir une personne meilleure, plus humaine. Mais ils ont du mal ! Quand les très fortes illusions sociales des années 1860 sont retombées, il semble difficile de sauver l'existence de la vanité.

S.B. – Il y a quand même de l'utopie. Dans *Les Trois Sœurs* – je suis en train d'y travailler, donc il est délicat d'en parler –, il y a aussi deux discours qui s'affrontent. Le discours de Touzenbach, qui dit « mais elle est bien, notre vie » – on voit bien cependant que pour lui elle n'est pas bien du tout, d'ailleurs c'est le personnage qui meurt. Et le discours de Verchinine, qui dit que le bonheur, c'est seulement pour dans trois cents ans ; mais au sens où dans trois cents ans, on regardera le présent, et on relativisera. On voit qu'aucune des positions n'est juste, le théâtre de Tchekhov ne donne pas de position juste.

La réalité sociale de la misère et de la souffrance est présente dans l'œuvre de Tchekhov. Il y a dans *La Cerisaie* le mendiant qui passe, dans *Les Trois Sœurs* les musiciens ambulants, les passants : par une toute petite surface, il y a dans ce théâtre un contact avec un autre monde, qui est beaucoup plus celui décrit dans ses nouvelles.

Q. – Oui, il y a un rétrécissement du spectre social dans le théâtre, par rapport aux nouvelles.

S.B. – Mais ce monde abrité par les propriétés, à la fin des *Trois Sœurs* finit par être traversé par autre chose : le jardin est décrit comme ouvert, les gens passent, c'est assez beau cette image du plateau traversé par le monde. Dans Tchekhov, on ne doit pas oublier le monde des nouvelles, récoltées dans sa vie de médecin. Il ne faut pas oublier qu'il y a toujours une tension entre l'inertie du monde, le cynisme et la résignation qui en découlent, et le besoin de soigner et d'améliorer, qui se rapporte au « perfectionnisme ».

Q. – Benjamin Constant dit que l'homme moderne ne cherche plus à s'accomplir dans une vie politique et publique, dans le cadre de la cité, comme le citoyen antique. Ce qui l'intéresse, ce sont les satisfactions d'ordre privé – la vie

conjugale et familiale –, social – avoir une position sociale qui nous donne satisfaction – et économique. On a le sentiment que Tchekhov montre l'incapacité de ses personnages à obtenir ces satisfactions, même si elles peuvent paraître modestes, alors que chez Ibsen, il y a une critique de ces satisfactions, une critique de l'idée qu'une vie réussie consiste à atteindre ce genre de satisfactions.

S.B. – La thèse de Benjamin Constant revient à dire que l'homme moderne est beaucoup plus individualiste. Le paradoxe, par rapport à votre suggestion, c'est qu'Ibsen est un grand individualiste, même si ce n'est pas un individualiste refermé sur la recherche de satisfactions individuelles. Cela aussi, c'est intéressant pour nous, aujourd'hui. Nous vivons dans une société très individualiste, et en même temps mondialisée. Très vite, la tentation ou le cliché est de voir dans l'individualisme, dans la recherche de satisfactions individuelles et personnelles, la source de tous nos maux. Ibsen ne va pas dans ce sens. Il dit plutôt que l'individualisme est une chance pour la société, car c'est l'unique chance pour l'individu d'échapper à l'inertie sociale et au poids des conventions. Il y a chez lui une repositivation de l'individualisme. Mais elle ne va pas sans son envers. Ibsen développe une position contradictoire, voire intenable, comme on voit dans *Brand*.

Q. – Parce que l'individualisme est une position intenable, mais qui peut sauver le monde ?

S.B. – Dans *Brand*, le personnage sacrifie à sa vocation, à son œuvre, tout ce qui est autour de lui. La scène de Noël dans l'acte IV, on l'a répétée un 23 décembre, il y avait un bruit de vent qui entrainait dans le théâtre par je ne sais où, et qu'on a fini par garder dans le spectacle, et c'était absolument terrifiant d'imaginer la solitude de Brand et de sa femme après la mort de leur enfant. En même temps, on voit bien que la société autour de lui a besoin d'un bon coup de pied dans la fourmilière. Je ne sais pas s'il faut parler en termes de « sauver le monde », je ne pense pas que ce soit un problème de rédemption. Mais en tout cas il faut faire bouger les choses, et cela – chez Ibsen – passe par l'individu.

Q. – C'est d'ailleurs une thèse que Cavell soutient dans son article sur *Le Misanthrope*<sup>1</sup> : la saine démocratie a besoin de la contestation individuelle. Alceste aussi donne des coups de pied dans la fourmilière.

S.B. – Et en même temps, l'individu qui fait cela court à sa perte. On a cet homme, Brand, qui détruit sa famille – avec la complicité de sa femme, qui est quand même bien illuminée, elle aussi –, et en face on a le bailli, qui élève ses

enfants, qui aspire pour cela à un certain confort bourgeois C'est un homme qui au début de la pièce peut paraître plutôt réformiste, ou socialiste, puis qui bascule vers une idéologie plus sécuritaire.

Le problème que pose Ibsen est peut-être : comment mettre en phase ses actes et sa pensée ? Il y a un besoin de radicalité, mais celle-ci est destructrice.

Q. – Chez Cavell, il y a une tension entre l'exigence individuelle et la nécessité sociale et démocratique, mais cette tension peut se résoudre dans une dialectique. Il faudrait essayer, en tout cas. Chez Ibsen, on assiste plutôt à une contradiction très forte. Il y a une certaine tendance à la critique de la démocratie. On a l'impression que le bonheur, tel que les gens se le représentent communément, est un idéal beaucoup trop moyen par rapport à l'idéal d'authenticité, et même de grandeur, qu'on trouve chez Brand.

S.B. – Oui, Claudio Magris parle de mégalomanie<sup>2</sup>.

Q. – Et en même temps, cette exigence d'authenticité est mortifère, aussi bien chez Brand que chez le fils Werle, dans *Le Canard sauvage*.

S.B. – Je pense que la contradiction chez Ibsen n'est pas résolue, mais elle est articulée. Entre les théories sur le mensonge nécessaire ou vital, qu'on trouve dans *Le Canard sauvage*, et le besoin d'authenticité, la contradiction n'est pas résolue, mais tout le théâtre d'Ibsen sert à articuler en permanence ses contradictions. Comment vivre, ou comment survivre à ce qui détruit la vie ? Dans *Brand*, c'est ce genre de contradiction que j'ai essayé d'articuler aussi dans la scénographie. De très hautes parois infranchissables qui traduisent l'aspiration mégalomane d'Ibsen et de son personnage. Et un espace vital archi-réduit, avec très peu d'espace au sol. On est à la fois opprimé et aspiré vers le haut, c'est une bande étroite de fjord, où peu de lumière pénètre.

Q. – N'y a-t-il pas une énorme projection de la figure de l'artiste dans ce personnage de Brand, qui a une exigence radicale, au nom de quoi il est prêt à sacrifier sa famille, son entourage, avec la complicité de la femme du grand homme, bien sûr ? N'y a-t-il pas quelque chose de sacrificiel dans la posture artistique, quand elle a cette exigence de radicalité ?

S.B. – C'est évidemment une problématique très personnelle à Ibsen : la question du sacrifice au nom de l'œuvre, que celle-ci soit artistique, politique, évangélisatrice. Il le dit dans une lettre : que Brand soit pasteur n'est pas très important, il pourrait être peintre, écrivain... Il voulait dire que la question de la

pièce, c'est le sacrifice au nom de l'œuvre. On ne peut pas sacrifier l'œuvre. Cependant, pour moi, c'est très important qu'il soit pasteur, malgré tout. Car le fait de poser cette question-là a à voir avec le protestantisme.

C'est une question qui me touche aussi bien sûr personnellement. Arriver à mettre à peu près en phase ce qu'on peut dire et ce qu'on peut faire, la façon dont on vit et la radicalité de certaines prises de positions... Comme metteur en scène-directeur d'institution, on vit un métier qui est aussi bourré de contradictions. Et évidemment, dans le rapport à la vie privée... Je suis touché par ces questions, mais je me refuse à les prendre d'un point de vue sacrificiel. Les vivre d'un point de vue sacrificiel, c'est les vivre dans le tragique, et c'est insupportable.

Q. – Ibsen a un point de vue très dur sur son personnage : arrive un moment où cette exigence énorme d'œuvre devient complètement formelle et est prête à s'accaparer le projet le plus contingent, mais qui peut fournir une raison à l'existence, comme la construction de cette église.

S.B. – Ce qui est extraordinaire, c'est que Brand, c'est d'abord un homme qui ne veut pas d'église. Il veut se tenir absolument en dehors de l'Église, et il décide pourtant de s'installer dans le presbytère ! Ensuite il fait abattre la vieille église pour en construire une nouvelle et plus grande, et une fois qu'il est dedans, elle est encore trop petite, il lui faut retrouver le monde. Finalement, et c'est ce que j'aime dans la structure de la pièce, cet homme, on a l'impression qu'il est buté sur son idéal, et en réalité, il ne fait que faire des concessions. Paradoxalement, c'est un homme qui, comme on dit dans *Peer Gynt*, « fait le détour ». Simplement, il fait le détour sur place. C'est parce qu'il fait du surplace qu'il fait le détour. Alors que *Peer Gynt*, tout en voyageant et en faisant le détour, est plutôt assez fidèle à son principe, qui est d'être soi-même. Il ne quitte pas son idée. Être soi-même, dans *Peer Gynt*, c'est prendre toutes les images possibles du soi, jusqu'à finalement s'apercevoir qu'être soi-même, c'est être rien, mais il y a quelque chose qui va plus droit chez un *Peer Gynt* qui fait le détour que dans un *Brand* qui s'obstine de manière entêtée. Ce qui veut dire que les deux figures sont juste l'envers l'une de l'autre. Il y a de l'illusion dans tous les cas.

Il faut toujours prendre ensemble *Brand* et *Peer Gynt*. D'abord parce que ce sont les deux œuvres matricielles. Elles portent en germe toutes les œuvres à venir. Il y a quelque chose d'extrêmement mortifère chez *Brand*, et il y a une incroyable vitalité chez *Peer Gynt*. Ces deux aspects appartiennent à Ibsen. Dans *Peer Gynt*, les masques du « moi gyntien » tombent les uns après les autres, les pelures de l'oignon auquel il finit par se comparer tombent sur le sol, et *Peer Gynt* se retrouve face son propre néant. Mais il faut bien qu'il y ait des pelures, on ne peut pas vivre sans pelures. Si on dit qu'il n'y a pas de noyau, il faut bien qu'il y

ait des pelures. Le problème est : une fois qu'on a atteint le centre vide, est-on encore capable de remettre des pelures, de reconstruire un oignon ? J'ai la sensation que certaines illusions permettent de vivre, et d'autres, non. Ce n'est pas parce qu'on a conscience que certaines illusions nous font vivre que l'on doit les dénoncer comme telles, et qu'elles ne sont plus nécessaires à la vie. J'ai la sensation que pour avoir un peu accès au monde, à l'autre, à ce qu'on vit, il faut faire tomber quelques pelures. Et le théâtre a son sens par rapport à cela, comme la psychanalyse à un niveau très personnel et intime. Mais cela ne veut pas dire qu'on doit vivre dans la nudité totale. Avoir une certaine conscience des illusions qu'on se forge ne signifie pas exactement qu'on doive les abandonner.

### **Le théâtre et la dépression contemporaine**

Q. – Cependant, l'illusion est un phénomène collectif, social. Chacun ne peut se sentir assuré du sens général de son existence, porté par lui et le portant, que s'il est dans un contexte où ce sens circule et est perçu par tous en chacun et par chacun en tous. Il y a un étayage collectif et réciproque de l'illusion. Et les personnages de Tchekhov ont du mal à vivre positivement leurs illusions, parce qu'ils ne sont pas dans un tel contexte.

S.B. – Avoir un peu de lucidité sur les illusions avec lesquelles on vit me semble quand même nécessaire pour assurer un sens commun. Bien sûr, on n'est pas maître de pouvoir dire : je vis avec cette illusion, comme si on pouvait la choisir. Moi, j'ai besoin pour faire du théâtre de me dire que je suis utile à quelque chose. En même temps, si je regarde le monde tel qu'il va, je ne suis pas certain à cent pour cent que le théâtre soit utile à quelque chose. Ce n'est pas parce qu'il y a une incertitude fondamentale dans ce geste de faire du théâtre que je ne peux pas me poser comme horizon le « perfectionnisme », ou l'amélioration du monde dans lequel on est. À notre époque, le « sentiment d'impuissance » est certainement l'un des mieux partagés : un sentiment qui construit une société globalement dépressive ou déprimée, ou qui est peut-être induit et propagé par une société qui se donne comme telle. Est-ce que cela veut dire que, comme artiste ou comme intellectuel, je dois montrer qu'on peut faire telle ou telle chose pour que cela aille mieux ? Je ne sais pas le faire, et je partage par certains côtés le sentiment d'impuissance. Mais je peux travailler à montrer comment le sentiment d'impuissance est lui-même dans une certaine mesure le produit d'une illusion. Non qu'il n'y ait pas d'impuissance, comme face à des processus macro-économiques devant lesquels on ne peut pas faire grand-chose. Mais on peut agir sur ce sentiment d'impuissance, parce qu'il ne s'origine pas que dans les

phénomènes macro-économiques, mais aussi dans une psychologie sociale, sur laquelle nous pouvons travailler. Non pas faire semblant de nous donner de la puissance, mais faire voir que ce sentiment d'impuissance est aussi une sorte d'illusion. On peut avoir une lucidité sur notre faible capacité à changer le monde, tout en ayant aussi de la lucidité sur le fait que ce sentiment, dont on croit qu'il découle de cette faiblesse, est aussi une sorte d'illusion.

Q. – Est-ce que cela a à voir avec cette vitalité dont vous parliez ?

S.B. – On est fait de pulsion de vie et de pulsion de mort, il y a de la pulsion de vie, suicide et dépression ne sont pas notre destin. Pour moi, l'activité intellectuelle est jubilatoire. Elle me donne du plaisir. Même si c'est pour faire des constats terribles, le fait que mon cerveau fonctionne est jubilatoire. C'est déjà pas mal. Et au théâtre, j'essaye de faire fonctionner le cerveau des spectateurs. Ce qui est déprimant, c'est quand on a l'impression qu'on ne fonctionne plus, qu'on n'arrive plus à articuler quoi que ce soit. Il y a des jours où on est comme ça. Mais il y a des moments où on arrive à penser quelque chose, et, d'une certaine façon, cela nous sauve. Si on pouvait persuader une majorité de gens que le fait de faire fonctionner leur cerveau pour parvenir à plus de lucidité, cela permet peut-être d'aller mieux qu'en s'abrutissant devant la télé, ce serait pas mal !

Q. – On ressent cela chez Tchekhov : que sa mélancolie est sauvée par son activité créatrice tellement forte, et même géniale.

S.B. – Je dois dire qu'en montant *Les Trois Sœurs*, ce qui m'intéresse, c'est justement ce thème de la dépression. La pièce commence par « Père est mort il y a un an, mais il fait beau » -on ne parle jamais de la mère, sauf une allusion. On ne peut pas ne pas entendre « Père est mort, Dieu est mort », le monde des *Trois Sœurs* est un monde où il n'y a plus la référence fondatrice, plus d'autorité. Et si l'on se souvient que la première esquisse de la première pièce de Tchekhov s'intitulait *Être sans père*, on se dit que c'est tout son théâtre qui est comme placé au cœur de cette question. La question qui se pose à nous de vivre dans un monde où la seule référence pour l'individu est lui-même demande à être pensée – c'est ce que fait notamment Alain Ehrenberg, qui voit dans l'obligation tautologique du sujet à se refonder lui-même sur lui-même une source de dépression contemporaine, ou encore Dany-Robert Dufour qui pense qu'elle préfigure la mutation vers un nouveau type de sujet.

Q. – Dans votre travail actuel sur Pirandello et Hanokh Levin, est-ce que cette question du bonheur, de sa recherche, de sa possibilité, apparaît ?

S.B. – Je dois dire que je n'arrive pas tellement à me poser la question du « bonheur », comme telle !

Q. – C'est un mauvais mot. Mais si on entend par là un certain rapport à soi et un certain être-au-monde... Avoir une expérience de soi plus positive, et un être-au-monde également plus positif, sans qu'il s'agisse de se réconcilier intégralement avec le monde.

S.B. – Cela, oui. En ce sens là, la question du bonheur me concerne. Alors que s'il s'agit d'une utopie normative, de faire le bonheur des gens éventuellement malgré eux...

La question que je me pose toujours, c'est : comment fait-on pour aller mieux ? Je l'entends presque en termes médicaux, et peut-être le théâtre pourrait-il servir à ce qu'on aille mieux. Aller mieux, c'est aussi la question de l'être-au-monde, et le théâtre touche absolument à cela.

Q. – Aristote disait déjà cela, même si on ne sait pas très bien ce qu'il voulait dire en parlant de *catharsis*.

S.B. – Oui, mais il y a sans doute aussi l'idée d'un maintien de l'ordre, chez Aristote. Non que je sois pour le désordre, mais enfin...

Aller mieux, c'est aussi être capable d'entendre ce que dit l'autre, de discuter, de pouvoir être en opposition de pensée sans penser qu'on vous agresse. C'est aussi la possibilité d'un rapport dialectique, ou au moins dialogique.

Propos recueillis par Antoine Châtelet et Pierre Lauret le 12 janvier 2006

---

1. « Lettre d'introduction au *Misanthrope* de Molière », in *OutreScène*, Revue du Théâtre National de Strasbourg, n° 5, mai 2005, p.87-91.

2. « Ibsen : les œuvres de la maturité et la mégalomanie de la vie », in *L'Anneau de Clarisse*, texte français Marie-Noëlle et Jean Pastureau, L'Esprit des Péninsules, Paris, 2003, p. 131-180.