

Wolfgang Kolneder

Metteur en scène et amoureux des acteurs

Geneviève Notebaert and Lorraine Camerlain

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26790ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Notebaert, G. & Camerlain, L. (1984). Wolfgang Kolneder : metteur en scène et amoureux des acteurs. *Jeu*, (33), 214–221.

wolfgang kolneder

metteur en scène et amoureux des acteurs

Wolfgang Kolneder a à son actif vingt ans de métier et quatre-vingts mises en scène. Après avoir été *Dramaturg* et metteur en scène au *Grips Teater*, troupe de théâtre pour enfants de Berlin, il est pigiste depuis quelques années et monte en moyenne sept spectacles par année, tant en allemand qu'en anglais, en français, en norvégien, en espagnol, en portugais ou . . . en chinois! Aussi doit-il rapidement passer d'une culture à une autre, rencontrant à chaque production des comédiens nouveaux, de formations diverses et au bagage différent. Son approche des comédiens, sa façon de les diriger, comme metteur en scène, répond à ce choc des cultures.

Kolneder enseigne également l'interprétation à la *Hochschule der Kunste* de Berlin et à l'École nationale de théâtre d'Oslo. Il se perçoit à la fois enseignant et metteur en scène, car il considère que la formation du comédien se poursuit en dehors de l'institution scolaire. Les répétitions sont, à ses yeux, un temps d'apprentissage et de formation pour les comédiens.

J'ai eu la chance de travailler avec Wolfgang Kolneder, à titre d'assistante à la mise en scène, pendant les répétitions de deux spectacles: *Max et Milli*, produit par le Théâtre de Quartier, et « *Would You Buy a Used Planet From This Man?* », un cabaret politique monté à l'École nationale de théâtre, par les étudiants de troisième année de la section anglaise. Il m'a été possible, à ces deux occasions, de l'interroger sur sa conception du théâtre, du métier de metteur en scène et de la direction d'acteurs, en plus de le voir à l'oeuvre.

Fondamentalement, il aborde le théâtre et dirige les acteurs en associant deux méthodes « éprouvées », celle de Stanislavski et celle de Brecht. Un volet du travail de l'acteur consiste en une *recherche de vérité*; le comédien doit trouver la vérité du personnage (dans les situations données) à partir de la sienne propre. Un autre volet en est un de *distanciation*, l'acteur devant arriver, par l'imagination et par la réflexion, à déceler, à travers l'apparente entité (ou univocité) du personnage, les *contradictions* qui le fondent et qui le font agir ou réagir de telle ou telle manière afin d'arriver à « montrer » sur scène ces contradictions.

un théâtre d'identification, une mise en scène réaliste

Wolfgang Kolneder privilégie un théâtre de type réaliste et son intérêt premier va, de ce fait, à la psychologie des personnages. Pour lui, en effet, il va de soi que les spectateurs s'identifient aux personnages, qu'ils y cherchent principalement le sens de l'oeuvre. Il est donc important que le public reconnaisse sa vie sur la scène,



Sylvie Provost et Denis Roy dans *Max et Milli* de Volker Ludwig, mise en scène de Wolfgang Kolneder. Une production du Théâtre de Quartier, 1984. Photo: Normand Rajotte.

important que s'établisse entre lui et la scène (par le biais des personnages) un dialogue. Cet échange, qui fonde le choix de Kolneder de faire du théâtre réaliste, devra d'ailleurs être encore plus étroitement recherché s'il s'agit de produire un texte classique. Pour cette raison, entre les quinze traductions allemandes des textes de Shakespeare, Kolneder préférera, par exemple, les traductions modernes, plus proches du langage contemporain, plus accessibles au public d'aujourd'hui. De la même façon, pour faciliter l'identification de la salle à la scène, il pourra revêtir les acteurs de costumes contemporains dans une pièce dont l'action se déroule au XIX^e siècle. Le plus important reste toujours le rapport que l'on cherche à établir entre la scène et la salle.

du réalisme et des grands textes

Pour Kolneder, l'appropriation des grandes oeuvres du répertoire par la scène contemporaine ne peut, cependant, se réduire à ce seul idéal. Il est important, pour le metteur en scène, de trouver une raison intime de monter la pièce parmi toute la gamme de significations que peut porter un grand texte. On doit oser admettre qu'on a des raisons très personnelles de vouloir monter une pièce. *Faust*, par exemple, si l'on a quarante ans et si l'on éprouve la peur de vieillir. La vérité intime est toujours assez forte pour être perçue et reçue du public, pense Kolneder. C'est cette vision, ce rapport intime du metteur en scène à l'oeuvre qui l'autorisera en outre à faire certaines coupures dans le texte et qui lui permettra de les justifier face

aux comédiens. Le travail du metteur en scène en est ici un de focalisation.

travail de l'acteur, création du personnage

Pour Kolneder, le metteur en scène doit évidemment avoir fait un important travail sur le texte et autour du texte (recherche historique, politique et psychologique) et doit très bien connaître la pièce avant la première répétition. Le spectacle sera le résultat d'un croisement (au sens biologique et intime du terme) entre l'époque et la pensée de l'auteur d'une part, et l'individualité des acteurs et du metteur en scène, d'autre part. Le metteur en scène ne détient donc pas l'exclusivité de la lecture du texte; l'acteur y joue un grand rôle.

1. lecture du texte

La première étape du travail de l'acteur est le travail « de table ». Metteur en scène et comédiens s'y retrouvent pour lire le texte dans son détail. Son analyse commence d'ailleurs dès la première didascalie, car on ne doit rien tenir pour acquis. À cette étape, le texte sera découpé en unités, chaque unité révélant un mouvement, un changement psychologique. Ce découpage déterminera le rythme du jeu; un rythme possible mais non encore définitif, car le travail de l'acteur pourra le modifier. . . .

Une seule réplique peut constituer une de ces unités, et un silence, donner lieu à une page de « sous-texte ». La parole, au théâtre comme dans la vie, ne constitue qu'un versant de la réalité. On ne peut s'en tenir à la surface du dit: ce qui est révélé par le dire n'est pas toujours le plus significatif d'une situation. Un « J'ai chaud » peut vouloir dire tant de choses! Les messages les plus importants que nous recevons dans notre vie sont d'ailleurs silencieux. Le découpage des scènes en unités ouvrira donc le texte au non-dit, suscitant par là certaines surprises. . . .

À l'étape de la lecture, la discussion est ouverte, également, à tout ce que le texte implique. Il faut savoir ce qu'on pense pour savoir ce qu'on veut dire. Par exemple, à la lecture de *Max et Milli*, les comédiens ont parlé de l'éducation des enfants, des fusils-jouets et de leur impact, de la relation autoritaire et anti-autoritaire entre les parents et les enfants, etc.

2. recherche de vérité

La deuxième étape du travail de l'acteur, la plus importante, peut prendre jusqu'à cinquante pour cent du temps des répétitions. Il s'agira, pour le comédien, de rechercher la vérité de la situation, de s'identifier au personnage (méthode Stanislavski). Après avoir travaillé très étroitement le texte, l'acteur doit dorénavant ne retenir que les situations qu'il en aura dégagé. Par l'improvisation, le comédien se cherche lui-même à travers le personnage. Aux yeux de Kolneder, l'acteur doit, par ce détour du texte et ce retour en lui, parvenir à s'approprier la musicalité du texte et éviter ainsi d'y sombrer. Par exemple, dans une scène de *Max et Milli*, Max, un personnage enfant, se retrouve dans l'obscurité et crie: « J'ai soif » pour signifier qu'il a peur et pour convaincre sa mère de venir le retrouver. L'acteur, pour trouver le ton juste, non du dire (du texte), mais du désir (du sous-texte), improvisera, à partir de lui, de sa vie, d'un souvenir, de son imagination ou de ses émotions, une situation et une réaction similaires. Ainsi trouvera-t-il le ton et pourra-t-il s'approprier la musicalité du texte. Il est plus important de trouver sa propre vérité dans le personnage de Hamlet que de partir, au hasard, à la recherche du caractère écrit, créé par

Shakespeare. Pour arriver à interpréter le fameux monologue du « To be or not to be », l'acteur improvisera une situation de sa vie où il s'est trouvé dans une impasse. La situation jouée, celle de l'impasse, relèvera de sa mémoire émotive. Il utilisera son propre langage, ses émotions. La vérité de l'acteur peut ne correspondre que partiellement au personnage. Nul comédien n'a besoin d'être Hamlet au fond de lui pour le jouer. Cependant, par un choix qu'il fera parmi les échos de sa mémoire émotive, le comédien arrivera à déterminer lesquels de ses souvenirs conviennent au « caractère » qu'il doit interpréter.

À cette étape du travail, Kolneder demande au comédien d'avoir le courage de plonger dans son intimité, d'avoir la curiosité de trouver sa propre vérité. Cela exige en effet beaucoup de courage de la part du comédien que de jouer des situations de sa propre vie. Et cette exigence de Kolneder tient à ce qu'il croit que chaque personnage de théâtre porte en lui une part d'universalité accessible au comédien par la voie de sa mémoire émotive. Il lui suffira de faire un tri, une fois ses souvenirs retrouvés, dans sa mémoire émotive, pour habiter le personnage d'une part de lui-même. . . .

3. *distanciation et « fil rouge »*

Dans l'étape suivante de son travail, le comédien sera appelé à *montrer* le personnage, à montrer ce qu'il aura découvert de ce personnage par l'identification, plutôt que de le vivre intensément. Par quel moyen? Par la recherche, à travers le texte, de certaines *contradictions* signifiantes. C'est la découverte, la mise à l'oeuvre de ces contradictions ou des nuances qui peuvent se lire du texte au sous-texte, qui révélera l'épaisseur psychologique du personnage.

Cette troisième étape puise à la théorie et à la pratique brechtiennes. « Rien n'existe, disait Brecht dans son *Petit Organon*, qui ne soit en voie de se transformer, qui ne soit donc en désaccord avec soi-même, principe qui vaut aussi pour les hommes, leurs sentiments, leurs opinions et leurs comportements, où s'exprime le caractère propre de leur vie sociale à un moment déterminé. »¹

L'étape initiale de la lecture du texte ayant permis de dégager certaines unités de sens, elle permettra par la suite de déterminer des contradictions signifiantes. La troisième étape du travail de l'acteur rejoint et retrouve, par le travail du texte et du sous-texte, la première, celle de la lecture.

La méthode de Kolneder, en plus de donner à l'acteur le courage de rechercher la vérité, fait appel à son imagination. À cause des limites mêmes de la parole, du langage, on ne doit jamais se fier au sens premier du message. La lecture du sous-texte peut révéler, en ce sens, des nuances ou des contradictions entre le désir et le dire. Ainsi un dialogue amoureux peut révéler l'ennui, la haine, un désir de séparation, dans ses silences, entre les lignes. . . . Quand Pierre crie d'emblée à Max et à Milli: « Allez-vous en d'icitte! », il cherche pourtant à se faire des amis. . . . La réplique « J'ai soif » peut signifier une foule de choses outre l'envie de boire. L'acteur doit donc chercher toutes les raisons que pourrait avoir le personnage d'évoquer la soif: la peur du noir, le besoin d'affection. . . .

1. *Petit Organon pour le théâtre*, 1948. *Additifs au Petit Organon*, 1954, Paris, l'Arche, 3^e édition remaniée, texte français de Jean Tailleur, Coll. travaux 4, 1978, p. 61.

Une telle méthode de lecture permet d'ailleurs, dans le cas d'un texte classique, de faire oublier au public qu'il connaît la pièce par coeur. . .

La recherche des contradictions ne peut se faire que par l'imagination. Un danger cependant guettera l'acteur trop imaginatif, celui de perdre à ce jeu l'unité, la cohérence du personnage. Cette partie du travail devra nécessairement se clore, donc, par la recherche du « fil rouge », le fil conducteur de la cohésion du personnage. Malgré toutes ses contradictions, le personnage devra rester le même d'une scène à l'autre. . . Tout être humain est contradictoire, cela tient à son humanité; mais il reste unique et unifié, cohérent, malgré tout.

L'acteur devra parvenir à révéler dans son jeu, dans sa voix et dans ses silences, à la fois les contradictions de son personnage et sa cohésion profonde. Tout n'est pas blanc et noir: l'acteur devra jouer de tous les tons du texte et du sous-texte.

4. mise en place

La mise en place est la dernière étape, et la plus rapide. De toute façon, la première représentation est toujours un compromis aux yeux de Kolneder. C'est la fin des répétitions. En allemand, répétition se dit *Probe*: essai. C'est donc la fin des essais. Pendant la dernière semaine, le rôle du metteur en scène est de soutenir psychologiquement et amicalement les acteurs, afin qu'ils soient capables d'affronter le public.

Pendant tout le temps des répétitions, les acteurs ont cherché, cherché, inventé.



Denis Roy, Normand Canac-Marquis et Sylvie Provost dans *Max et Milli*, mise en scène de Wolfgang Kolneder. Photo: Christian Girard.

Rien n'a été placé, sauf à la fin, de façon très rapide. Dans l'esprit de Kolneder, on s'est rendu là où l'on pouvait se rendre et la première sera nécessairement un compromis. On présentera au public ce à quoi sont arrivés des acteurs donnés et un metteur en scène donné dans un temps donné.

l'acteur et le metteur en scène

Wolfgang Kolneder affirme volontiers que « l'amour est ce qu'il y a de plus important » dans la relation entre le metteur en scène et les acteurs. Il lui faut tomber amoureux des acteurs, la distance et la froideur étant impossibles à cause de l'intimité qu'exige le travail des comédiens. Il considère comme un avantage le fait de n'avoir jamais été comédien, car il n'est pas tenté d'influencer les acteurs, d'exiger d'eux qu'ils interprètent le personnage comme il le ferait lui-même. Sa plus grande qualité, qui ne peut se réduire à une méthode, est de savoir écouter et regarder, de façon à se mettre au service du comédien. S'il trouve un intérêt intime à monter telle ou telle pièce, il ne demandera pas au comédien de jouer ce que lui ressent, mais d'investir à son tour le personnage de sa mémoire émotive, de son imagination, de son intimité. Il prend le pari que ça se rejoindra . . . Kolneder reste donc spectateur, le premier spectateur, qui respecte l'individualité de chaque interprète. Son rôle est d'écouter, de voir, et sa disponibilité à ce que l'acteur lui propose est totale. Parce qu'il en a la capacité et le désir, il renvoie à l'acteur ce qu'il a reçu en tant que spectateur, le provoquant ainsi à se dépasser, à aller plus loin, dans telle ou telle voie. Parce qu'il sait bien voir et bien analyser, il reçoit l'acteur avec générosité; il sert de catalyseur à ce que l'acteur cherche à mettre en jeu, émotivement et instinctivement, bien souvent. Ce qui importe pour lui, ce n'est pas ce qu'il veut donner, mais ce qu'on veut qui soit reçu par les spectateurs. De là le rôle qu'il se donne.

« Je ne suis pas un metteur en scène génial, comme Peter Stein ou Patrice Chéreau. J'ai du talent. Je n'ai aucune imagination », dira Kolneder. Son talent est de savoir recevoir: l'imagination qui lui manque, c'est à l'acteur qu'il la demande, en lui qu'il la trouvera. « Je ne peux rien faire avec des acteurs sans imagination, souligne-t-il. Je peux aider un bon acteur à aller plus loin. Je peux me battre avec un mauvais comédien qui fait mal les choses. Mais je ne peux rien faire avec un acteur qui n'invente pas. » Cette imagination, ce pouvoir d'invention, l'acteur les retrouvera en lui, dans la recherche de vérité. Kolneder exige beaucoup de technique de la part du comédien, convaincu cependant qu'elle ne saura s'utiliser que dans la mesure où le comédien fera appel à sa mémoire émotive, persuadé qu'elle doit être le résultat d'une recherche de vérité, non un palliatif.

Kolneder regarde et dégage d'une improvisation ou d'une scène un certain sens: ce qu'il en a reçu. Son talent est de voir, mais aussi de dire. Il dirige les acteurs et fermement, car son écoute est totale. « Je suis un miroir très sévère », souligne-t-il. Cependant, il préfère de beaucoup le renforcement positif à la réprimande. Sa façon d'aider un comédien qui éprouve certaines difficultés est de le féliciter pour ce qui est bien fait, même s'il s'agit d'un petit détail et de passer le reste sous silence. Pour le moment du moins. Il ne faudrait pas croire, cependant, que les erreurs ne sont jamais relevées ni soulignées. Kolneder sait les percevoir très précisément. Sa façon de les révéler et de les aborder tient par contre à la personnalité de l'interprète. Le plus simple, bien sûr, c'est d'en parler directement. Mais si l'acteur a un blocage important, telle n'est pas, aux yeux de Kolneder, la meilleure solution. Il préfère

toujours aider l'acteur à prendre lui-même conscience de son problème. Par une improvisation, par exemple. Ou encore, il pourra choisir de souligner la difficulté en répétition, pour n'en discuter que plus tard, avec l'acteur concerné. . . devant un verre plutôt que devant les autres. Car l'acteur joue avec ses émotions, et il n'est pas facile pour lui de les transposer esthétiquement, d'en faire un produit artistique, autre que le sien propre, et de le faire publiquement. Kolneder, attentif et sensible, sait le reconnaître. Ainsi, entre lui et l'acteur, la confiance s'établit. L'acteur, dans la détente, se laisse davantage aller à sa propre sensibilité, sachant qu'un observateur attentif et reconnaissant saura le diriger, lui montrer la bonne direction.

Mais pour régler les problèmes de l'acteur de telles façons, il faut y mettre le temps, et le temps, au moment d'une production, il arrive qu'on en manque. Il faudra donc parfois contourner le problème. Mais Kolneder distingue bien les choses: il s'agit là de production, non plus de formation! Pour donner une prestance à un comédien mal à l'aise, on utilisera un *accessoire*: on lui fera tenir une canne, un chapeau, un trousseau de clés. . . D'autres détours sont possibles. Si le jeu d'un comédien manque de conviction, on demandera aux autres acteurs de renforcer, par leur jeu, le personnage plus faible. Ainsi on pourra « montrer le roi par son entourage »: la servilité des uns, soulignée à grands traits, permettra au spectateur de lire, chez l'autre, une autorité et une puissance qui, pourtant, n'y sont guère. Si un comédien qui doit jouer la séduction éprouve des difficultés personnelles à le faire et que le temps manque pour les lui faire résoudre, Kolneder demandera, par exemple, à sa partenaire de jouer la « séduite » de façon plus manifeste qu'elle ne l'aurait fait si l'acteur avait su tenir son rôle avec plus de force. Objets ou jeu accessoires, pour pallier le manque de temps. Une grande pièce, selon Kolneder, exige douze semaines de répétition. En quatre semaines, il est impossible de chercher, la mise en scène reste superficielle, car on n'atteint pas à la vérité de l'expression. . . Le manque de temps, c'est chose assez courante. . .

En somme, Kolneder impose aux acteurs une direction, la recherche des contradictions par exemple, mais pas le résultat. Il a besoin de l'acteur et aime qu'un comédien le surprenne. « Je ne veux pas qu'un acteur m'explique qui je suis; j'agis comme une sage-femme pour lui. » En lui faisant dégager de lui-même ce qu'il a lui-même dégagé de lui auparavant. La correspondance, de l'un à l'autre, est de cet ordre intime. Aussi le metteur en scène doit-il être conscient de son pouvoir et de sa responsabilité, et être capable d'établir une relation de confiance.

Son approche est celle du thérapeute? Non, car Kolneder cherche à transformer l'intériorité du comédien en un produit théâtral. Le matériau du comédien, ses émotions, appelle, exige cependant ce rapport intimiste au metteur en scène. Le metteur en scène doit respecter et soutenir le comédien dont la pratique du théâtre exige une très forte émotivité, l'investissement total de son ego, de son émotion, de sa personnalité. L'émotivité, c'est l'essence même du comédien pour Kolneder, qui considère que quatre-vingts pour cent des comédiens ne devraient pas l'être à cause de cette exigence primordiale à laquelle ils sont incapables de répondre.

Un comédien qui travaille pour la première fois avec Kolneder pourra, à cause de sa conviction, à cause de ce qu'est pour lui le théâtre, de ce que doit être, à ses yeux, un acteur, être très timide au début et, quand il s'ouvrira, il sera peut-être trop tard. . . Les résultats seront meilleurs s'il s'agit, pour l'acteur et le metteur en scène, d'une

deuxième production. Mais, en général, les acteurs de talent (dans le sens où Kolneder entend ce mot: les acteurs autonomes ayant de l'imagination) se sentent à l'aise et « se révèlent », à cause même de la méthode de travail de Kolneder.

de la schizophrénie du métier

« J'ai un grand amour pour le théâtre, c'est pourquoi j'y vais rarement », affirme paradoxalement Kolneder, qui aime les formules choc et qui, par ailleurs, est convaincu qu'un artiste doit se nourrir de la vie et doit donc avoir des loisirs en dehors du théâtre. « Un des avantages du « pigisme » dans le système nord-américain est qu'un jeune acteur doit souvent exercer d'autres métiers avant d'obtenir un rôle. Cela lui donne beaucoup d'expérience, et une expérience de la vie. En Allemagne, le système est tel qu'en sortant de l'école, on est engagé dans un théâtre et l'on peut y rester jusqu'à sa retraite. Il est donc difficile pour les artistes, dans un tel contexte, de connaître la vie des gens qui constituent leur public. » En excluant le théâtre de tout rapport avec la vie, « ils prennent le théâtre trop au sérieux », selon Kolneder. Leurs réponses à ce que propose un texte de théâtre, aux questions que soulève le sous-texte, restent théâtrales et désincarnées. Le théâtre ne doit pourtant pas l'être. Il doit être alimenté de l'intérieur, de la vie de ses créateurs. Kolneder affirme qu'une certaine « schizophrénie » est nécessaire à la pratique du métier de comédien: tout acteur doit prendre son travail très au sérieux tout en étant conscient que le théâtre est un divertissement, une quantité négligeable dans la société, et que jamais il ne sera la vie. L'acteur doit sortir du théâtre pour rencontrer son public, lui parler, mesurer l'impact et l'importance des conflits réels, dans la vie. Le théâtre et le milieu théâtral, ce n'est pas la vraie vie, aux yeux de Kolneder. L'acteur doit vivre (la vraie vie) pour pouvoir être comédien (au théâtre). Il doit avoir deux personnalités, deux vies distinctes, intimement liées toutefois, confondues. D'où la « schizophrénie » dont parle Kolneder, une autre formule choc, mais qui a du sens à cause du rapport même que le théâtre doit entretenir avec la vie. Si le public se rend au théâtre, il est, lui, du côté de la vie, et il doit reconnaître là une large part de lui-même.

Kolneder se plaît à raconter que Brecht, sur son lit de mort, aurait dit à son secrétaire: « Merde, j'ai oublié de dire qu'avant la distanciation, il fallait qu'il y ait eu l'identification! » Kolneder, lui, ne l'oubliera pas, puisant à la méthode de Stanislavski et à celle de Brecht, pour maintenir, à travers le jeu et l'investissement de l'acteur, un rapport étroit, intime, entre le théâtre et la vie.

geneviève notebaert

avec la collaboration de **lorraine camerlain**