

« Brook »

Michel Peterson

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Peterson, M. (1988). Review of [« Brook »]. *Jeu*, (49), 236–241.

«brook»

Les Voies de la création théâtrale, volume XIII, textes réunis et présentés par Georges Banu, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, 402 p., ill.

pour un théâtre de l'intuition

Le treizième volume des *Voies de la création théâtrale* s'avère tout aussi passionnant et attachant que les précédents. Cette fois, c'est à Peter Brook et à son oeuvre que les responsables de la prestigieuse collection ont voulu rendre hommage. Et quel hommage! Vibrants tout en demeurant critiques, solennels tout en nourrissant une noble passion, la quinzaine de collaborateurs et collaboratrices doivent être loués pour leur attention à comprendre de quelles manières l'acte théâtral se trouve atteint dans son essence par le grand metteur en scène britannique. Ce volume, précise Georges Banu dans son avant-propos, s'offre donc comme l'aboutissement d'un travail de groupe qui se veut respectueux de «la méfiance de Brook à l'égard de la subjectivité individuelle» (p. 7). Car en effet, quoi de plus louche que l'examen d'une oeuvre aussi multiple par un «je» qui voudrait se déployer, malgré les illusions que cela suppose, tout uniment.

L'ouvrage, qui concerne avant tout la «période parisienne» de Brook, se divise en cinq parties. Georges Banu effectue d'abord un magnifique parcours historique et esthétique de l'oeuvre. Ensuite, le volet *Sources et modèles* ouvre sur les trois voies empruntées par Brook au C.I.R.T. (Centre international de recherches théâtrales): Shakespeare, les origines et la pensée traditionnelle. Suivent des études sur les derniers spectacles: *la Cerisaie* de Tchekhov (1981 et 1983) et *la Tragédie de Carmen* (1981)¹. L'avant-dernière partie rassemble des analyses des difficiles problèmes posés par le passage du théâtre au cinéma et à la vidéo. Enfin, un entretien avec Brook, deux textes de sa

plume ainsi que cinq entretiens avec des proches viennent fermer le dossier complété par une biographie, une bibliographie, une filmographie, une discographie et une liste des documents vidéo. Mentionnons également qu'un index facilite la consultation de l'ouvrage, qui se signale à la fois par sa richesse documentaire, par la qualité de ses illustrations et de la mise en pages de même que par la densité et la pertinence des analyses.

La partie initiale du volume réunit deux textes de Georges Banu. «Une Révolution en spirale ou l'esquisse d'une oeuvre» nous présente un Brook qui, de Watteau au village africain, aura surtout formulé et agité la question capitale du théâtre moderne, à savoir la question de la distance. Entre Shakespeare et ses lectures possibles au XX^e siècle, entre l'acteur et le public, le texte et le public, le théâtre et le cinéma ou la vidéo, l'espace intervient sans cesse pour — vide — rapprocher, disjoindre, pulvériser ou rendre absolument présents les éléments constitutifs de la théâtralité. Pour occuper cet espace historique, Brook interroge, au moyen de stratégies déconstructrices, les fondements anthropologiques et politiques de la communication humaine. Mais les chemins étant trop nombreux pour simplement se croiser au carrefour de la synthèse théorique, Banu parle à juste titre d'une «doctrine de l'éclectisme» et conçoit le répertoire brookien comme l'abrégé d'une esthétique² qui appréhende la dialectique du moi et de l'autre dans le champ infini du

1. Depuis, Brook a bien sûr monté d'autres spectacles. On n'a qu'à penser au *Mababarata* joué au Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris, en novembre 1985. Ceux et celles qui voudraient se renseigner sur ce spectacle peuvent consulter l'excellent dossier publié par la revue *Théâtre en Europe*, n° 8, octobre 1985.

2. On aurait toutefois apprécié que Banu insiste davantage sur les motivations qui font que les options de Brook semblent parfois étranges (ou liées au hasard?...). Par exemple, Shaw le déçoit-il vraiment? Pourquoi ne privilégier, dans le théâtre français et dans le théâtre allemand, que des auteurs contemporains? L'absence de classiques comme Racine ou Goethe demeure énigmatique et les ébauches de réponses formulées par Banu demeurent insatisfaisantes. Bref, toute cette question demande à être traitée au plus tôt avec le plus grand soin.

théâtre vivant. Se forge ainsi l'image d'un metteur en scène polyvalent dont les recherches au C.I.R.T. sont approfondies au cours de trois voyages. En Iran, le groupe découvre le primordial par la rencontre avec les formes populaires traditionnelles (le Ta'zieh et le Ruhozi). L'origine se dévoile mais oblige à un deuxième voyage en Afrique où l'accent est cette fois mis davantage sur le théâtre de la place publique privilégiant l'improvisation. Enfin, troisième étape: les États-Unis et la rencontre avec le Théâtre Campesino de Luis Valdez qui révèle l'énergie comme fondement de l'éthique communicationnelle du théâtre. Tous ces périple à travers l'obscurité ne vont cependant se concrétiser qu'à Paris, au Théâtre des Bouffes du Nord.

Le second texte de Banu, «Repères pour une esthétique du vivant», se fonde sur la reconnaissance d'un noyau vivant présent dans toutes les créations de Brook. Il s'agit alors de dresser une sorte de tableau des métaphores engendrées par le cycle biologique, métaphores construites sur l'efficacité de l'analogie. Banu met en évidence dix séries métaphoriques. Sont du même coup dégagées les strates du travail qui permettent le passage de «l'intuition d'une forme» à la recherche «d'une forme». C'est précisément dans ce passage que s'expérimente le politique, et la réflexion du metteur en scène sur

les rapports qu'il entretient avec le groupe l'oblige à penser le pouvoir: «Le guide et le groupe réunis ont donc un cheminement à réaliser ensemble: de la *pré-image* à l'*événement*» (p. 51) Or tenter d'élaborer, par le biais du théâtre, de nouvelles configurations sociétales nécessite des gestes risqués qui soulignent le rôle de la distance, du corps, du rapprochement et de la transparence de l'acteur. Une poétique du lieu devient également essentielle pour découvrir la nature même du théâtre symbolisée, pour Banu, par la triade impureté-clarté-ambiguïté. Ce n'est qu'à ce prix que les figures brookiennes du cercle et de la spirale donnent à la moindre chose du monde la possibilité d'incarner l'univers tout entier.

Le second volet de l'ouvrage s'ouvre avec deux textes de Martine Millon. Dans «Shakespeare: source et utopie», elle s'attache à repérer les principes fondamentaux qui ont guidé Brook dans son travail sur Shakespeare. Cette étude convaincante distingue fort bien les trois moments de la recherche brookienne. D'abord, le moment pictural, qui s'étend de *Peines d'amour perdues* (1946) à un *Roi Lear* beckettien (1962). Ces tentatives constituent en effet les premiers essais pour reconstruire le pont entre la pièce et le public. Si l'image sert de pilier, c'est parce que: «C'est elle qui donne l'unité au spectacle et qui permet d'appréhender

La *Cerisaie* de Tchekhov;
mise en scène: Peter
Brook; p. 280-281.



l'oeuvre d'une manière claire et immédiate.» (p. 83) Avec le *Roi Lear* cependant, le pessimisme monte sur scène et cette représentation marque un tournant dans la mesure où Brook découvre le théâtre de l'événement. Lear devient alors une sorte de monade déchirée dont les rapports dramatiques avec le monde ne passent pas par l'histoire mais par son absence originaire. La troisième étape est bien sûr celle de l'espace vide où s'actualisent le réel et le naturel. Mais cette «présentification» se donne comme un foudroyant retour aux sources du théâtre élisabéthain, retour dont Martine Millon guette chaque direction. On a néanmoins du mal à comprendre comment elle peut affirmer que chercher, dans ce trajet, à éliminer la médiation équivaut, pour l'acteur brookien, «à se laisser envahir par les mots sans les interpréter» (p. 106). Peut-on vraiment soutenir que le travail dramaturgique précédant le spectacle et que l'événement scénique sont réalisables hors de l'horizon du sens³? Malgré ces difficultés, les remarques de l'auteure au sujet de la vacuité et de la pensée zen, de la libération de l'histoire, de l'inachèvement, etc., restent essentielles pour qui veut pénétrer dans l'espace vide. D'autre part, on lira avec intérêt son autre texte sur la traduction française, par Jean-Louis Carrière, de *Mesure pour mesure* de Shakespeare dont elle souligne la clarté et l'adéquation aux principes énergétiques de Brook⁴.

Suivent les textes de Monique Borie et de Basarab Nicolescu. Reprenant la figure de la spirale déjà étudiée par Banu, la première s'interroge sur l'essence du théâtre en tant que relation idéale acteur-public. Elle s'arrête aussi sur le grand modèle élisabéthain (au centre duquel surgissent Artaud et le théâtre de la cruauté) pour montrer ensuite que le groupe est le médium grâce auquel on reconnaît l'organique vie primitive. L'exploration rapide du travail sur les mots (celui, par exemple, de Ted Hughes pour *Orgbust*) et sur la musique sert à prouver que l'idée chomskienne d'universaux trouvés dans les structures profondes du langage

puise son origine, chez Brook, dans la pensée juive et gnostique. Le texte de Nicolescu revêt pour sa part une haute valeur cognitive. Utilisant des concepts empruntés à la physique quantique, à la philosophie et à la sémiotique, il explore le rapport de Brook à la tradition et soutient que la recherche de ce dernier s'organise autour de trois pôles : l'énergie, le mouvement et la relation. À ce triangle se superposent deux autres relations ternaires. En effet, la structure trialectique de toute réalité (forces affirmatives, forces négatives et forces conciliatrices⁵) fonde celle de l'espace brookien dont la forme triangulaire se présente comme suit : à la base, la conscience du public; des deux côtés, le regard intérieur de l'acteur et sa relation avec les autres acteurs. Enfin, le principe d'incertitude de Heisenberg fait conclure à Nicolescu que le théâtre ne peut avoir l'unité comme finalité tandis que le principe de relativité de Gurdjieff (et celui d'Einstein) explique les modes de conditionnement de la vision, de la perception et, par voie de conséquence,

3. Olivier-René Veillon semble en douter lorsqu'il écrit, dans «Marat-Sade»: La célébration des actes du théâtre», que Brook proclame «la nécessité d'un «théâtre riche», d'un théâtre du plein sens où l'historicité du contenu est solidaire de ses enjeux comme de ses effets» (p. 312, je souligne).

4. On doit cependant se demander si Martine Millon n'est pas restée aveugle au fait que Jean-Louis Carrière néglige, dans son effort pour osciller positivement entre l'ambiguïté rayonnante et la chair des mots shakespeariens, la *somptuosité spirituelle du texte*. Peut-être Borges aurait-il pu indiquer comment conserver l'informulé tout en fondant la rectitude éthique: «Shakespeare est le moins anglais des poètes d'Angleterre. Comparé à Robert Frost (de la Nouvelle-Angleterre), à Wordsworth, à Samuel Johnson, à Chaucer et aux inconnus qui composèrent, ou chantèrent, les élégies anglaises, il fait presque figure d'étranger. L'Angleterre est la patrie de l'understatement, de la réserve bien élevée; l'hyperbole, l'excès et la splendeur sont le propre de Shakespeare. De même l'indulgent Cervantes semble loin de l'Espagnol des bûchers de l'Inquisition, et loin de la grandiloquente faconde verbale.» (Voir «William Shakespeare, *Macbeth*» dans *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980, p. 190. Trad. fr. de Françoise-Marie Rosset). Cela ne doit pas faire oublier que l'Angleterre décrite par Borges avec réalisme appartient quelque peu à ses *ficciones* — ce qui relativise les attributs qu'il prête au langage shakespearien.

5. On trouvera ces thèses rappelées par Nicolescu dans le livre de G.I. Gurdjieff, *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, Monaco, Robert/Littérature, 2 vol.

de l'événement théâtral.

Cinq textes complémentaires forment la partie centrale de l'ouvrage consacrée à *la Tragédie de Carmen*. Jean Spenlehauer refait en sens inverse le chemin parcouru par Brook et son groupe, de l'objet théâtral achevé à la pratique afin de mesurer l'ampleur des modifications que subissent les modèles (la comédie de Bizet et la nouvelle de Mérimée). Jean-Yves Ossonce analyse pour sa part les nouvelles textures musicales données à *Carmen* par l'adaptation de Marius Constant. Deux observations restent cependant fort discutables. Premièrement, si l'adaptation constitue bien «la mise en musique d'une volonté théâtrale» (p. 181), cela ne signifie pas pour autant que la démarche de Constant soit simplement «un miroir musical de celle de Brook» (p. 189). Deuxièmement, la rupture de ce spectacle peut-elle vraiment rendre «au chant humain et à la musique instrumentale son caractère de métalangage⁶»? (p. 189) Immédiatement après ce texte tout de même très intéressant vient, rédigé par Michel Rostain, le journal des dix semaines de répétitions de *Carmen* illustrant la difficulté à faire coïncider style théâtral et style vocal. L'auteur, qui est lui-même metteur en scène, explique à l'aide de quels exercices sont explorés les rapports entre sons et gestes. On voit Brook et ses acteurs en quête d'une liberté essentielle pour déjouer les idées reçues. À cette première étape en succède une seconde aidant à pénétrer à l'intérieur du corps et à cerner les comportements des personnages. Ce n'est qu'au terme de ce travail que se révèle l'essence nécessaire de *Carmen*: la fatalité de la vérité. Portant «l'existence à une limite voisine de l'angoisse ou de la nausée et la portant parfois insensiblement aux transes et à l'orgasme⁷», la refonte de *Carmen* rend toutefois incontournable une rigoureuse organisation du lieu théâtral. C'est cela que décrit Évelyne Ertel en insistant sur la sémantique des objets et sur le fonctionnement de l'espace. Enfin, Georges Banu concentre son attention sur le fait que le renouvellement de l'opéra passe par la

liberté octroyée au corps afin de suivre les modulations, à travers les personnages, de l'éros. La bipolarité structurant la vision du corps dans *Carmen* (violence et relaxation) fait dire à l'auteur que, dans la création de Brook, «le chemin vers la mort prend le sens d'une véritable expérience cathartique» (p. 255).

La partie concernant Tchekhov débute par «De la traduction au jeu» de Christine Hamon. Un peu comme l'avait fait Martine Millon au sujet de Shakespeare (mais avec moins de précision), l'auteure scrute les renouvellements de la traduction de *la Cerisaie* qui constitue, selon elle, une étape indispensable de l'interprétation. Après avoir critiqué les nombreuses traductions de la pièce⁸, elle pénètre celle de Jean-Louis Carrière pour indiquer quelles sont les stratégies utilisées afin de résoudre les problèmes posés par les expressions proverbiales, les termes affectueux, les diminutifs et les multiples registres de langue. Ici encore, l'exigence de départ reste claire: fidélité et précision guident la traduction d'un «texte qui s'établit dans un espace ouvert» (p. 271). Quant à Béatrice Picon-Vallin, elle s'intéresse à la transcription spatiale de l'écoulement temporel tchekhovien et établit la topographie brookienne du lieu théâtral constitué de cinq espaces qui sont ceux de la fête, du réel, de l'imaginaire, du personnel et du collectif, du mental. En outre, elle perçoit le Tchekhov de Brook comme un Tchekhov oriental soutenu par l'oscillement vide/plein du zen. La dernière analyse du travail sur *la Cerisaie* vise à expliquer comment a été réalisée la transla-

6. Surtout quand l'on sait que Ludwig Wittgenstein a déjà affirmé, dans son *Tractatus Logico-Philosophicus* (Paris, Gallimard, coll. «Idées», 196 p. Trad. fr. de Pierre Klossowski), l'impossibilité de tout métalangage logique. On répliquera que le chant et la musique ne sont pas logiques. Mais existe-t-il des métalangages qui ne soient pas logiques? Et même, existe-t-il des métalangages?

7. Georges Bataille, «En ce qui concerne cette dernière forme d'activité», dans *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 158.

8. Denis Roche (1922), Georges Neveux (1954), Elsa Triolet (1954), Georges et Ludmilla Pitoëff (1958), Arthur Adamov (1958), Genia Cannac et Georges Perros (1961).

tion du théâtre à l'écran de télévision. Visiblement insatisfaite du résultat, Mirela Nedelco-Patureau met en évidence, à partir de deux micro-séquences, les différences spécifiques entre les deux productions en ce qui a trait surtout au fonctionnement de l'espace. Dans le téléfilm, on peut entre autres observer une transparence accrue, une modification de la perception de l'espace et un découpage des groupes mettant en valeur les rapports entre les personnages. Ainsi, «la télévision renforce le côté dramatique de *la Cerisaie*» (p. 307).

L'étude des rapports entre théâtre et cinéma ne s'arrête pourtant pas là. Dans la dernière partie, Olivier-René Veillon nous assure, dans un texte costaud, que l'enjeu du travail de Brook ne change pas radicalement de nature en passant du théâtre au cinéma puisque la question du manque⁹ reste le pivot des deux formes d'expression. Cependant, un nouveau point de vue accentué, au cinéma, le caractère fragmentaire du regard du spectateur parce que Brook, en visant la «théâtralité cinématographique», se refuse à effectuer un découpage qui affermis l'homogénéité du contenu mais qui élimine du même souffle les conditions mêmes de la signifiante. La confrontation avec *Marat-Sade* constitue donc, pour Veillon, la suite logique des expériences du Lambda Theatre. En effet, la force de contradiction si essentielle chez Peter Weiss dans sa course vers l'intransitivité de l'histoire devient incontournable pour Brook et ses acteurs. Signé par Isabella Imperiali et Linda Lappin, le texte final sur *le Roi Lear* arpente trop longuement le film réalisé par Brook sans jamais procéder à une véritable analyse même s'il décrit les modalités de la découverte de soi, de la connaissance et de la mort, etc.

En terminant, il importe d'attirer l'attention sur les huit courts textes qui closent le volume. Dans une interview accordée à Banu intitulée «Être prêt», Brook s'explique sur le rôle de l'improvisation dans sa démarche et sur son lien avec la préparation d'un specta-

cle. Il justifie également l'importance qu'il accorde aux textes épiques, importance due à l'absence, selon lui, d'oeuvres dramaturgiques ayant l'intensité de celles de Shakespeare et de Tchekhov. Enfin, si le théâtre doit être considéré comme une action sportive, cela implique que le comédien se tienne toujours prêt (*readiness*), dans le double positif et l'improvisation. Mais son véritable instrument reste avant tout la «qualité émotionnelle». C'est ce qu'affirme Brook dans son texte «Dans un sens» où, revenant sur les expériences de grec ancien et d'avesta lors de la création d'*Orghast*, il pose la question de la possibilité d'un langage primitif par lequel le théâtre pourrait idéalement refléter le monde réel en consommant la distance entre la phonétique et la sémantique. On atteindrait ainsi, comme il l'écrit dans «Message pour Santarcangelo», au rassemblement, cette qualité fondamentale de la forme théâtrale. Or on comprend, à la lecture de l'entretien avec Maurice Bénichou, que les exercices constituent l'appui de ce rassemblement de même que le moyen pour acquérir le naturel qui «correspond à la situation jouée» (p. 355) et non au quotidien. D'ailleurs, cette simplicité, comment ne pas la rapprocher de la naïveté dont parle François Marthouret qui incarnait Gaspard de Handke au Mobilier National? Le jeu naïf, selon lui, se caractérise en effet non seulement par un rapport à la nature dénué de réflexion ou de méthode apparente, mais par l'acceptation du danger, par la curiosité et par l'invention permanente. Que dit d'autre, dans sa troublante confession, Bruce Myers pour qui les exercices en groupe permettent de combattre la peur insoupçonnée que porte en lui l'acteur? Mais — on en prend conscience avec les deux derniers entretiens — cet échafaudage spirituel ne saurait être perçu lors de la représentation si Jean-Guy Lecat ne savait

9. Du théâtre au cinéma, «La même question est posée deux fois: que reste-t-il de la représentation quand celle-ci est visée dans son manque? [...] Que reste-t-il sur la scène? Que reste-t-il sur l'écran? Comment le semblant peut-il saisir quelque chose qui est de l'ordre de la vérité?» (p. 317)

découvrir pour Brook les espaces vides et si Pascal Mérat ne pouvait les dynamiser en faisant de la lumière un élément du rythme.

Que convient-il de retenir au terme de ce parcours? D'abord, que l'être de l'acteur est toujours en puissance et que seul l'acte le rend réel par un dépouillement qui ne constitue pas un substitut de la voie spirituelle mais la réalisation même de l'Unité cosmique symbolisée par la figure du cercle si chère à Brook. En outre, si ce dernier cherche la fluidité du vivant par le contact avec la texture du réel et de la vérité, son théâtre forme alors l'un des pôles de la dramaturgie contemporaine — l'autre étant celui du théâtre de Kantor. Par ailleurs, Brook aura fait voir, à sa manière, que l'un des moyens d'atteindre à une connaissance qui ne soit pas déterminée par des connaissances antérieures, c'est-à-dire l'intuition, ne peut être que le jeu théâtral.

michel peterson

«butoh, shades of darkness»

Ouvrage de Jean Viala et Nourit Masson-Sekine, Tokyo, Éditions Shufunotomo Co., 1988, 208 p.

Néo-japonisme, fascination, exils: les Occidentaux ont découvert le buto il y a dix ans. La révélation fut d'ordre esthétique, certes, mais plus sourde, plus inquiétante. Qu'était-ce, ce dont le corps faisait le portrait? Alors que les Japonais incarnaient, de la façon la plus excessive, la plus étonnante qui soit l'idée d'un théâtre de la cruauté, idée caressée en Europe depuis plus de trente ans, se réclamant des images des poètes ou penseurs de la déviance, Bataille, Lautréamont, Genet en tête, ils semblaient exiger de notre part, paradoxalement, une véritable ascèse du regard. Pour les créateurs de cette nouvelle danse, et contrairement aux nôtres, il ne s'agit pas de parcourir, de circonscrire,

de posséder l'espace, mais d'éprouver la durée, de fouiller la mémoire du corps et d'en pressentir le devenir. Non pas de célébrer l'exploit, de chanter la gloire de l'être humain maître de son environnement, mais de le donner à voir à la merci des éléments, des esprits comme de ses propres ténèbres, agi plutôt qu'agissant. Toute gloire à l'immobilité qui précède et qui clôt, éternelle, plutôt qu'à l'éphémère du geste. Toute gloire au silence, continu, sous-jacent, plutôt qu'au bruit qui ne donne que l'illusion de le souiller.

En 1978, date, si je ne m'abuse, des premières représentations en France, le courant, quoique très marginal, a déjà 20 ans. L'histoire n'en est pas écrite: elle est le quotidien de quelques personnes beaucoup plus engagées à créer qu'à garder trace. La bibliographie du buto est sommaire. Jean Viala et la photographe Nourit Masson-Sekine y font un ajout d'importance avec la publication, à Tokyo où ils habitent, de *Butoh, Shades of Darkness*. Ils ont rassemblé une importante documentation iconographique qui comprend aussi bien des reproductions d'affiches que des photographies inédites des

