

des apparences porteuses

entretien avec Peter Brook

Il n'est point nécessaire de présenter Peter Brook. Ses recherches sur le théâtre, d'abord avec la Royal Shakespeare Company en Angleterre, puis avec le Centre international de recherche théâtrale à Paris, font de chacune de ses réalisations un moment important de notre connaissance de cet art et de ses possibilités.

L'intérêt de ses prises de position ici sur le théâtre et les contacts entre cultures qu'il permet, se trouve encore renforcé du fait de son expérience de l'Afrique, expérience acquise au cours d'une tournée de recherche de plusieurs mois en 1974, avec les comédiens du Centre international de recherche théâtral (Cirt), tournée qui l'a conduit, entre autre, au Nigéria, au Bénin et au Niger.

Le théâtre vous semble-t-il encore aujourd'hui un moyen privilégié de rencontre entre cultures éloignées ? Ne souffre-t-il pas, sur ce plan, de la concurrence écrasante de ce qu'il est convenu d'appeler les médias, en particulier du cinéma et de la télévision ?

Il faut clarifier la pensée et être rigoureux. Quand on parle de médias, on parle de quelque chose de concret qui couvre le monde entier. Mais parler de théâtre ne veut rien dire : il n'y a pas de réalité à cette abstraction. C'est un mot vague dont il faut se méfier. Il recouvre une mosaïque de milliers de petits événements, sans liens dans l'espace et dans le temps, et même un grand spectacle théâtral, pour un grand public, n'est qu'un tout petit événement. Entre un café-théâtre où quelques acteurs jouent deux fois devant cent personnes, ou le Royal Shakespeare Theatre qui joue à Stratford devant mille quatre cents personnes, ou encore le spectacle que nous avons donné dans un village africain où vingt d'entre nous jouaient devant deux cents Africains, il n'y a rien de commun. Ce sont autant d'événements isolés, chacun possédant ses propres données et ses propres lois, son début,

son milieu, sa fin, sa raison d'être — ou son absence de raison d'être, son influence enfin. Il faut toujours partir de ce constat.

Cela peut nous conduire facilement, voire naïvement, à la question de l'élitisme. Mais là encore, il importe d'être rigoureux. Toute chose exprimée à propos de quelqu'un, peut l'être de manière parfaitement opposée. On peut montrer sans intention particulière un homme seul mangeant une banane. On peut aussi le présenter comme le symbole même d'un Ubu si on le voit s'isoler pour manger seul sa banane alors que tout le monde crève de faim autour de lui (comme dans les Icks) (*). A moins encore de le montrer dans la situation tout à fait courante d'un homme contraint de travailler jour et nuit pour nourrir les siens et qui ne prendra, en guise de repas, qu'une petite seconde pour manger une banane. Puisqu'il s'agit chaque fois d'un **autre** événement — au contraire du cinéma qui propose à chaque projection le même film, le

même événement, reproduit en chaîne dans des cinémas tous plus ou moins identiques — il est impossible de peser cet événement, de peser le théâtre, en fonction du nombre ou de la qualité des personnes présentes. Même la même pièce jouée dans des situations différentes, n'est pas le même événement. Il faut en venir à une autre manière de voir le théâtre. Le théâtre est toujours une **cellule**. Celle-ci représente un moment dans le temps et un lieu dans l'espace où se manifeste quelque chose d'ordre dramatique : une pièce, une cérémonie, une **action**. Une action dramatique dont l'espace est limité par un avant et un après, par une durée. Ou bien cet événement n'apporte rien de nouveau aux participants, ou il introduit au contraire quelque chose de neuf. Dans le premier cas, c'est, au mieux, anodin et il est inutile alors de perdre son temps à critiquer des petites pièces idiotes dont la seule ambition est de faire rire. Au pire, il peut renforcer des malentendus, comme par exemple dans un certain théâtre bourgeois dont l'idéologie raciste conduit, même au travers de pièces de boulevard apparemment stupides, à ancrer des préjugés : les étrangers, les gens d'autres races y sont toujours des personnages méchants ou comiques — le méchant sera chinois, le parasite qui ne pense qu'à jouer de la musique, africain, etc. Ce genre de petit événement est négatif, puisque loin d'ébranler l'idéologie courante, il la renforce.

Dans le second cas, celui au contraire où quelque chose survient, quelque chose **se passe** dans notre petite cellule théâtrale, les participants à l'événement reçoivent des impressions nouvelles importantes. Soit qu'un stéréotype ait été brisé devant eux, soit qu'une relation, inexistante jusque-là, ait été établie entre des termes anciens,

(*) Les Icks : spectacle monté par Peter Brook au théâtre des Bouffes du Nord à la suite de sa tournée en Afrique avec sa troupe.

d'invisible

Le mystère où chaque homme, chaque femme perçoit sans le comprendre le sens de tout événement ou accident de la vie sur terre, c'est ce mystère que je veux concrétiser au théâtre. » O'Neill.

soit encore que quelque chose ait été affirmé avec toute la force que confère la célébration théâtrale, la célébration : mot essentiel au théâtre ! Dans tous ces cas quelque chose s'est passé, s'est déclenché. Les gens se sépareront en emportant chacun en soi un peu de l'événement qu'ils ont vécu. Par eux, cet événement entrera dans la société. Et personne au monde, aucun instrument ne peut mesurer l'intensité ni l'étendue de cette influence. Tout ce qu'on peut dire c'est qu'elle est sans relation imaginable avec la taille du microcosme ou du macrocosme représenté. Elle pourrait être davantage comparée à celle des microbes en médecine — aucun rapport mesurable n'existe entre la taille d'un bacille et la masse infectée d'un corps —, ou encore à l'influence d'une goutte de médicament introduit dans le flot de la circulation sanguine où, en bonne logique, il devrait se diluer totalement. De la même manière il est vain de chercher un rapport de relation directe entre la « grosseur » d'un événement théâtral et ses répercussions. Un très petit mais très intense moment de théâtre peut avoir des effets incommensurables.

Ne risque-t-on pas de s'illusionner parfois sur la portée de ces répercussions, s'agissant en particulier de publics étrangers à notre culture ? Les contacts présumés peuvent-ils être réels dès lors que les codes utilisés ne sont pas vraiment connus des spectateurs ? On peut craindre, à cet égard, que les applaudissements habituels des Africains aux tournées étrangères de passage, ne masquent souvent des incompréhensions profondes.

La nécessité de surmonter ces obstacles, de ne pas s'illusionner, entraîne précisément celle d'une **recherche** permanente, recherche qui doit être à la

base de tout travail théâtral. Chaque représentation n'est qu'une tentative, une tentative d'approche d'une action totale dont on voudrait qu'elle se passe sur tous les fronts à la fois. Comment faire que tous ceux qui jouent, comme tous ceux qui assistent au spectacle, soient également et simultanément concernés et engagés par la totalité de l'action proposée ? C'est impossible. Les idées, l'imagination, le goût de l'idéal, les sentiments de chacun, les corps enfin, ne peuvent être à chaque instant mobilisés avec la même force. C'est pourtant ce qui est tenté à chaque représentation, témoignage à la fois de notre volonté d'aboutir et de notre échec inévitable. Nous ne pouvons que nous efforcer de maintenir les deux nécessités : d'un côté, celle d'une recherche sans aboutissement immédiat, de l'autre, celle de la réussite maximale de l'événement pour tous ceux qui sont là. Deux nécessités continuellement liées, l'une préoccupée de grandes perspectives, l'autre davantage attachée à la réussite concrète de la représentation. Deux approches d'ailleurs interchangeables, l'une nourrissant sans cesse l'autre.

De la somme des codes d'un spectacle, seuls quelques-uns peuvent donc être compris chaque fois par le spectateur ?

Nous ne connaissons pas les codes. Une des raisons pour lesquelles nous sommes allés en Afrique avec un groupe international d'acteurs — international mais européen par rapport à l'Afrique — était la conscience que nous avions, de la nécessité vitale de désintellectualiser notre démarche. Parce que l'homme de théâtre européen, si sensuel qu'il soit, si porté sur la musique, la couleur, le mouvement, si

attaché apparemment qu'il puisse être à exprimer ses sensations, est très éloigné aujourd'hui de toute impulsion naturelle et reste en définitive cérébral. Les a priori intellectuels que sont les signes et les codes, très à la mode aujourd'hui — comme si un acteur ou un metteur en scène pouvait choisir consciemment les signes favorables à sa communication, sont une illusion qui ne débouche que sur des schémas : la tragédie de presque tout le théâtre contemporain est qu'il ne reste plus grand-chose de vivant en lui à force de le figer dans de tels schémas. On pourrait croire, par exemple, qu'un beau costume, dans une pièce d'époque présentée à la Comédie Française, n'est pas une abstraction. Que celui qui l'a réalisé n'est pas un intellectuel mais un artiste, uniquement préoccupé de créer un beau costume rouge dans une belle matière brillante, qu'il a fait en somme un travail direct, humain, sensuel : ce n'est pas vrai, car l'acte qui consiste à mettre un acteur dans un costume d'époque est un acte intellectuel. Un certain public cultivé s'exclamera : ah ! quel beau costume ! Mais est-ce qu'il en reçoit pour autant le souffle direct de la représentation, où regard, mouvement, contenu, geste et costume de l'acteur doivent faire un tout ? Non. Il voit une chose qui est l'acteur, puis une personne ayant étudié un texte, qui est autre chose, enfin une troisième chose qui est un comédien habillé d'une certaine façon : la relation entre ces trois personnages est établie suivant des critères uniquement culturels et intellectuels.

Pour échapper à cela, nous sommes allés en Afrique, avec pour but précis de nous mettre devant un public intelligent et sophistiqué, un public incroyablement sensible à tout ce qui est expression directe, à tout ce qui est

humain, mais un public **n'ayant aucune connaissance de nos codes**. Nous avons donc été obligés de travailler là-bas presque sans codes, sans références communes. C'était cela, notre recherche. Nous sommes allés en Afrique à cause de la qualité des Africains, non à cause de celle de leur culture. Bien entendu nous avons découvert et échangé beaucoup de choses. Mais le but restait de nous mettre devant le meilleur public qu'on puisse trouver, qui soit en même temps aussi éloigné que possible de nos références. Il s'agissait d'aller au-devant d'une expérience aussi vierge que possible.

Nous avons tenté des expériences similaires à Paris, en improvisant devant des gens qui ne vont pas au théâtre — personnes âgées, aveugles, sourds-muets, handicapés, travailleurs immigrés, etc., toutes gens ne disposant pas de nos références culturelles habi-

participé à l'expérience, une expérience sans prix pour ce petit groupe. De retour d'Afrique, il a témoigné et continue à témoigner partout où il joue, de l'existence d'une **relation insoupçonnée** entre gens de cultures différentes. La représentation des « IcKs » donnée en Australie devant des Aborigènes en a été un exemple parmi d'autres : voilà une pièce d'inspiration africaine, jouée par un Japonais, un Anglais, un Français, un Américain et un Africain qui a permis à des Australiens blancs et à des Aborigènes de se rencontrer, de se reconnaître, de mieux se comprendre à partir de ce qu'ils voyaient se passer en Afrique. Ce sont là pour nous des expériences pilotes qui nous permettent d'affirmer que les schémas culturels, les barrières linguistiques, les différences de coutumes et de gestes, les divisions politiques — sans oublier cette fausse idée de la

Il ne faut pas voir les choses de manière trop ambitieuse, trop grandiose. Personnellement j'ai été, comme spectateur, beaucoup plus ému par de petits mais véritables événements de théâtre que par des soirées passées devant des pièces très riches, très intéressantes, jouées dans de grands théâtres, merveilleusement interprétées, merveilleusement présentées. Je me place là d'un point de vue délibérément subjectif. J'ai vu, par exemple, un opéra de Mozart joué dans des conditions parfaites, tout concourant à me donner le sentiment de faire partie d'une élite, de cette élite qui peut s'offrir le luxe d'une représentation idéale du « Mariage de Figaro ». J'ai vu aussi « L'os de Mohr-Lam » joué par le Cirt pour les prisonniers de Fresnes. Ce n'était pas le même public... Un Malien dans la salle a subitement commencé à parler en bambara avec son compatriote-acteur sur la scène... Qu'aurait dit un grand amateur d'art, un Proust d'aujourd'hui, de cette représentation, de notre travail dans cette prison ? Comparé au spectacle du Mariage de Figaro, ce fleuron de la culture européenne, il n'aurait vu là qu'une petite chose d'amateur sans importance. Pourtant si je prends pour critère cette autre mesure : **est-ce que quelque chose s'est passé ou non ?** La merveille de ce « Mariage », jouée sous les étoiles, devant des spectateurs qui avaient payé deux cent cinquante francs la place, quel que soit le plaisir que j'ai pu y prendre, était peu de chose à côté de la joie qui passait à travers le spectacle de Fresnes, une joie d'une nature beaucoup plus importante et plus solide. C'est pourquoi je me méfie tant au théâtre des critères dits « artistiques ». J'aime assez, pour ma part, affirmer que le théâtre n'est pas un art, en regard de la diversité des éléments qui le composent, chacun, la musique, la décoration, le texte, etc., constituant des arts indépendants dont le spectacle n'est, en définitive, qu'une synthèse. Le théâtre, c'est autre chose. C'est une forme d'événement qui ne peut exister qu'à travers un certain artisanat — un artisanat très concret, très précis, sans lequel rien n'existerait —. Il ne devient un art qu'au travers de notre relation avec chacun de ses composants. Il est art dans ce qui se passe, c'est-à-dire **dans ce qui est invisible**. Il n'est pas l'art de l'invisible, mais c'est un art invisible, — tout ce qui se voit, s'entend n'étant que l'artisanat du spectacle —. Et je crois que le grand malentendu, la décadence de la tradi-

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. »

Antonin Artaud

tuelles —. En Afrique comme à Paris nous voulions d'abord respecter le public, un public à nos yeux extraordinairement évolué, critique, pas du tout naïf. Nous ne voulions ni lui enseigner, ni lui prendre quoi que ce soit. Pour une fois on allait en Afrique pour ne rien enlever, ne rien voler ! mais simplement parce qu'on avait besoin du regard des hommes de là-bas. Nous avons essayé de payer leur aide en monnaie directe, c'est-à-dire en nous efforçant de leur donner des représentations convenables. Nous savions aussi que nous ne pourrions avancer dans notre recherche si nous ne faisons pas tout ce qui était en notre pouvoir — même si nous devions échouer — pour rendre l'événement vivant et accessible. Donc nous avons essayé de payer leur attention avec notre propre monnaie, en sachant que mieux nous paierions, plus nous recevions. Cette rencontre a beaucoup servi au développement de la cellule d'acteurs qui a

culture aujourd'hui selon laquelle chaque personne, chaque groupe humain ne se définirait que par l'ensemble de ses tics, reléguant les facteurs communs dans une zone vague, mystique, à laquelle l'anthropologue, soucieux uniquement de noter les différences, n'accorde aucune réalité, **que tout cela n'est pas vrai**. Il existe au contraire une possibilité naturelle et vivante de rencontre. Cette possibilité, c'est le théâtre qui nous la donne. En lui se réalise merveilleusement l'expérience d'une relation, d'une communication, d'une compréhension, d'un échange possibles entre hommes les plus différents. C'est là notre affirmation majeure à l'intérieur de notre champ de travail.

Mais peut-on concevoir un langage immédiat au théâtre, un niveau d'expression dramatique qui permette d'emblée de passer par-dessus toutes les différences de pratique, tous les obstacles accumulés entre les cultures ?



tion européenne — et cela vaut aussi pour l'Afrique et l'Asie, telles qu'elles se présentent à nous — vient de ce qu'on ne regarde plus le théâtre que d'une manière « culturelle », en ne s'attachant qu'à l'art de ses **formes**. Cet art-là n'est pas l'art théâtral. C'est une manière d'appliquer des critères extérieurs, plastiques ou autres, à l'événement théâtral.

Les Africains sont eux-mêmes, à cet égard, leurs pires ennemis lorsqu'ils acceptent de constituer des troupes nationales et de se présenter à l'étranger sous des batteries de projecteurs, face à des publics qui ne voient que l'exotisme de leurs productions. Ces publics s'extasient devant le raffinement d'un mouvement, d'un masque, sans se rendre compte que cette approche purement esthétique les prive de voir ce qui se cache **derrière** les gestes, derrière les sons et qui seul pourrait éveiller en eux un sentiment commun, une impression commune. Ce n'est pas en admirant la beauté de ses apparences, qu'on s'intéresse au Tiers-Monde, à l'Afrique, mais en cherchant en quoi ces apparences — ces belles formes — sont porteuses d'invisible : un invisible qui correspond à quelque chose d'invisible en nous, quelque chose qui ne se révélera à nous que par le contact précisément avec ces autres formes.

Peut-on espérer que nos propres spectacles en Afrique soient vus d'un regard moins « exotique », moins extérieur, sans un long travail d'information et de sensibilisation du public à nos langages ? à nos préoccupations ? La perception de l'universel, de ce qui est « derrière », me semble être à ce prix.

Déceler des universaux dans le mode de communication qu'est le théâtre ne va pas contre préserver la différence de l'être de chacun. Cela signifie, qu'avec ses différences, un Aborigène, s'il comprend quelque chose sur lui-même en regardant un Africain, fera passer dans la différence de son être la différence d'un autre être. Mais cela ne se mesure pas en termes de compréhension de codes. Le mot « code » renvoie au mot « déchiffrer » qui ne renvoie pas au même type de communication, à la même souche de communication que ce qui est en jeu dans la représentation.

C'est très juste. Pour bien apprécier une forme, ce qui est difficile, c'est de se rendre compte de deux choses à la fois : de la différence et de l'unité. La plupart du temps, on s'accroche à la différence et on perd de vue le facteur commun, ou vice versa. Les différences sont nécessaires. Sans elles il n'y aurait

pas de langage extérieur, c'est-à-dire pas de possibilité de théâtre. Parce que le théâtre a besoin de bases concrètes, toute tentative de faire du théâtre entièrement abstrait sans formes, voire, à la limite, sans publics débouche sur le néant. Mais ces différences sont souvent difficiles à accepter dans la vie : au moment où nous nous heurtons, par exemple, à un comportement raciste, notre réaction est si forte que nous devenons aveugles à toute perspective d'unité. Au théâtre, par contre, il est possible de maintenir cette double vision : dans le drame, par exemple, le spectateur peut être amené à épouser totalement deux points de vue complètement opposés. Imaginons une discussion très violente entre un catholique et un protestant irlandais. Chacun entraîne le spectateur dans sa perception de la situation et chacun l'émeut totalement. Comme dans le phénomène Tchekov, on entre à fond dans chaque personnage et on concevrait fort bien qu'un auteur de même talent, écrivant sur l'Irlande du Nord, réussirait à nous faire pleurer et sur l'un et sur l'autre. Dans la vie, le catholique et le protestant ne verraient l'un de l'autre que l'apparence, que la forme extérieure. Au théâtre ils continueraient, bien entendu, à voir tous les détails qui font de l'un un catholique et de l'autre un protestant. Mais chacun se trouverait en relation fraternelle avec l'autre et ce serait là, pour tous les deux, une situation insupportable, véritablement théâtrale. Quand les données sont ainsi justes au théâtre, on y voit, beaucoup mieux que dans la vie, et la surface, et ce qui est derrière la surface. La surface, plus éclairée, concentre d'abord l'attention du spectateur. Mais la contradiction avec ce qui lui apparaît ensuite « derrière » aboutit à une mise en question essentielle de la « normalité » de la vie.

Puis-je vous demander, en conclusion, quelle est l'importance aujourd'hui à vos yeux des échanges entre cultures éloignées pour l'avenir de chacune d'elles ?

On ne peut passer que par de petites expériences précises, chacun s'employant à faire ce qu'il peut dans son champ d'activité. C'est la somme de nos tentatives qui crée parfois des influences durables.

*Propos recueillis par
Armand DREYFUS
et Anne-Sophie DESTRIKATS*