

## Notes d'une lecture

### L'espace vide de Peter Brook

Peter Brook, *L'espace vide — Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 1977

Marc Haentjens

Volume 3, Number 9, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/43572ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Théâtre Action

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Haentjens, M. (1980). Notes d'une lecture : l'espace vide de Peter Brook / Peter Brook, *L'espace vide — Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 1977. *Liaison*, 3(9), 6–7.

# Notes d'une lecture

## L'espace vide de Peter Brook

**"Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé."**

Cette définition élémentaire du théâtre que donne Peter Brook risquerait de surprendre pas mal de monde, tant le mot théâtre a été dénaturé par la forme dont on l'a pompeusement habillé en occident (rideau rouge inclus). P. Brook, qui cherche depuis plus de 20 ans à créer les conditions d'un **théâtre vivant** et qui, en confiance, nourrit une admiration sans limite pour le théâtre shakespearien (point culminant pour lui d'un théâtre vivant), expose dans ce livre l'aboutissement de son travail de metteur en scène et de ses réflexions sur le théâtre contemporain.

Pour le faire, il a choisi d'explorer quatre sens différents du mot théâtre (bourgeois, sacré, brut, immédiat) recouvrant à son sens, de manière distincte ou enchevêtrée, le développement théâtral actuel.

J'ai parcouru, dans l'ordre, chacun de ces quatre sens. Ça m'a beaucoup intéressé. Et j'ai pris quelques notes, que voilà :

### Le théâtre bourgeois...

(Pourquoi en parler? "La sclérose peut surgir partout et à tout moment...") Le théâtre bourgeois est souvent (mais pas nécessairement) synonyme de théâtre commercial. Vite monté (et "une pièce qui n'est pas répétée plus de trois semaines est paralysée au départ"), perpétuant des formes conventionnelles qui ne sont plus vivantes, se réfugiant dans des valeurs désuètes ("théâtre plus-noble-que-la-vie") ou dépourvu d'une véritable théâtralité, ce théâtre est un théâtre sclérosé :

"La majeure partie de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre n'est que la **caricature** d'un mot jadis riche de signification."

Leçon paradoxale: alors qu'il prétend au divertissement et se justifie par des impératifs économiques, ce théâtre ennue et finit par vider les salles.

### Le théâtre sacré...

En dehors de quelques théâtres orientaux (japonais, balinais,...) pouvant s'appuyer encore sur un sens collectif de la cérémonie et du

rituel, le théâtre sacré n'est plus guère vivant aujourd'hui. Dégénéré en théâtre de l'illusion (artifices) ou en théâtre romantique (représentation des idéaux bourgeois), ce "théâtre de l'invisible rendu "visible" est mort en occident avec la mort des rites.

Pour Brook, la renaissance d'un théâtre sacré, proclamée par Artaud et son "théâtre de la cruauté", nécessiterait de remettre en scène "des rituels vrais". Parmi les tentatives contemporaines allant dans ce sens, les plus intéressantes sont pour lui, au-delà du happening et du Living Theatre, les expériences de Merce Cunningham (ballet sacré), Thomas Beckett (théâtre de l'absurde) et Jerry Grotowski (théâtre pauvre). Toutes les trois s'appuient sur une économie de moyens, une rigueur (frôlant chez Grotowski la sainteté) et un travail considérable. Toutefois elles ont aussi en commun de ne toucher qu'un public élitare: "Ces théâtres explorent la vie mais ce qu'ils considèrent comme la vie est restreint."

Sans doute ils nous parlent de "l'invisible", mais sans nous en offrir une perception visible. Or c'est bien là le défi: aller au sacré mais savoir aussi revenir sur terre.

Question: comment recréer la magie de la cérémonie populaire?

"Nous avons renoncé aux artifices. Mais nous sommes en train de découvrir que c'est malgré tout un théâtre sacré que nous voulons. Où devons-nous le chercher? Dans les étoiles ou sur terre?"

Le théâtre brut donne sans doute une partie de la réponse...

### Le théâtre brut...

C'est certainement la forme de théâtre la plus vivace. Comme l'écrit Peter Brook:

**"C'est toujours le théâtre populaire qui sauve la situation."** Théâtre improvisé, ambulante ou monté avec des moyens de fortune, théâtre du bruit et de la farce, peu respectueux d'unité de style, empruntant des formes multiples (clown, music-hall, marion-

nette,...) c'est un **théâtre proche du monde**, fait avant tout pour produire la joie ou le rire. Mais le théâtre brut est aussi un **théâtre de la contestation**. Cette double dimension a été particulièrement bien comprise par Brecht, "homme de théâtre le plus percutant, le plus influent et le plus radicalement original de notre époque". Pour lui en effet:

"Un théâtre nécessaire est celui qui ne perd pas de vue la société au service de laquelle il est."

Ce qui amène le corollaire:

"Un acteur qui vit au sein d'une troupe doit se sentir concerné par le monde extérieur autant que par son propre métier."

En développant le principe de **distan- ciation**, indispensable pour rompre l'illusion théâtrale et maintenir le spectateur en état d'éveil, le théâtre brechtien représente ainsi un sommet du théâtre brut et indique clairement la double nature de sa vigueur (théâtre populaire/théâtre politique). **Toute autre forme mal comprise de théâtre brut (comique superficiel ou discours militant) rejoint nécessairement les travers dénoncés du théâtre bourgeois (sclérose, ennui).**

Pour Brook, l'idéal serait d'aller encore plus loin: faire cohabiter le brut et le sacré, comme y est parvenu Shakespeare. Aussi conclut-il: "Shakespeare est le modèle d'un théâtre qui contient à la fois Brecht et Beckett, mais les dépassent tous les deux. Dans le théâtre post brechtien, ce dont nous avons besoin, c'est de trouver un moyen de progresser qui nous ramènerait à Shakespeare."

### Le théâtre immédiat...

Ce n'est pas, relativement aux définitions précédentes, une quatrième forme théâtrale spécifique. C'est en fait la conception du théâtre à laquelle parvient Brook au stade actuel de sa recherche et qui vise justement à dépasser les divisions établies (bourgeois/sacré/brut) en consacrant un "théâtre total" qui soit tout à la fois: théâtre de la joie, de la catharsis, de la célébration, de l'exploration, du sens partagé...

Ce théâtre repose sur l'idée centrale, sans doute moins originale dans son énoncé que dans sa mise en pratique, que: l'événement théâtral est une relation, et une **relation vivante**, entre l'acteur, la pièce et le public. Cette idée doit être présente tout au long du travail théâtral (répétitions), où la relation est seulement déplacée entre l'acteur, la pièce et le metteur en scène (qui "assiste" alors les acteurs en les observant). Toute négation de ce caractère vivant du théâtre entraîne nécessairement, selon Brook,



une forme de sclérose. Ainsi:  
"Le metteur en scène qui arrive à la première répétition avec son script où tout est noté — déplacements, etc. — est un homme de théâtre sclérosé."

Cela est vrai aussi bien:

- du travail du décorateur
- que du jeu de l'acteur,
- de l'espace théâtral, etc.

Brook n'évoque pas directement l'importance du texte, bien qu'il regrette par ailleurs la pauvreté (non-théâtralité) des textes contemporains (mais a-t-il entendu parler des dramaturges franco-ontariens?) et revienne inmanquablement à Shakespeare pour expliquer son idéal théâtral.

Reste enfin à trouver le public, "problème le plus important et le plus difficile à résoudre". Public qu'il ne suffit pas de séduire, persuadés de la nécessité de ce qu'on lui apporte, mais pour qui "il faut créer des thèmes qui suscitent chez les gens une faim et une soif indéniables".

Aussi, conclut Brook, doit-on chercher à construire:

"Un théâtre **nécessaire**: un théâtre où, entre acteurs et public, n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale".

C'est beau. Et on doit certainement s'y efforcer. Mais Brook ne nous donne pas vraiment la clé (et encore moins de recettes). L'intérêt de son livre est plutôt de nous faire réfléchir au théâtre que nous faisons et de nous interroger sur nos objectifs:

— Qu'est-ce que nous cherchons dans le théâtre?

— Pourquoi en faisons-nous?

— Que voulons-nous y exprimer?

— Quelle part y faisons-nous du public?

— Et comment situons-nous notre travail par rapport à la communauté **vivante** à laquelle nous appartenons? De quoi méditer en somme...

Marc Haentjens

\*Peter Brook, **L'espace vide — Écrits sur le théâtre**, Éditions du Seuil, 1977.

# De l'enseignement théâtral

Certains domaines de la vie active ont toujours exercé une influence indéniable sur l'imagination et les rêves des enfants et des adolescents. Sans pouvoir rivaliser avec les sports professionnels, le théâtre et ses avatars (télévision, cinéma, variétés etc.) font partie de ces quelques professions privilégiées. Donc, avant de parler de l'enseignement théâtral je crois qu'il convient de voir, au moins brièvement, les motifs de cet engouement.

Les sports de niveau professionnel, y compris bien entendu les amateurs de haute compétition et les spectacles proprement dits, ont ceci en commun; ce sont des exploits planifiés et accomplis pour le plaisir des spectateurs. Les héros de ces exploits sont assurés de leur part d'aventure quoi qu'il arrive. (Tout comme les pompiers d'ailleurs, autres héros de nos rêves d'enfant.) Il faut bien remarquer que ces héros font participer à leurs exploits la totalité de leur être physique, moral, intellectuel voire spirituel, ce qui est une condition essentielle de la fascination qu'ils exercent. Mais la comparaison s'arrête dès qu'il s'agit de formation.

La préparation d'un athlète ne pose guère de problèmes idéologiques. Pour devenir un champion il faut d'abord se soumettre à un entraînement rigoureux afin d'apprendre les rudiments du sport en question. Puis il faut se familiariser avec les règles du jeu qui sont pratiquement immuables. Rares sont les innovateurs dans le sport et, s'il s'en trouve, ils ne sont pas nécessairement des champions. Il en est tout autrement dans le domaine des spectacles en général et dans le théâtre en particulier.

D'abord parce qu'il y a belle lurette que le théâtre a perdu toute unité formelle (les règles du jeu si l'on préfère). Il fut un temps où il n'existait qu'un nombre limité de styles de théâtre (classique, mélodrame, comédie, vaudeville, etc.). La disparition de leur monopole, il y a environ 150 ans, a coïncidé bien évidemment

avec l'apparition du metteur en scène dont la fonction est justement la création d'un style de représentation. La confusion, bénéfique parce que féconde qui s'en est suivie, fut organisée par intermittence par quelques grands courants idéologiques: le théâtre instrument de la culture populaire; la vague des créations collectives; la course pour les créations d'oeuvres originales, pour ne citer que les plus récents. Mais voilà qu'au début des années 80 le théâtre se retrouve, une fois de plus, sans unité formelle ou idéologique, et il lui arrive ce qui arrive aux arts en général dans ces périodes: l'originalité est hissée au niveau de doctrine. Mais qu'il vive dans l'opulence ou dans la misère, dans l'assurance ou dans la confusion, le théâtre est un des aspects les plus passionnants de notre existence dont il faut assurer la survie.

Or, toute démarche pédagogique exige un minimum d'assurance quant aux buts à atteindre et s'il est relativement aisé de transmettre une technique, un style ou encore une conviction idéologique, la pédagogie basée sur l'incertitude, l'interrogation voire la confusion est aléatoire (on forme des ingénieurs mais pas des inventeurs). Est-ce à dire que l'enseignement théâtral serait impossible à l'heure actuelle? Ce serait aller vite en besogne. L'enseignement théâtral existe bel et bien. Il est même multiple et comporte plusieurs types. Pour la commodité nous leur donnerons des noms simples: apprentissage, formation, information.

**Apprentissage** (Ateliers, etc.)

Si jadis l'apprentissage était la forme la plus complète pour l'acquisition d'un métier c'est que les maîtres qui en furent chargés possédaient à fond la très grande partie des techniques y afférentes. Aujourd'hui encore, si une maison de théâtre fonctionnant d'une façon permanente admettait un apprenti pour une période de trois à quatre ans, il y a fort à parier que celui-ci ne se sentirait pas déçu de son apprentissage. Hélas, c'est une vue de l'esprit car de telles situations sont extrêmement improbables.

Mais l'apprentissage a survécu sous d'autres formes. Il s'est réduit à une simple transmission d'un nombre limité de techniques en un temps souvent encore plus limité. Les ateliers, stages, et autres fins de semaine tombent dans cette catégorie. Un maître souvent très compétent y dispense une, parfois plusieurs techniques à un groupe de personnes réuni pour l'occasion. L'extrême popula-