

Peter Brook, une vie en détours
Oublier le temps

Alexandre Lazaridès

Numéro 110 (1), 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25607ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

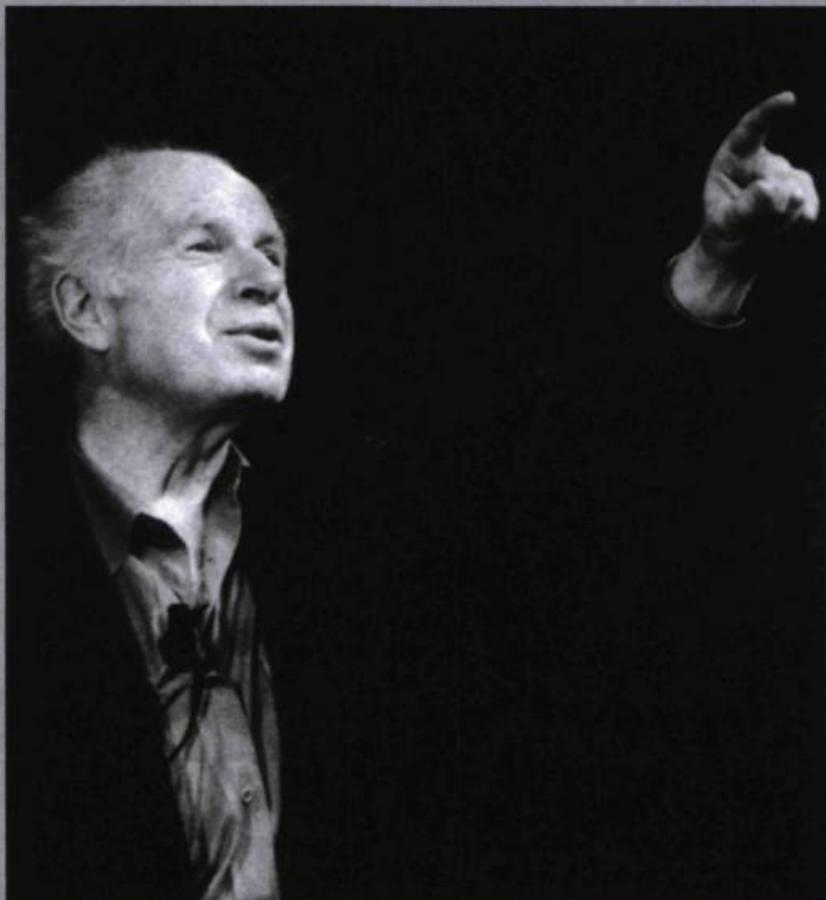
0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (2004). Compte rendu de [Peter Brook, une vie en détours : *Oublier le temps*]. *Jeu*, (110), 134–138.

PORTRAIT



Peter Brook.
Photo: Gilles Abegg.

Peter Brook, une vie en détours

« **L**a qualité existe, et elle a une source » : telle est la certitude ultime énoncée par Brook à la fin de cet ouvrage qu'on peut qualifier d'autobiographie spirituelle – et captivante. On y trouve très peu de dates et la chronologie des événements demeure vague, une manière d'« oublier le temps » sans doute. L'auteur s'attache plutôt à retrouver tous les signes qui, de loin en loin, dès l'enfance, ont contribué à donner à sa vie une cohérence pour en faire un destin. Il se montre pour la même raison discret sur sa vie privée. Le lecteur apprendra tout de même que le père était ingénieur, né en Lettonie, un peu révolutionnaire, ce qui l'obligera à s'exiler dès 1907, d'abord en France (où son nom, « Bryck », sera transcrit « Brouck »), puis en Angleterre au début de la Première Guerre (où un fonctionnaire trouvera l'orthographe définitive du nom). Sa mère, scientifique de formation et musicienne par goût, renoncera à sa carrière pour suivre son mari. L'enfant est rêveur, sans histoire autre que le sentiment d'être à part (il hait tout ce qui est muscle et discipline), et subit des rechutes de tuberculose qu'il estime « bénies d'inaction ». Il sait aussi qu'il est juif et russe.

Oublier le temps

ESSAI DE PETER BROOK, PARIS, SEUIL,
COLL. « FICTION & CIE », 2003
POUR LA TRADUCTION FRANÇAISE
ET LA PRÉFACE, 266 P.

Rencontres remarquables

Sa grande intuition, celle que « tous les arts sont gouvernés par les mêmes principes », il la doit à celle qui fut sa seule professeure de musique, M^{me} Bieck. Elle avait exigé de lui, dès sa première leçon et avant même qu'il eût placé les mains sur le clavier, d'être prêt. Ce défi stimulant, il ne l'oubliera jamais. Attentif aux phrases entendues, il nous en rapporte quelques-unes qui compteront pour lui. Celle, par exemple, d'un professeur du pensionnat où il se sentait en exil : « Pourquoi le rythme est-il le facteur commun à tous les arts ? » Adulte, lui-même affirmera que le rythme est « le facteur commun à la base de toute expérience humaine ».

Beaucoup plus tard, il trouvera chez Dalí un livre qui confirmera cette idée de façon presque mathématique : *Essai sur la proportion* de Matila Ghika. Il y découvre le nombre d'or. Il avait déjà souvent senti que, « derrière le goût, le jugement artistique et les usages culturels, se trouvaient certaines proportions et certains rapports qui nous touchaient, parce qu'une qualité d'émotion faisait partie intégrante de leur nature ». Par là était abolie la frontière entre arts, sciences et émotions. Brook venait de saisir ce qu'était la « dimension de la qualité » qui permet à l'artiste de distinguer le bon du mauvais de façon objective quoique non démontrable, car seule son intégration dans une expérience personnelle pourrait lui donner tout son sens.

Autre enseignement, encore plus déterminant : il est mis en contact avec la pensée de Gurdjieff par l'entremise d'une des élèves de ce dernier, Jane Heap, une Américaine. Elle lui inculque sans ménagement la nécessité absolue de la compréhension en toutes choses, de « n'accepter pour vrai que ce qui est vrai dans sa propre expérience ». Il

faut refaire le monde en partant de zéro. À la mort de Jane, c'est une autre élève de Gurdjieff qui guidera Brook, M^{me} de Salzmann. Elle sera aussi l'inspiratrice du film *Rencontre avec des hommes remarquables* où figurent pour la première fois les danses qu'elle avait apprises de Gurdjieff. Ce sont des mouvements qui répondent à des principes complexes que le maître avait observés lors de ses voyages. Brook et elle visiteront la Turquie, l'Iran et l'Égypte avant de trouver en Afghanistan (qui séduit par « la finesse invisible » des relations humaines) le paysage et le milieu conformes à leurs visées.

On ne peut comprendre l'évolution du travail de Brook qu'en tenant compte de ces rencontres et de ces idées. Dans la sphère professionnelle, il n'accordait jusqu'alors d'attention qu'au mouvement et aux images et s'en tenait à la scène à l'italienne, parce qu'elle favorise l'iden-

tification (mais il va évoluer sur ce point, jusqu'à en arriver à croire que le public et les acteurs doivent partager le même espace). La nécessité de faire le pont entre l'action et les acteurs commence à s'imposer à lui. Pour cela, il comprendra qu'il lui faut découvrir et solliciter la « source d'énergie » de l'acteur. On commence à le considérer comme un gourou, ce qu'il récuse. Sa vision du *Mahâbhârata*, appelée au succès que l'on sait, lui permet de poser la question fondamentale, non seulement « Comment survivre ? », mais aussi « Pourquoi ? ». Plusieurs voyages préliminaires en Inde – « où l'art sacré est un reflet de la vie ordinaire » – ont été nécessaires pour que le groupe engagé dans cette aventure théâtrale puis cinématographique d'une dizaine d'années se fasse « une réserve d'images vitales » et arrive à « éliminer tout cliché sur l'Orient et les mythes en général ».

Vers un autre monde

Brook voyagera toujours avec le même appétit de comprendre, de dépasser les apparences. Le voyage est à la fois quête et enquête : « Une fois encore, c'était le voyage et non le théâtre qui semblait offrir le passage le plus convaincant vers un autre monde. » Le voyage est parfois fuite devant les tiraillements des désirs contradictoires : faire du théâtre ou du cinéma ? voyager ou écrire ? vivre en mondain ou en ermite ? agir ou ne pas agir ? La navette entre Londres et Paris a ponctué sa vie et celle de sa famille. Avec la renommée, les tournées internationales deviendront fréquentes. Ce n'est qu'au début des années 80 que Paris sera un lieu de résidence plus constant. Il trouvera d'abord New York trop « conventionnel et lent », mais changera d'opinion lors de ses visites ultérieures dans la métropole américaine. Plus tard, en Afrique, il essaiera de « voir si la communication est possible entre gens venus de différentes parties du monde ». Il découvrira qu'elle est tout à fait possible, sinon exceptionnelle.



Brook a toujours été un passionné du septième art. À seize ans, il commence un stage dans un studio de cinéma et entreprend ses premières expériences, toutes à ses dépens et souvent hilarantes, de réalisateur. De ses films, il parlera toujours avec une sorte de tendresse, comme pour compenser une relative indifférence du public et des critiques à l'égard de cette part de son œuvre qui l'a longuement occupé, toujours en parallèle avec le théâtre. *Le Seigneur des mouches* et surtout *Marat-Sade* demeurent les deux titres qui ont percé. Au début, le théâtre n'a été qu'un « détour par [une] contrée démodée ». Il le traitera comme un film parce que, selon lui, « une pièce de théâtre est, elle aussi, une bobine qu'on déroule, et c'est dans le mouvement, plan après plan, qu'apparaissent les vérités qu'elle recèle ». Quand il s'intéresse à la mise en scène d'opéra, on lui reprochera d'en faire un film, ce qu'il cherchait exactement, mais avec le souci de ne rien faire de « traditionnel ». Quand il devient « directeur de production » à Covent Garden, il secouera la poussière de la vénérable institution et fera appel, entre autres, à Georges Wakhevitch et à Salvador Dalí. Dans ce « monde hystérique », dit-il, où règnent divas et dieux, et où la laideur dérange moins que l'inattendu, il apprend la diplomatie, l'art des négociations tortueuses avec des amours-propres démesurés. Mais il découvrira aussi que, contrairement au théâtre où la « technique agressive et dirigiste » n'est pas payante, il pouvait user d'intimidation avec les chanteurs.

Le « détour » par le théâtre

Ses premières mises en scène à Londres et à Birmingham lui révèlent que le théâtre est « le lieu de rencontre entre l'imitation et ce pouvoir de transformation qu'on appelle l'imagination ». Durant la décennie suivante, il parachève sa connaissance du répertoire, surtout shakespearien. Il apprend à se méfier de l'excitation passagère qui s'appelle « avoir des idées ». Quand il gagne le triste Berlin de l'après-guerre, il

fait la connaissance de Brecht dont la théorie de la distanciation ne le convainc pas. Il éprouve un certain ennui à la représentation de *Mère Courage* même s'il a été impressionné par la direction d'acteurs. Dans la capitale française, il dirige Jeanne Moreau dans une pièce de Tennessee Williams pour le théâtre de Simone Berriau puis aborde *Vu du pont* d'Arthur Miller au Théâtre Antoine avec un grand succès.

Il monte *Titus Andronicus* à Stratford où Laurence Olivier joue de façon mémorable. Jean Genet en avait aimé la « violence absolue [...] traduite en un langage de signes et de suggestions ». Une certaine amitié prit forme entre Genet et Brook surtout à cause de quelques antipathies communes.

L'Homme Qui de Peter Brook
(Centre International de
Créations Théâtrales/Théâtre
des Bouffes du Nord, 1993).
Photo : Gilles Abegg.



Brook milita pour que *le Balcon* soit joué et y parvint. La distribution fut volontairement hétéroclite pour casser les habitudes professionnelles et respecter les divers styles de jeu voulus par Genet; le plaisir d'improviser fut le lien qui finit par souder l'ensemble de la distribution.

La coupure entre « explorations intérieures » et travail théâtral – que Brook maintenait aussi rigoureusement que la division entre la salle et la scène – devait prendre fin. Il s'efforçait de remonter à la question fondamentale : Pourquoi faire du théâtre ? La réponse classique, à savoir qu'il y a des textes et un public, ne suffisait plus. Commence alors un long travail expérimental sur le corps, « sur ce qui reste quand on enlève le mot ». Il explique : « L'essentiel de notre travail consistait en des improvisations autour des scènes de cruauté que nous voulions représenter, et en des exercices simulant la mutilation, l'immolation et la mort. » Brook a appelé cela, en hommage à Artaud, « Théâtre de la cruauté ». Le fruit de ce travail sera utilisé pour son *Marat-Sade* et le spectacle *US* contre la guerre au Vietnam. Il réfuse de plus en plus toute « approche intellectuelle », les répétitions qui commencent autour de la table entre autres. Pour *le Songe d'une nuit d'été*, un de ses grands succès, ce sont des exercices de gymnastique, d'improvisation et des numéros de cirque qui sont utilisés. Ces préliminaires permettent au groupe d'acquérir à la fois souplesse et cohésion. Des enfants sont invités pour évaluer les résultats.

Trouver la transition entre le brut et le sacré, le rire et la gravité.

Le théâtre, autrement

À 45 ans, Brook se sent mûr pour passer à autre chose et fonde le Centre international de recherche théâtrale à Paris. Il doit trouver des fonds et recruter des membres, non « pour apprendre, mais pour désapprendre », dit-il, à partir de l'élément commun à tous, c'est-à-dire le corps. Les improvisations partent des gestes les plus simples, de sons, de cris, de figures rythmiques. La concentration et la présence sont le but de la recherche. Puis commencent trois années de vie nomade, avant le départ pour l'Iran et Persépolis. En 1973, aux États-Unis, Brook et son groupe s'unissent à El Teatro Campesino, né des grèves des Chicanos en Californie, pour convaincre les indécis de se joindre au mouvement de protestation.

De retour à Paris, ce sera l'expérience des Bouffes du Nord, bâtisse abandonnée depuis vingt ans, célèbre pour ses sièges inconfortables et ses prix modiques. Aidé par la débrouillardise Micheline Rozan (elle avait passé cinq ans avec Vilar au TNP), il ne faut que six mois pour préparer les lieux à recevoir le spectacle de *Timon d'Athènes* qui crée une grande surprise. Brook se fixe ensuite un autre objectif : trouver la transition entre le brut et le sacré, le rire et la gravité. Son ultime projet est *l'Homme Qui*, projet qui prend sa source dans la neurologie et qu'il étaye par des visites dans des institutions psychiatriques et des hôpitaux, afin de retrouver l'humain au-delà de ses manifestations et atteindre à la *transparence*. Ce sera son dernier mot, mais sans doute n'est-il qu'un nouveau détour dans la vie de ce grand voyageur du théâtre. ■