

L'« évidence » brookienne Notes sur une esthétique

Evelyne Ertel

Number 29 (4), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28411ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ertel, E. (1983). L'« évidence » brookienne : notes sur une esthétique. *Jeu*, (29), 27–41.

l'« évidence » brookienne: notes sur une esthétique

Les deux derniers spectacles de Peter Brook à Paris, *la Cerisaie*¹ et *la Tragédie de Carmen*², ont connu un immense succès public et ont fait quasiment l'unanimité de la presse française (ce qui n'avait pas été le cas des spectacles précédents). Brook paraît ainsi avoir atteint le but qu'il visait dès *Timon d'Athènes*: « rassembler la communauté, dans toute sa diversité, au sein de la même expérience »³.

le discours de la presse

Dans la majorité des articles, l'éloge confine au dithyrambe. Et, chose particulièrement frappante, l'unanimité se fait par-delà les divergences idéologiques. De l'extrême gauche (*Libération*, *la Voix ouvrière*, *Rouge*) à la droite (*le Point*, *le Figaro*), les termes pour encenser le spectacle sont à peu près identiques. Même un critique comme Gilles Sandier, qu'on aurait pu supposer réticent devant une esthétique qui réconcilie tout le monde, est conquis: la *Carmen* de Brook est un « raccourci génial. Tout est essentiel. (...) C'est la tragédie grecque retrouvée dans le quotidien d'une Espagne arrachée aux boléros et aux castagnettes »⁴; pour *la Cerisaie*, « Peter Brook a fait merveille (...). La limpidité de cette mise en scène (...) a quelque chose de fulgurant. Une justesse prodigieuse »⁵.

Ces quelques phrases expriment en fait les thèmes principaux des louanges qui reviennent dans la plupart des articles: limpidité, familiarité, essentialité et même une esquisse d'un vocabulaire mystique (merveille et prodige) qui se répète un peu partout.

Parmi les termes employés le plus fréquemment pour qualifier aussi bien la mise en scène que le jeu des acteurs, on trouve (sous leur forme adjectivale ou substantivale): « transparent », « limpide », « lumineux ». Par exemple, à propos de *la Cerisaie*: Jean-Pierre Léonardini dans *l'Humanité* parle de « limpidité essentielle »⁶; pour Jean-Jacques Gautier du *Figaro Magazine*, c'est un spectacle « lumineux sous tous

1. *La Cerisaie*, de Tchekhov, adaptation de Jean-Claude Carrière, a été créée au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, le 5 mars 1981. Elle a été jouée jusqu'en juin 1981, puis reprise de mars à mai 1983.

2. *La Tragédie de Carmen*, d'après Mérimée et Bizet, dans une adaptation de Marius Constant pour la musique et de Jean-Claude Carrière pour le texte, a été créée le 6 novembre 1981 et jouée jusqu'à la fin avril 1982. Reprise d'octobre à décembre 1982. Tournée à travers le monde.

3. Peter Brook, « Lettre à une étudiante anglaise », in Texte-programme de *Timon d'Athènes*, C.I.C.T., Paris, 1974.

4. *Le Matin*, 28-11-1981.

5. *Le Matin*, 21-3-1981.

6. 2-4-1981.



« Comme dans les veillées anciennes, on se retrouve entre amis autour du tapis pour entendre et voir raconter une nouvelle histoire » : *la Cerisaie*. Photo: Marc Enguerand.

ses éclairages»⁷; dans *Spectacles-Arts*, Pierre Marcabru vante « des acteurs clairs, transparents, limpides »⁸. Par ce concert, les critiques ne font qu'emboîter le pas à Peter Brook lui-même qui affirmait: « Tchekhov voulait que le jeu des acteurs, la mise en scène soient limpides comme la vie. »⁹ Le mot « limpide » revient à propos de *Carmen* sous la plume de Dominique Jamet du *Quotidien de Paris*¹⁰, la « transparence » sous celle de Fabienne Pascaud dans *Télérama*¹¹, etc. En fait, ce que les critiques vantent par là (consciemment ou non), c'est une sorte d'effacement total de la mise en scène, ce que Léonardini appelle « le degré zéro de l'écriture scénique »¹². Cette invisibilité de la mise en scène est liée pour eux à sa « nudité », à son « dépouillement », c'est-à-dire à l'absence de décors, à la rareté des accessoires, à la simplicité ou à la relative pauvreté des costumes. Comme si l'existence et l'importance d'une mise en scène se lisaient proportionnellement à l'abondance et à la richesse matérielles sur le plateau.

Ce « dépouillement » amène au thème — et sans doute au mythe — de l'« essentialité »: le spectacle « dépouillé de ses oripeaux » n'exprime plus que *l'essentiel*. Le préfixe *de-* qui revient dans plusieurs termes: « décapage », « décrassage » ainsi que le *re-* de « restitué », « rendu », traduisent l'idée de « retour » à quelque chose qui avait été oublié, perdu: c'est la « vérité » première, originelle de l'oeuvre. Là encore, les mêmes expressions se retrouvent à travers toute la presse. Pierre Marcabru:

7. 28-3-1981.

8. Mars 1981.

9. Texte-programme de *la Cerisaie*, C.I.C.T., Paris, 1981.

10. 19-11-1981.

11. 18-11-1981.

12. *L'Humanité*, 10-12-1977: l'expression est utilisée à propos du spectacle d'*Ubu aux Bouffes*.



La Tragédie de Carmen. Un spectacle « dépouillé de ses oripeaux » . . . Avec Jean-Paul Denizon, Zehava Gal et Howard Ensel. Photo: Marc Enguerand.

« Voici Tchekhov rendu à sa simplicité, voici *la Cerisaie* retrouvée »¹³ ; Léonardini: « Brook la restitue dans sa pulsation primitive »¹⁴; Caroline Alexander: « Nous voilà au coeur du coeur de Tchekhov. »¹⁵ Dans *la Charente libre*: « *Carmen* apparaît dans le cadre dépouillé et sublime des Bouffes du Nord dans sa vérité »¹⁶; pour *la Vie ouvrière*, elle est « restituée dans son authenticité profonde »¹⁷. Par là, les critiques semblent en parfait accord avec les auteurs du spectacle qui parlent eux aussi de « décapage », de « mise à nu », de « substantifique moelle »¹⁸. C'est précisément sur ce point que Bernard Dort, s'opposant au concert général, exprime une réticence: « Ce qui me gêne (. . .), c'est que cette *Tragédie de Carmen* se donne pour la *vraie Carmen*, une *Carmen* enfin dégagée des contingences de l'époque et rendue à son génie propre. »¹⁹

Un autre thème, lié au précédent, revient sans cesse dans les articles: celui de la « vie ». Il répond, du reste, à l'affirmation réitérée par Brook, à savoir que le théâtre doit capter et concentrer la vie.²⁰ Deux aspects principaux caractérisent cette *vie*: le

13. *Spectacles-Arts*, mars 1981.

14. *L'Humanité*, 2-4-1981.

15. *Politique-Hebdo*, 30 mars - 5 avril 1981.

16. Pierre Marat, 4-12-1981.

17. 15-2-1982.

18. Marius Constant, « Des contraintes enrichissantes », in *Texte-programme de la Tragédie de Carmen*, C.I.C.T, Paris, 1981.

19. Bernard Dort, « L'Opéra à l'épreuve du théâtre », in *l'Annuel du théâtre*, l'Aire théâtrale, les Fédérés, Paris, 1982, p. 129.

20. Par exemple, au cours d'un entretien avec Philippe Albéra, publié dans *Révolution*, octobre 1982, Peter Brook déclare: « Ce qui est important pour un théâtre, c'est qu'une vie humaine, une réalité humaine s'expriment (...); on trouve qu'à certains moments, certaines oeuvres sont des chefs-d'oeuvre, parce que ces oeuvres contiennent de manière très concentrée une certaine réalité humaine plus riche, plus profonde que d'autres oeuvres. »

« naturel » et la « spontanéité » des acteurs, la « familiarité » et « l'intimité » des personnages. À propos de *Carmen*, on note ce tour de force que « le chant y devient aussi naturel que la parole »²¹ : « le chant comme un mode élocutoire parfaitement naturel »²². Du reste, les acteurs ne jouent même plus, ils « sont », ils « vivent » tout simplement devant nous, parmi nous : « Ce n'est ni une Espagne, ni un théâtre qu'ils nous font. C'est une humanité. Ils chantent? Non, ils sont. »²³ À noter en passant que les critiques refont ici la confusion naïve entre acteurs et personnages.

La vie, c'est aussi la familiarité, la simplicité des personnages, la proximité et l'intimité de leur rapport au public. C'est la vie dans sa quotidienneté qui rapproche les personnages du spectateur, en fait ses semblables. Pour Pierre Marcabru, « *la Cerisaie* (...) nous devient proche et familière, intime »²⁴. Pour Maurice Claverie : « Avec ses personnages à portée de la main des spectateurs du premier rang, *la Tragédie de Carmen* joue sur des rapports d'intimité. Aussi garde-t-elle des dimensions quotidiennes. »²⁵

L'abondance d'un vocabulaire mystique est tout à fait remarquable. On trouve sans cesse des mots comme « merveille », « magie », « enchantement » et surtout le terme « miracle » qui sert plusieurs fois de titre aux articles. Au-delà d'une très grande admiration, ce vocabulaire exprime le sentiment d'assister à quelque chose de surnaturel, qui dépasse l'entendement, la raison. Encore une fois, Pierre Marcabru donne le ton : « C'est une de ces rencontres imprévues et mystérieuses qui semblent avoir été prévues de toute éternité. »²⁶ Avec une mise en scène « dépouillée » et « transparente », des acteurs qui « ne jouent pas », on ne peut avoir affaire qu'à de la magie, comme si un spectacle plein, absolu, surgissait *ex nihilo* : « Nous ne sommes plus au théâtre, mais par magie, dans les rues de Séville, dans la sierra, dans une arène. »²⁷ ou bien : « Au centre de ce vide, le théâtre renaît de ses cendres, comme un phénix. »²⁸

Par définition, le miracle est ce qui ne peut s'expliquer, ce qui même ne saurait être questionné : ce qu'exprime clairement, entre autres, le critique du *Télégramme de Brest* : « On ne peut décrire tant de vérité impalpable. Autant vouloir expliquer un miracle. »²⁹ D'où la notion d'*évidence* constamment présente dans les articles : évidence de l'adaptation, du lieu, des acteurs, de la mise en scène. L'évidence s'impose dans son immédiateté, elle défie l'analyse ; elle est ce devant quoi on ne peut que dire : « Cela est », comme l'affirme Dominique Jamet : « Les mises en scène de Peter Brook ont la tranquille évidence des choses qui vont de soi »³⁰, ou bien encore : « C'est parfait, un objet rond, lisse et noir, qui défie la critique »³¹. Au passage, certains en profitent pour égratigner le théâtre plus « intellectuel » : *Carmen* « à aucun moment n'est alourdie de pesants commentaires didactiques ou de ba-

21. Guy Dumur, *le Nouvel Observateur*, 28-11-1981.

22. Paul Bonnard, *Diapason* 269, février 1982.

23. André Tubeuf, *le Point*, 23-11-1981.

24. *Le Point*, 16-3-1981.

25. *Le Quotidien de Paris*, 25-11-1981.

26. *Le Point*, 16-3-1981.

27. Guy Dumur, *op. cit.*

28. Pierre Marcabru, *op. cit.*

29. Claude Helleu, mars 1981.

30. *Le Quotidien de Paris*, 13-3-1981. À propos de *la Cerisaie*.

31. *Le Quotidien de Paris*, 19-11-1981. À propos de *Carmen*.



Pour Anton Tchekhov et Peter Brook, un même souci: « Que le jeu des acteurs, la mise en scène soient limpides comme la vie. » *La Cerisaie*, avec Nathalie Nell et Anne Consigny. Photo: Marc Enguerand.

vardes intentions idéologiques »³²; dans *la Cerisaie*, Brook « fait jouer le texte sans se préoccuper du signe, de la sémantique, de la psychanalyse, de la sémiotique et du reste »³³. Pierre Marcabru résume la question: « Rien de fumeux, d'intellectuel, de fabriqué dans cette tentative. »³⁴

Il est vrai que les déclarations de Peter Brook témoignent de la même méfiance envers *l'intellect*. Par exemple, dans un entretien avec Fabienne Pascaud: « Une chance avec *Carmen*: rien n'y passe par l'intellect, rien ne s'y mesure en forme d'idée. »³⁵ Ou bien, c'est Marius Constant qui affirme: « Brook n'a jamais d'idées arrêtées au départ de ses travaux. Il jette quelque chose comme ça (...), il avait envie de *Carmen*. Comment, il ne savait pas encore. »³⁶

Pourtant, par ailleurs, Peter Brook nous met sérieusement en garde contre des attitudes telles que celles qui viennent d'être décrites et invite le critique, me semble-t-il, à plus de circonspection:

« Quand j'entends un metteur en scène parler allégrement de servir l'auteur, de laisser la pièce parler toute seule, je sens naître en moi un doute (...). Si on laisse la pièce s'exprimer toute seule, on peut très bien ne rien entendre du tout. Si l'on veut que la pièce soit entendue, alors il faut savoir la faire chanter. Ceci exige un certain nombre d'actes déterminés et le résultat peut être d'une grande simplicité.

32. Paul Bonnard, *op. cit.*

33. Michèle Coquillat, *l'Unité*, avril 1981.

34. *Le Point*, *op. cit.*

35. *Télérama*, 18-11-1981.

36. *L'Unité*, 4-12-1981. Entretien avec Fabien Gastellier.



La Tragédie de Carmen joue sur des rapports d'intimité avec les spectateurs. En arrière-plan, à gauche, les bancs des spectateurs. Avec Carl Johan Falkman et Eva Saurova. Photo: Marc Enguerand.

Cependant, partir avec l'intention d'« être simple » peut être tout à fait négatif et constituer une échappatoire facile par rapport aux dures étapes à franchir en vue d'une réponse claire.»³⁷

Il me paraît donc nécessaire de questionner cette *simplicité*, cette *évidence* afin de tenter d'analyser, au moins partiellement, comment procède la *magie* brookienne et comment le *miracle* advient.

rapport acteurs-spectateurs

La proximité est ce qui caractérise en premier ce rapport. Dans le Théâtre des Bouffes du Nord, Peter Brook n'a pas voulu reconstruire de plateau surélevé qui établisse une coupure entre la scène et la salle. On a donc une aire scénique au sol, de plain-pied avec le premier rang de spectateurs. Cette aire scénique, entourée semi-circulairement par les gradins du parterre, reproduit en petit la disposition du théâtre antique et la proximité du théâtre élisabéthain, deux formes qui ont témoigné, à leur époque, de la vocation populaire du théâtre. Les acteurs jouent donc à deux pas de nous. Ils nous effleurent parfois; on pourrait les toucher. Cette proximité est encore renforcée lorsque, comme c'est très souvent le cas, on rajoute, à même le sol, devant la première rangée de bancs, un ou plusieurs rangs de coussins pour les spectateurs supplémentaires. Ce rétrécissement de l'aire de jeu ne gêne pas les acteurs qui sont entraînés, par les nombreux exercices d'improvisation

37. *L'Espace vide*, Seuil, 1977, p. 59.

qui ont préparé le spectacle, à une grande souplesse d'adaptation. Une anecdote personnelle illustrera ce propos: lors d'une représentation de *Carmen*, je me trouvais assise par terre, au premier rang, en train de prendre des notes. Alain Maratrat, dans le rôle de Lillas Pastia, s'empara de mon carnet et improvisa, en le montrant au public, un petit développement sur l'idée bizarre de venir au théâtre pour travailler! Cet incident montre bien le rapport de familiarité ludique que les spectacles de Brook veulent créer entre le public et les acteurs.

La place choisie pour l'orchestre dans *Carmen* affirme encore la volonté de ne pas rompre l'intimité du rapport acteurs-spectateurs. Habituellement, la fosse d'orchestre fait écran entre la salle et la scène. C'est cette position de l'orchestre aussi qui oblige les chanteurs à un jeu peu naturel: pour projeter leur voix par-dessus l'orchestre, il leur faut se tenir toujours debout, de face, à l'avant-scène. Brook met l'orchestre en fond de scène, dans les deux renforcements de la partie rectangulaire. Il est ainsi de plain-pied avec les acteurs et le public et, en grande partie, visible, intégré lui aussi à l'espace de jeu.

En fait, le spectateur est plus que proche de l'aire scénique, il y est inclus. Car l'aire de jeu déborde dans la zone qu'on pourrait croire réservée au public: les allées par où il accède dans la salle et, dans *la Cerisaie*, les balcons. Dans *Carmen*, la volonté d'unifier, de fonder dans un espace commun la scène et la salle se marque par un trait précis: la terre mêlée de gravillons, qui recouvre tout le sol de l'aire scénique, est répandue également dans les allées latérales. Les spectateurs du premier rang sentent au début du spectacle l'odeur âcre, particulière à la terre qui vient d'être arrosée. Ils peuvent, comme le feront plus tard les personnages de la pièce, la caresser, la saisir dans leurs mains. Ils en recevront peut-être des giclées, lors des batailles où les personnages roulent au sol. De même, dans *la Cerisaie*, un tapis est déroulé dans l'allée centrale, poursuivant ceux qui sont sur l'aire scénique.

Par ce débordement du jeu des acteurs dans l'espace des spectateurs, Peter Brook tente d'effacer ou, du moins, d'atténuer ce qui les sépare: leur différence de fonction. Lorsque Carmen et José, placés symétriquement dans les deux allées latérales, dialoguent par-dessus la tête des spectateurs pendant la scène de la corrida, c'est nous qui devenons le public des arènes, et, nous passons de simples spectateurs aux personnages témoins du drame qui se joue entre les deux héros. Dans le dernier acte de *la Cerisaie*, quand les personnages, censés déménager de chez eux, parcourent en cavalcade tout le théâtre, se répandent dans les balcons, claquent toutes les portes, que Varia jette les caoutchoucs de Pétia du premier balcon, c'est tout le théâtre qui devient la demeure de Lioubov et nous sommes, nous aussi, à l'intérieur de cette demeure. L'impression d'intimité procède en partie de cette demi-transformation du statut du spectateur en personnage, sinon actif, du moins témoin, figurant muet de la fiction.

L'éclairage a aussi comme fonction d'unifier l'espace de la scène et celui du public. Peter Brook a une prédilection pour les pleins feux (qu'il utilisait notamment dans *Ubu*³⁸, joué sans un seul jeu de lumière), mais même lorsqu'il use d'éclairages différents, il veille à ce que la salle soit éclairée avec la même intensité que la scène, afin qu'il n'y ait pas de coupure par la lumière entre l'une et l'autre.

38. *Ubu*, d'Alfred Jarry, créé aux Bouffes du Nord le 23 novembre 1977.



L'acteur est le pivot essentiel du spectacle. Hélène Delavault dans le rôle de Carmen. Photo: Marc Enguerand.

un théâtre « dépouillé »

Peter Brook n'utilise pas de « décor », au sens habituel du mot. C'est le théâtre tout entier qui va en tenir lieu, exploité par chaque spectacle de manière différente et spécifique. Il y a chez Brook un art extraordinaire de tirer parti de toutes les possibilités de son théâtre, de jouer avec lui comme d'un instrument auquel on fait rendre les sons les plus nouveaux et les plus inattendus. Et ce jeu même contribue au plaisir du spectateur. À la réouverture, en 1974, du Théâtre des Bouffes du Nord, sous la direction du metteur en scène anglais, le public découvrit avec étonnement la beauté étrange de ce lieu, qui tenait à la fois du théâtre à l'italienne, du théâtre grec et de l'espace élisabéthain, dont une certaine préciosité architecturale contrastait avec un caractère délabré soigneusement conservé³⁹. Mais, depuis lors, au choc de la découverte, ont succédé un sentiment de familiarité et d'intimité avec le théâtre et le bonheur de se retrouver dans un lieu connu et aimé. Avec cette attente et ce plaisir particuliers devant chaque nouveau spectacle: voir se transformer sous ses yeux, par son fonctionnement à l'intérieur de la représentation, ce lieu qui n'est « à chaque fois, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre ».

Le lieu théâtral est généralement exploité de façon si habile et pertinente qu'il donne chaque fois l'impression de convenir tout particulièrement au spectacle concerné: « Comme si *Carmen* avait été écrite pour les Bouffes ou les Bouffes construites pour *Carmen* » écrit notamment la critique de *l'Express*⁴⁰. En effet, dans ce cas, la circula-

39. Cf. les études de Georges Banu et Richard Marienstras sur *Timon d'Athènes in les Voies de la création théâtrale*, vol. 5, éd. du C.N.R.S., Paris, 1977.

40. Sylvie de Nussac, 27 novembre - 3 décembre 1981.



Maurice Bénichou, dans le rôle de Yacha, fait exister fortement ce personnage de valet snob dans *la Cerisaie*. Avec Catherine Frot. Photo: Marc Enguerand.

rité de l'aire scénique entourée par les gradins des spectateurs ne peut manquer d'évoquer l'arène. L'analogie est évidemment renforcée par l'épais tapis de terre battue qui recouvre tout le sol. Les deux allées latérales — l'allée centrale a sans doute été supprimée pour accentuer l'effet de rotondité et d'encerclement — fonctionnent à la fois comme les *vomitoria* de l'amphithéâtre antique et les couloirs d'accès au toril par où taureaux et toréros font leur entrée. Il est intéressant de noter que, dans *Carmen* où le rapport au sol, à la terre, est fondamental, le lieu théâtral n'est jamais utilisé dans sa dimension verticale et le spectateur a toujours, par rapport à la lice où se joue cette immense corrida qu'est *la Tragédie de Carmen*, le même regard de domination, le même sentiment d'excitation sadique mêlé de compassion sur les êtres qui s'y déchirent et s'y entre-tuent que le public des arènes.

En revanche, dans *la Cerisaie*, c'est la totalité du lieu qui est investie, non seulement les balcons auxquels les acteurs accèdent par l'escalier placé derrière les gradins, mais aussi les ouvertures en hauteur découpées dans le cadre de scène et l'on croit voir ainsi exister l'immense demeure de Lioubov et de Gaev, avec ses nombreuses pièces et ses étages. Du reste, l'utilisation des différentes entrées (allées, dégagements du fond de scène, les deux portes sur le cadre de scène), des fenêtres, du couloir extérieur, des escaliers ou des balcons a presque toujours, dans ces deux spectacles, comme fonction de prolonger imaginativement l'espace de la fiction suggéré scéniquement. Par exemple, dans *Carmen*, les portes sont successivement celles de la caserne de Don José, puis celles de la taverne de Lillas Pastia. Dans le premier acte de *la Cerisaie*, la porte côté jardin est celle de la chambre d'Ania, l'autre conduit à l'office tandis que l'allée jardin mène vers l'extérieur de la maison: c'est de

là que Lioubov, de retour de Paris, arrive; c'est par là que tous les personnages quitteront la scène à la fin de la pièce. Dans *Carmen*, cette même allée conduit notamment aux arènes où Escamillo va combattre et d'où on le rapporte, mort. Les portes sont toujours utilisées de manière réaliste, comme ouvrant ou fermant sur un lieu précisément défini; on les ouvre avec douceur; on les claque avec fureur; on y frappe pour s'annoncer. Si bien que, tout en faisant clairement partie de l'architecture théâtrale préexistant au spectacle, elles fonctionnent exactement comme si elles étaient les éléments d'un décor naturaliste fabriqué spécialement pour lui. D'où cette impression d'évidence du lieu, soulignée par la critique. Mais, en même temps qu'elle crée l'illusion d'un espace réel, l'utilisation du lieu théâtral tel quel, sans déguisement, introduit au sein même de cette illusion une distance ironique. Simultanéité de l'illusion et de la distance qui caractérise profondément l'esthétique de Brook et qui, à la fois, le rapproche de Brecht et l'y oppose (chez Brecht, on trouve l'alternance entre des moments d'illusion et des ruptures).

Un certain nombre d'objets servent à la construction de la fiction, à la caractérisation des personnages. Les critiques sont frappés par leur parcimonie. En vérité, dans les deux derniers spectacles, les objets ne sont pas si rares qu'ils le paraissent, mais l'usage qui en est fait en scène crée cette impression d'extrême économie. L'objet chez Brook est toujours intégré au jeu théâtral, il est toujours lié à une action; il ne connaît pas d'existence scénique gratuite, pour lui-même. Il entre en scène au moment où il devient nécessaire au jeu de l'acteur, il disparaît dès qu'il ne lui est plus utile. Cela explique qu'il n'y ait jamais beaucoup d'objets en scène en même temps, seulement le strict minimum nécessaire à la séquence en question. Par exemple, dans le premier acte de *la Cerisaie*, Brook n'a pas cherché à reconstituer toute la « chambre d'enfants » où se passe l'action: quelques tapis au sol, un paravent, un vieux fauteuil suffisent à créer le lieu; mais la fameuse armoire est là, recouverte au début d'un tissu. Pour le deuxième acte qui se passe à l'extérieur, on se contentera d'ôter les éléments qui désignaient la chambre: paravent, fauteuil, armoire. Pour la scène du bal, on déroulera un tapis plus neuf et plus riche pour indiquer la salle de réception. Au dernier acte, les tapis enroulés laissent voir le sol de ciment en accord avec les murs délabrés du théâtre, et l'ensemble — architecture théâtrale-objets scéniques-action dramatique — s'harmonise d'une façon qui peut paraître « miraculeuse » tant elle est singulière: on croit voir la vieille demeure ruinée et désertée de Lioubov et de Gaev.

Même harmonie dans *Carmen* où les sacs et les guenilles qui constituent le « décor » de la première séquence composent, avec la terre battue du sol et les murs lépreux du théâtre, une sorte de Cour des Miracles qui convient à la bassesse du milieu social où évoluent les personnages. Dans la séquence de l'auberge de Lillas Pastia, des tapis, un plateau de fruits (raisins, orange) et de boissons viennent apporter leur note colorée et suffisent à caractériser ce lieu de divertissement et de volupté.

Rares en scène, les objets sont souvent réutilisés plusieurs fois au cours du spectacle. La première partie d'*Ubu* fonctionnait presque uniquement avec deux grandes bobines pour câbles et quelques briques⁴¹. Sans aller aussi loin dans ce sens, *Carmen* et *la Cerisaie* jouent aussi sur la polyvalence de l'objet. Dans *Carmen*,

41. Cf. mon article « De briques... et de broc: une esthétique de l'écart » in *Travail théâtral*, n° 30, la Cité, Lausanne.



L'orchestre, dans *Carmen*, est intégré à l'espace de jeu. Hélène Delavault et Laurence Dale. Photo: Marc Enguerand.

les sacs sont présents dans quatre séquences sur six; les tapis de l'auberge servent dans la scène suivante à dessiner l'intérieur chaleureux et confortable d'un camp gitan où Carmen et José vont s'aimer; le couteau avec lequel Carmen blesse Micaëla est le même qu'utilisera Escamillo pour pourfendre l'orange en chantant l'air du toréador; la navaja de José réparaît quatre fois, etc. Dans *la Cerisaie*, les tapis forment la base du «décor» des quatre actes, comme la terre dans *Carmen*.

On voit, du reste, que certains objets peuvent réparaître d'un spectacle à l'autre. C'est surtout le cas des tapis dont Peter Brook découvrit la valeur au cours de l'expérience africaine et qui avaient été utilisés de façon importante déjà dans *la Conférence des Oiseaux*⁴². Ce retour de l'objet connu contribue à donner au spectateur ce sentiment de familiarité et d'intimité que je décrivais à propos du lieu: comme dans les veillées anciennes, on se retrouve entre amis autour du tapis pour entendre et voir raconter une nouvelle histoire.

De même qu'il n'y a pas de décor construit spécialement pour le spectacle, de même les objets ne paraissent jamais fabriqués en vue de la représentation, mais récupérés dans la vie quotidienne et ordinaire: les tapis sont tous plus ou moins usagés, les sacs sont en toile de jute marquée d'estampilles diverses, les assiettes sont ébréchées, l'armoire porte le poids des ans, etc. Ainsi s'établit entre le monde extérieur et le monde de la scène cette circulation fluide que Brook souhaite: en entrant au théâtre, le spectateur ne pénètre pas dans un monde radicalement

42. Cf. l'étude de Georges Banu dans *les Voies de la création théâtrale*, vol. 10, éd. du C.N.R.S., Paris, 1982.



Une concentration du jeu et des regards, une communication profonde, une intensité de la présence. Nathalie Nell et Natasha Parry, dans *la Cerisaie*. Photo: Marc Enguerand.

différent du monde ordinaire; les êtres qu'il voit à deux pas devant lui, à côté de lui, sont ses semblables puisqu'ils agissent dans un univers constitué des mêmes objets que le monde extérieur.

À cela s'ajoute la prédilection de Brook pour les objets naturels: dans *Carmen*, terre, gravillons, pierres (éléments qu'on trouvait déjà dans *les Iks*), bois, brindilles pour les trois petits feux de la vieille gitane (un feu miniature était allumé également dans *Ubu*), fruits (raisins et orange); dans *la Cerisaie*, un bouquet de fleurs naturelles, des fruits dont un concombre que Charlotte croque goulûment, etc. La présence dominante de ce type d'objets renforce l'impression de « naturalité » du spectacle.

la « naturalité » des acteurs

Bien évidemment, dans un théâtre qui refuse d'éblouir par les fastes du décor et des éclairages, l'acteur devient le pivot essentiel du spectacle. On peut dire que Brook a développé un nouvel art de l'acteur, mais il est particulièrement difficile de le définir parce que, comme toute l'esthétique brookienne, il se refuse à tout système.

Il est sûr que le naturel a été le but visé par les deux derniers spectacles (ce qui ne fut pas le cas de tous les précédents: là encore, Brook ne veut pas s'enfermer dans une forme fixe et rigide). De ce point de vue, la proximité acteurs-spectateurs exclut tout maquillage excessif (les hommes n'en ont pas, les femmes en ont selon la nécessité naturelle de leur rôle), toute tricherie sur les accessoires et les costumes. Ceux-ci ne ressemblent jamais à des costumes de théâtre. Ils ont toujours l'air d'avoir été déjà portés (quand ils ne paraissent pas carrément sortir d'un marché aux puces: par exemple, Hélène Delavault dans le rôle de Carmen porte des chaussures tout à fait

élimées et trouées au bout); même « l'habit de lumière » d'Escamillo n'est pas neuf; sa cape de toréador est salie, attestant ainsi des nombreux combats auxquels elle a déjà participé. Le costume de Lopakhine dans *la Cerisaie* est incroyablement froissé: il témoigne du fait que le personnage vient de dormir tout habillé, comme il le dit lui-même. Les différentes Carmen⁴³ portent chacune un costume analogue, mais non tout à fait identique (tissus de la jupe et chemisiers différents): on voit par là que le costume traduit une idée générale plutôt qu'il ne répond à une intention esthétique étroite. Il en est de même pour le costume du toréador qui peut être de diverses couleurs selon la distribution: ce qui compte, ce n'est pas la couleur exacte de l'habit de lumière, mais que, précisément, cela en soit un.



Peter Brook n'impose pas les gestes, ce qui explique les différences de jeu entre les différentes distributions de *Carmen*. Photo de gauche: Marc Enguerand.

Pour *Carmen*, à des chanteurs de premier plan, à la voix et à la technique sublimes, Brook a préféré des chanteurs jeunes, sveltes et souples, capables de s'adapter aux méthodes de travail qu'il leur proposait (six mois de répétitions: chose inouïe à l'opéra, une préparation faite d'exercices et d'improvisations en commun de toute sorte) et faisant preuve de capacités réelles d'acteurs. Et, de fait, ces chanteurs ont, dans leur chant, une liberté de mouvement et d'expression immense, une justesse de ton et de grandes nuances de sentiments et d'émotions; bref, un naturel qui est le fruit du long travail de préparation qui a précédé, et non exactement de répétition, car Brook fait très peu répéter la même chose, afin d'éviter aux comédiens de se figer trop vite dans des effets. Jusqu'au dernier moment, la mise en scène n'est pas fixée: il ne cesse de la faire bouger, de demander aux acteurs d'essayer d'autres gestes, d'autres intentions, de modifier les déplacements et les positions. Et cette mobilité

43. À la création, trois distributions différentes pour le couple Carmen-José jouent en alternance, deux pour les personnages de Micaëla et d'Escamillo. À la reprise, deux autres distributions sont ajoutées pour Carmen et José, une pour les deux autres personnages.

entraîne les acteurs à une invention sans cesse renouvelée, à une attention toujours soutenue, car le partenaire doit pouvoir trouver immédiatement une réponse adéquate à la nouvelle proposition. De là proviennent, pendant la représentation, cette concentration du jeu, des regards, cette communication profonde entre tous les acteurs en scène, cette intensité de la présence qui sont très particulières aux comédiens de Brook et qui donnent l'impression qu'ils habitent leur personnage (il faut voir Maurice Bénichou dans le rôle secondaire de Yacha: le regard, ironique ou veule, selon à qui il s'adresse, la manière de fumer le cigare suffisent à faire exister fortement ce personnage de valet snob). La souplesse des mouvements et des gestes fait croire à la spontanéité des acteurs. On n'a pas le sentiment que ceux-ci sont fixés d'avance. Dans *la Cerisaie*, en particulier, il y a un tel bouillonnement d'actions, les personnages sont souvent si agités, se levant, s'asseyant, courant dans tous les sens qu'il ne semble pas qu'un ordre préalable ait présidé à toute cette confusion et qu'on croit voir le surgissement même de la vie. C'est alors que la mise en scène devient transparente au public. Il est vrai que Brook n'impose pas les gestes: s'il en suggère, c'est au même titre que n'importe quel comédien. Ainsi, on peut noter des différences de jeu entre les différentes distributions de *Carmen*: tel chanteur s'assoit tandis qu'un autre s'agenouille (l'endroit est le même, mais c'est la position qui varie); José et Carmen font le trajet de la taverne au camp gitan, tantôt enlacés, tantôt en se tenant par la main, selon les chanteurs, etc. Cette liberté relative du comédien n'empêche pas la rigueur et la précision de la mise en scène, dans ses grandes lignes. Elle n'en est que l'autre versant qui en assure l'équilibre.

les mains nues

Il y a, d'une façon générale, de la part de Brook, une très grande méfiance pour les formes fixes. Déjà, dans *l'Espace vide*, il écrivait: «Le théâtre est un art auto-destructeur. Il est écrit sur le sable (...). Une mise en scène est établie et doit être reproduite — mais, du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible commence à mourir.»⁴⁴ Il n'est pas de ces metteurs en scène qui estiment leur travail achevé à la première représentation publique. Longtemps après, le travail continue sur le spectacle et des modifications peuvent y être apportées.

Il lui paraît aussi quasi impossible d'appliquer à une pièce une forme préétablie (comme Ariane Mnouchkine décidant de monter *Richard III* en s'inspirant du théâtre *nô*). Parler à travers un langage emprunté ne peut que bloquer la création, il faut que la forme jaillisse du travail concret et collectif sur le texte. Et l'on voit que, malgré des préférences, Brook ne s'enferme pas dans des principes rigides: si sa prédilection va aux pleins feux, il ne se refuse pas à user d'effets d'éclairage dans les deux derniers spectacles; alors que dans *Ubu*, l'usage de l'objet était surtout métaphorique, il est ici traité de manière réaliste (ce qui ne l'empêche pas de se charger de multiples connotations symboliques, au second degré); si, en général, Brook préfère des costumes hétérogènes parce que ce caractère, réunissant le présent et le passé, le proche et le lointain, universalise les personnages tout en les rapprochant de nous, il peut, comme dans *Carmen* pour Escamillo ou pour les personnages de *la Cerisaie*, choisir l'exacte reproduction historique, quand cela lui paraît nécessaire. Cette flexibilité esthétique doit aussi, par l'impression d'adéquation entre la pièce et son expression scénique, contribuer à rendre cette dernière évidente.

44. *Op. cit.*, p. 32.



Pour *la Cerisaie*, « quelques tapis au sol, un paravent, un vieux fauteuil suffisent à créer le lieu ». Photo: Marc Enguerand.

Le paradoxe des spectacles de Peter Brook est que leur transparence ne se trouve pas obscurcie ou leur évidence troublée par l'exhibition constante de la théâtralité (qui est peut-être le seul principe auquel le metteur en scène tienne): absence de décor, objets exposés à la vue du public dès avant le spectacle, transformations scéniques à vue, personnages passant instantanément au statut de comédiens et inversement. Mais c'est que, pour lui, le paradoxe est au sein même de l'illusion théâtrale: pour que le spectateur croie à ce qu'il voit, « nous devons prouver qu'il n'y a aucune tricherie, qu'il n'y a rien de caché. Nous devons ouvrir nos mains nues et faire voir qu'il n'y a rien dans nos manches.»⁴⁵ Ainsi l'illusion fonctionne avec (et grâce à) la complicité ludique du public. En lui dévoilant les règles du jeu, Brook l'entraîne à jouer avec lui, ou plutôt, lui fait croire qu'il joue avec lui, qu'il participe pleinement à ce théâtre sans tricherie et qu'il s'en faudrait de peu pour que, entre la salle et la scène, les rôles puissent s'échanger: c'est là sans doute sa véritable illusion et, partant, la source principale de son plaisir.

évelyne ertel

45. *Ibid.*, p. 131.