

Shakespeare/Brook ou de la fluidité

GEORGES BANU

Brook ist ein Mann des leeren Raums, des Konzeptionellen, an das er seine gesamte Theaterarbeit bindet. Trotz seines Misstrauens gegenüber Intellektuellen ist hier insbesondere ein »intellektueller« Regisseur als Bezugsgroße zu nennen: Jacques Copeau. Um das Theater zu reformieren, hatte dieser am Beginn des 20. Jahrhunderts eine leere Bühne (»le tréteau nu«) gefordert. Im Zeichen der Zurückweisung szenographischer Dekoration und der Suche nach einer »Dynamik« des Raums ist diese Forderung häufig wieder aufgenommen worden. So versuchten etwa Craig und Appia in diesem Sinne das aufgeführte Werk stets mit einem in Bewegung gesetzten, freien und fließenden Raum zu begleiten: Der eine mit seinen »screens«, der andere mit variablen Bühnenelementen – ganz abgesehen von diversen »Apparaten des Darstellens« (»machines à jouer«), die von Svoboda oder Allio ausgearbeitet worden sind. Dieses kinematographische Unternehmen präsentiert sich zunächst als revolutionärer Weg, der Reaktion fordert: Der Bezug zu einer Immobilität »mentaler Landschaft« wird hergestellt, die insbesondere von Malern entwickelt wurde, deren Werke eine intensive Betrachtung und ein Feststellen des Bildes in der Zeitdauer fordern, oder auch für ein »architektonisch geordnetes Dispositiv« plädiert, das dem Schauspieler in seinem Spiel konkrete Grundlagen zur Verfügung stellt und die dreidimensionale Kohärenz von Körper und Dekor gewährleistet. Im Zentrum der okzidentalischen Theaterarbeit hat Brook das Denken des Raums zu einem seiner Hauptdarsteller gemacht.

Brook est l'homme de l'*Espace vide*, non seulement du livre célèbre, mais aussi du concept auquel il associa tout son théâtre. Il ne fut pas le premier, il a eu des précurseurs et, malgré sa méfiance des «intellectuels», c'est justement un metteur en scène intellectuel qui, au début du XX-ème siècle, Jacques Copeau qui réclama, pour réformer le théâtre, «le tréteau nu». Cette exigence sera souvent reprise au nom d'un même refus de la décoration scénographique et d'une même quête de «dynamisme» de l'espace. Dans cet esprit, Craig avec ses «screens», Appia avec ses «praticables», sans parler des diverses «machines à jouer» éla-

borées ultérieurement par Svoboda ou Allio, cherchent toujours à accompagner l'œuvre représentée par un espace en mouvement, libre et fluide. Cette démarche «cinétique» s'imposera comme une voie d'abord révolutionnaire qui, ensuite, forcement, va engendrer des réactions: la principale fut le recours à l'immobilité du «paysage mental», proposé surtout par les peintres qui appellent au regard prolongé et à l'imprégnation dans le temps, ou au «dispositif architecturé» qui fournit des assises concrètes au jeu et assure la cohérence tridimensionnelle entre corps et décors. La pensée de l'espace se trouve au cœur du travail de la scène occidentale tout au long du XX^e siècle et Brook fut l'un de ses principaux protagonistes.

La fluidité shakespeareenne

Le théâtre de Brook se constitue à partir et sur la base de Shakespeare que le metteur en scène érige en véritable double. Par-delà tout, ce qui lui semble essentiel à capter et jamais trahir c'est cette vertu première, la fluidité shakespeareenne qu'il assimile à une vertu moderne, prémonitoire, où l'on peut reconnaître les performances ultérieures du cinéma. Pour Brook, Shakespeare reste essentiellement lié au dynamisme de l'espace et tout ce qui le contrarie trahit son théâtre réfractaire au cloisonnement et à l'arrêt.

La fluidité déborde l'écriture d'un texte pour se constituer en qualité de l'œuvre shakespeareenne toute entière. Œuvre qui n'a rien d'immobile et, dans son ensemble, forme une galaxie dont les planètes, à différents moments, se trouvent à des distances variables par rapport à la scène moderne. L'ensemble shakespeareien apparaît à Brook comme n'étant jamais stable mais toujours sujette à des adaptations et des options selon l'état du monde. Il y a un mouvement intrinsèque, jamais assouvi, dans «la pléiade» que forment les pièces de Shakespeare.

Brook se reconnaît dans Shakespeare dont il fait son alter ego. Il l'aime parce que, pour emprunter les catégories qu'il avance dans *l'Espace vide*, ne se complaît pas dans la boue du *théâtre brut* et ne s'attarde pas non plus sur les cimes du *théâtre sacré*, il se situe au cœur d'un champ des contradictions inassouvies qui, constamment, réclament à être traitées dans toute leur diversité. Seul Shakespeare répond à cette exigence brookienne qui consiste à ne pas croire à une seule vérité et à vouloir, sans cesse, intégrer *l'autre face*, cachée, en attente. Cela réclame de la mobilité. Et, au fond, c'est qui constitue la vertu essentielle de ce *théâtre immédiat* dont Brook a fait son horizon et qui nous a semblé être souvent incertain. C'est lui qui clôt *l'Espace vide* et, secrètement, c'est vers lui que Brook tend.

«Que l'on enlève les cadavres», crie-t-on souvent dans Shakes-

peare, le sous – texte concret étant, «Pour que l'action se poursuive». Mais qu'est-ce l'action, se demande Brook, sinon l'image même de la vie que nulle mort ne doit interrompre ni arrêter? Seule la fluidité de l'espace satisfait pareille vision: parce qu'il n'y a pas coupure il est, comme le fleuve d'Héraclite, l'expression la plus appropriée de ce que Brook, pareil à Shakespeare, considère comme étant le propre du réel. Tout doit se déployer sans pause, ni répit, Shakespeare «ne les admet pas» affirme le metteur en scène qui, dès ses commencements, a fait sienne cette conviction. Lors de sa tournée en Pologne, avec *Hamlet* dans les années 50 déjà, Jan Kott saluait la fluidité cinématographique du spectacle, fluidité pour Brook inséparable de l'écriture shakespeareenne, et, par voie de conséquence, de son propre théâtre. Il aime traiter l'espace comme une phrase – rivière où les seuls points – capiton sont les fameux «mots rayonnants» qui se dressent tels des rochers au sein des flots qui agitent la phrase shakespeareenne. L'espace sera à jamais le fleuve où baignent les personnages et d'où les paroles surgissent. De cette dialectique Brook jamais ne se départira.

Pour Brook, uniquement Shakespeare «ne reste jamais sur un seul plan» et procède à leur alternance successive. Il développe une extraordinaire mobilité qui lui permet de s'élever vers la pensée abstraite pour chuter ensuite dans la matérialité la plus grossière et ces permutations inlassables séduisent Brook qui les assimile à l'expression la plus complète du vivant. C'est ce qu'il cherche et veut obtenir afin de ne pas mutiler la vie, de la restituer dans son entière relativité. Etre mobile, ne pas se figer, fuir les certitudes, jouir de chaque instant, autant de qualités shakespearianes que le *théâtre immédiat* se propose d'accomplir scéniquement. La fluidité, on doit le rappeler, n'assure pas seulement le développement rythmique du spectacle, elle facilite aussi la translation d'un modèle à un autre, d'une valeur à son opposé. A la fluidité cinématographique s'en ajoute ainsi une seconde, distincte, la fluidité axiologique. Elle confirme le goût régulièrement avoué par Brook lui – même pour les vérité passagères et la circulation qu'elles autorisent. La fluidité le définit. Et, pleinement, il s'y reconnaît car ainsi la complexité du «double» qui lui est si cher n'est pas sacrifiée, mais, au contraire, sauvegardée.

La fluidité, tant recherchée par Brook, à force de permettre au spectacle de changer avec aisance de registre, d'accélérer ou ralentir le rythme, de passer d'un lieu à un autre, finit par se constituer presque en fatalité. Fatalité que rien ne peut contenir et à laquelle on n'a qu'à se soumettre car on enlèvera toujours les cadavres pour que la vie ne s'arrête pas. Fluidité théâtrale convertie en fluidité philosophique fondée sur l'accord profond au monde accepté dans son entière diversité.

Un lieu brookien

Le travail de Brook, depuis trente ans, porte l'empreinte d'un lieu unique, lieu signé, lieu où lui seul se sent à l'aise: les Bouffes du Nord. Réouvertes en 1974, elles constituent une architecture – scénographie à même de répondre à l'esthétique de Brook, esthétique, précise-t-il, formulée avant la réhabilitation de ce vieux théâtre abandonné. Le lieu ne doit pas précéder le programme, c'est lui qui doit d'abord se préciser afin que les données de l'architecture soient pensées en fonction de ses exigences. «Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité» affirme Brook en désignant un ordre des priorités que sacrifient tant de responsables culturels et de metteurs en scène. Si les Bouffes portent tellement sa marque c'est parce qu'il avait déjà identifié ses attentes et précisé sa quête. «Si on a découvert les Bouffes c'est parce qu'on les a cherchés» l'a souvent répété Brook.

Ce théâtre, Brook l'a placé sous le sceau du lieu élisabéthain mais sans procéder à nulle opération archéologique, à nulle reconstitution patrimoniale. Il l'a recomposé à partir des données qui, selon lui, définissent l'écriture shakespeareenne, écriture qui, par – delà les voyages extra européens et les expériences les plus variées, reste à jamais son modèle. Et elle a au cœur la fluidité. Le théâtre parisien où Brook allait s'installer après avoir quitté l'Angleterre devait donc impérativement satisfaire cette exigence première. C'est à partir d'elle et du besoin de rapprochement acteurs – spectateurs, que les Bouffes furent repensées et redessinées. Grâce à cette pensée initiale elles ont fini par répondre au dynamisme de l'espace dont le metteur en scène ne peut pas dissocier son théâtre.

Antoine Vitez classe les espaces théâtraux en deux catégories: *l'abri*, le lieu qui reçoit le théâtre sans être conçu à l'origine dans ce but, et *l'édifice*, le lieu consacré au théâtre et invalide en dehors de cette fonction. Par une belle alliance Brook parvient à les réunir dans les Bouffes du Nord où *l'édifice* s'apparente à *l'abri*. Cela rend le lieu étonnant et ambigu: il tient des deux, *édifice – abri*. Lieu impur, lieu double, comme tout ce que Brook aime.

Les Bouffes du Nord sont un espace vide, mais le vide doit être compris, en termes orientaux, comme le résultat d'une élimination progressive, un acquis, et non pas un préalable paresseux. Au vide il faut accéder, c'est la conséquence d'un effort, le prix d'une conquête. Alors seulement l'artiste peut l'habiter tout en assurant l'extraordinaire «dynamisme» du trait que l'on reconnaît chez les grands maîtres calligraphes. C'est plutôt d'eux que Brook s'approche progressivement. Leur fluidité l'attire, elle n'est pas seulement la fluidité d'une écriture ou d'un art, c'est la fluidité ultime, la fluidité de l'homme sans noeuds.

Les Bouffes sont réfractaires aux décors, à tout ce qui interrompt

le flot du mouvement; ici ce qui compte c'est toujours l'enchaînement, l'absence de rupture, le *continuum*. Les quelques éléments parfois posés sur le sol sont toujours retirés par les interprètes censés assurer, de l'intérieur, la poursuite de l'action, et nullement par des machinistes subalternes venus de l'extérieur. Toute intervention étrangère, humaine et scénographique, sera bannie afin que l'espace engendre de lui-même sa propre dynamique, qu'il s'appuie sur ses ressources du dedans et point sur les secours du dehors. Le mouvement initial se nourrit de ses propres énergies, rien ne vient l'interrompre et rien ne vient le relancer non plus. Son dynamisme est autogéré par le spectacle. C'est ce que Brook cherche et les Bouffes lui offrent. C'est aussi la raison pourquoi elles sont répulsives à toute autre approche – personne d'autre que Brook n'est heureux ici! Ce lieu est le lieu d'un projet et d'une personnalité, lieu qui permet à Brook de répondre aux données de Shakespeare. Autour du «l'espace vide» ils se rejoignent.

L'espace – temps

Aux Bouffes du Nord, Brook fuit les pièges de la reconstitution et du musée avec tout ce qu'ils impliquent comme homogénéisation du temps. Il préfère jouer sur l'hétérogénéité des temps, sur leur inlassable conversion aussi bien au niveau du lieu que des costumes et des corps. Ainsi Brook procède à un subtil travail qui relie fluidité de l'espace et mouvance du temps. Les deux s'accordent et, ensemble, placent les représentations sous le signe d'un dynamisme partagé. Le binôme espace – temps n'est pas dissocié et Brook veille à ce que les deux termes subissent un même traitement, jamais nul ne vient contredire l'autre. Ils oeuvrent de pair.

Dans cette quête généralisée de mouvement, Brook se détourne de tout appel à la technologie moderne pour privilégier les solutions simples, concrètes, manuelles. Il y a, chez lui, un désir jamais sacrifié de convoquer les ressources internes du théâtre pour parvenir à atteindre le dynamisme du spectacle sans convoquer des moyens extérieurs, étrangers, perçus comme violemment contemporains. La fluidité doit être le résultat d'un processus de transformation où l'on reconnaît les vieux procédés élisabéthains et où le nouveau reste discret, réduit parfois à une simple solution d'appoint. Ce que cherche Brook c'est la fluidité de l'espace et du temps, fluidité dont il entend retrouver l'essence sans convoquer les moyens mis au point par les technologies les plus récentes. Fluidité artisanale, fluidité concrète, fluidité chaude qui renvoie, sans nostalgie aucune, à la vitalité d'une culture scénique en rien dépendante des performances cinétiques résolument associées à «l'extrême contemporain». Ici, seule la lumière sert de liant afin que

I'on passe aisément du jour à la nuit et de l'extérieur à l'intérieur. Outre les humains, elle s'avère être toujours indispensable à Brook.

La fluidité, Brook le sait mieux que quiconque, ne peut être uniquement le fait d'un souhait de mise en scène ou d'une solution scénographique. Elle est fonction aussi du groupe des comédiens et de sa malléabilité? C'est pourquoi il dirige si obstinément le travail de préparation dans ce sens-là car, il l'a découvert, comme dans le jazz, improviser signifie continuer, développer un thème, entrer, sortir, ne pas interrompre le temps, ne pas fixer l'espace. Tout, finalement, dépend des corps qui parviennent à un même dynamisme que celui qui régit l'espace – temps. Sans eux, tout risque d'échouer en solution superficielle, imposée, programmée. Les comédiens sont les agents que Brook entraîne afin de répondre à cette mouvance qui, dans la vie comme au théâtre, lui semble être l'essence du rapport *juste* au monde. Car, ainsi, les êtres ne s'isolent pas et la scène parvient à développer pleinement ce qui, selon Brook, la définit: *la relation*. *La relation*, pour qu'elle soit vivante, elle doit être mouvante.

Un lacis de relations, un réseau sans cesse métamorphosé, un ensemble aux pulsions sans cesse relancées, voilà ce que le théâtre de Brook réalise. Certes, il n'est pas identifiable par un univers, comme chez Kantor ou Wilson, mais il se place sous le signe de *la fluidité* qui affecte l'ensemble de ses dimensions, de l'espace au temps et au jeu, au point de s'imposer comme une vertu cardinale à laquelle ce lieu d'exception que sont devenues les Bouffes du Nord ont servi de foyer et ont permis l'accomplissement. L'homme de l'espace vide est l'homme en mouvement. Et il s'est employé à tout mettre en place pour qu'à l'intérieur et à l'extérieur rien ne le contredise. Du dynamisme, Brook a fait profession de foi et raison d'être. Son théâtre, comme sa vie, se mettent sous le signe de tout ce qu'il comporte comme charge énergétique et, en même temps, scepticisme implicite. Parce qu'épris du mouvement Brook, comme un autre Shakespeare, ne défendre jamais une seule valeur, ne s'attardera jamais sur un seul plan et restera l'homme du passage de l'un à l'autre. La fluidité est, chez lui, le symptôme caractérisé de son identité. Elle le conduit à se déplacer en suivant le mouvement d'une spirale dont la circonférence de chaque cercle est de plus en plus réduite sans que pour autant cela entraîne l'immobilisation. Parce qu'encore fluide Brook reste vivant. Il ne cultive pas les ruptures trop violentes, mais il ne les évite pas non plus et, de même que la transition d'un espace à un autre et d'une durée à une autre se fait en douceur, lui aussi, pour se métamorphoser, adopte un même régime. Tout doit se tenir, rien ne doit contredire cette aspiration au mouvement comme propre d'un art qui ne se dissocie pas de la vie et d'un artiste qui refuse la pétrification du prestige. La fluidité prend ainsi le sens d'une révolte contre l'image qui fige au profit du processus qui transforme. Son éner-

gie nourrit et garantit le renouvellement sans lequel ni le théâtre de Shakespeare ni les spectacles de Brook ne peuvent être correctement approchés. Il les relie au plus profond de leur essence.