

AVEC SHAKESPEARE

PETER BROOK



collection
APPRENDRE

PRÉSENTATION

“De Shakespeare, le théâtre de Peter Brook est indissociable. Il l’a mis en scène et commenté tout au long de sa vie et il y a fait constamment retour. Si l’on paraphrasait le goût brookien pour les métaphores du vivant, il va de soi que ce fut son « engrais » privilégié. Brook s’est nourri de Shakespeare. Comme de la vie. Brook les a rapprochés, écoutés et explorés avec une égale attention. Il ne s’en ait jamais détaché. Ces textes tardifs publiés ici le confirment : le lien de jadis persiste, le dialogue se poursuit et le voyage continue.”

“ACTES SUD – PAPIERS”

Collection dirigée par Claire David

PETER BROOK

Né en 1925 à Londres, Peter Brook est acteur, metteur en scène et écrivain. Par ses interprétations novatrices des pièces, entre autres, de Shakespeare, il a renouvelé la notion de mise en scène. Également théoricien du théâtre, il en détaille sa conception dans de nombreux ouvrages tels que L'Espace vide (Seuil, 1977), Oublier le temps (Seuil, coll. "Fiction & Cie, 2003), ou encore Le Diable c'est l'ennui (Actes Sud-Papiers, 1989 ; rééd. 2015).

"Oublier Shakespeare"

traduit par Jean-Claude Carrière

"Propos sur Shakespeare"

traduit par Dominique Hollier

et revu par Jean-Claude Carrière

© ACTES SUD, 1998, 2015

pour l'édition française

ISSN 0298-0592

ISBN 978-2-330-05810-4

AVEC
SHAKESPEARE

Peter Brook

Préface de Georges Banu

ACTES SUD - PAPIERS

BROOK ET SON DOUBLE

Le cercle de l'interprétation

De Shakespeare, le théâtre de Peter Brook est indissociable. Il l'a mis en scène et commenté tout au long de son parcours et il y a fait constamment retour. Si l'on paraphrasait le goût brookien pour les métaphores du vivant, il va de soi que ce fut son "engrais" privilégié. Nullement chimique, mais naturel et concret, puissant et fécond. Brook s'est nourri de Shakespeare. Comme de la vie. Ses deux sources premières. Et d'ailleurs il les assimile au point même de les confondre. Brook les a rapprochés, écoutés et explorés avec une égale attention. Il ne s'en est jamais détaché. Ces textes publiés ici le confirment : le lien de jadis persiste, le dialogue se poursuit et le voyage continue.

C'est avec Shakespeare que Brook a toujours fait ses débuts et ses adieux, convaincu sans doute qu'ainsi ces spectacles de rupture pouvaient pleinement acquérir leur sens symbolique. Il monte son premier Shakespeare à vingt ans, *Le Roi Jean*, mais surtout commence son travail au festival de Stratford, en 1946, avec

une de ces pièces qualifiées de “secondaires” dont il s’emploiera toute une vie à confirmer la valeur, *Peines d’amour perdues*. Ce fut son premier triomphe*. Il quittera la Royal Shakespeare Company un quart de siècle plus tard, après avoir exploré le “théâtre des mondes parallèles” avec *Mesure pour mesure* ou *Roméo et Juliette*, ce que l’on n’appelait pas encore le “théâtre de la cruauté” avec *Titus Andronicus* et enfin le théâtre des grandes paraboles avec *Hamlet* et surtout *Le Roi Lear*. Pour marquer son départ, il monta le célèbre *Songe d’une nuit d’été* (1971) qui, dans le monde, fit redécouvrir cette pièce encombrée jusqu’alors par le fatras d’une féerie désuète et surtout restitua au théâtre son plaisir ludique oublié. Quand, aux Bouffes du Nord, il s’ouvre de nouveau au public, après l’époque des voyages de recherche, son “théâtre des formes simples” trouve de nouveau appui dans Shakespeare, ce fut *Timon d’Athènes* (1974) et, au terme de ce qui sera désigné comme étant “le cycle du cœur”, un autre Shakespeare se dresse, le chef-d’œuvre testamentaire, *La Tempête* (1990). La phrase de la vie brookienne sera scandée par Shakespeare avec une fréquence jamais démentie – l’écart entre deux mises en scène ne dépassera point cinq ans – et cette récurrence a valeur d’aveu. Brook ne s’éloigne jamais tout à fait de ce théâtre

* Pour une analyse détaillée des relations de Peter Brook à Shakespeare, voir l’essai de Martine Millon, *Shakespeare : source et utopie* in *Brook, Les Voies de la création théâtrale*, vol. XIII, éd. du CNRS, 1985, p. 82-112.

nécessaire. Même en plein “cycle du cerveau”, *Hamlet* a servi de pierre angulaire à l’interrogation brookienne sur les destins de la scène au xx^e siècle. Shakespeare reste sa terre nourricière. Son indéfectible assise. Synthèse de ses vœux scénique.

Brook a érigé la fluidité shakespearienne en vertu première, vertu prémonitoire car vertu cinématographique dont, inlassablement, il a cherché à fournir l’équivalent scénique. Disons-le tout de suite, les grandes mises en scène shakespeariennes de Brook peuvent être assimilées à ces films qu’il n’a pas réalisés et dont il éprouve le manque parfois. Si de *Lear* il a pu donner la version cinématographique, *Titus*, *Le Songe* ou *Timon* en ont eu tous des vertus filmiques grâce au travail accompli dans cette perspective. Représentations évanouies, incrustées sur la pellicule intérieure des spectateurs éblouis qui en ont vécu l’expérience. Nous sommes les dépositaires des films non tournés par Brook. Et en continuant à les raconter, nous en entretenons la mythologie sans pour autant assurer la préservation de la trace. Nous ne parlons pas en historiens, mais simplement en conteurs des faits légendaires de Brook lorsqu’il a rencontré son alter ego, Shakespeare.

La fluidité déborde l’écriture d’un texte pour se constituer en vertu de l’œuvre shakespearienne, tout entière, galaxie en mouvement dont les planètes se retrouvent, par rapport aux artistes désireux de les explorer, à des distances sans cesse variables. L’œuvre, dans son ensemble, échappe, dit Brook, à la rigidité et, en constante pulsation,

permet au metteur en scène de procéder à des choix qui s'accordent avec l'état du monde aussi bien qu'avec le sien. Shakespeare parce que fluide, épouse les mutations du réel de même que de la biographie. À travers Shakespeare Brook dresse en creux son autoportrait.

Brook, tout au long de *L'Espace vide*, formule le vœu d'une *définition* du théâtre, équivalent, dit-il, du poteau autour duquel s'organise le rituel du vaudou. Mais lui-même n'en avance pas une seule, il en fait ressortir plusieurs car, tout en étant en quête de certitude, Brook ne se résigne pas pour autant à sacrifier l'autre vertu également réclamée, *la relativité*. C'est pourquoi, chez lui toute définition se présente comme temporaire, liée aux exigences d'une époque, d'un présent dont il ne cesse pas d'ausculter les pulsions. Parce qu'il ne s'est pas reconnu dans une définition unique, Brook n'a pas imposé un univers, mais a développé par contre une dynamique. La mutation cyclique le caractérise et Shakespeare lui a permis de cultiver son art du retournement et des métamorphoses. Ici où, comme dit Brook, toute "image est double", rien n'est jamais définitif et le jeu des oppositions trouve son territoire d'élection. Grâce à Shakespeare, le brut et le sacré, le haut et le bas, "le ciel et la merde" s'enlacent selon les lois d'un courant alternatif réfractaire à l'immobilisation sur un seul plan. Brook se reconnaît dans ce travail inassouvi et Shakespeare le conforte dans son propre besoin de transformation, seul à même de

sauver *l'organicité*. Ce théâtre apparaît au metteur en scène comme étant le dernier foyer avant que le règne de l'artifice s'installe. À travers lui, Brook non seulement confesse ses attraits, mais formule aussi ses refus. Il lui sert de révélateur.

Brook a monté, certes, cycliquement Shakespeare, mais il en a parlé encore plus souvent. Si, au début, ses propos se chargeaient d'accents polémiques à l'égard des traditions ankylosées et des clichés hérités, il développe ensuite sa propre logique, autonome, indifférente au contexte. Brook oublie les autres, il ne parle plus *contre*, il se livre à ce que Deleuze considérerait comme étant le seul discours productif, le discours affirmatif. Et ainsi il brosse le portrait de son Shakespeare qualifié par une succession de quatre *a* : *ambigu, anhistorique, anonyme, accessible*. À travers ces épithètes se donnent à lire aussi bien les clefs de lecture que les combats de Brook pour un théâtre placé sous le signe de ces attributs shakespeariens. Une forte relation de réciprocité se noue entre les deux.

Pour tout lecteur, à travers les pages, la parenté entre le discours de Brook sur Shakespeare et son discours sur le théâtre devient flagrante. Au point même que le qualificatif accordé à l'écrivain – *impur* – s'élargit jusqu'à qualifier le théâtre tout entier d'*impur*. L'assimilation de Shakespeare au théâtre s'impose avec netteté, sans qu'elle produise nul rejet car rien de volontariste

ou de dogmatique ne se dégage de ce discours. La circulation du sens s'opère sans fracture ni syncope ; tout se soumet à un principe de dynamique interne qui alimente l'inlassable va-et-vient pratiqué par Brook. Brook propose des lectures de Shakespeare, mais sans s'installer dans la position de l'exégète ; ce qui l'intéresse, c'est l'effort d'adaptabilité de son œuvre scénique à Shakespeare. Celui-ci l'aide d'abord à formuler son identité et ensuite Brook retourne aux textes shakespeariens pour les approcher dans cette perspective. Il n'y a rien à sens unique ici. Le mouvement sera toujours à double sens.

La relation de Brook à Shakespeare en rejoint une autre, fondamentale, entre Freud et Œdipe. L'examen de la tragédie grecque a activé la pensée freudienne qui, à son tour, a marqué définitivement l'analyse du texte grec. Si Freud se nourrit d'Œdipe, l'œuvre antique ne se laisse plus lire sans la référence à Freud... Aucun des termes en présence ne sort indemne de la rencontre. Le matériau d'*Œdipe* sert de générateur à la théorie générale qui ensuite affecte l'interprétation du texte dont Freud s'est inspiré. Ainsi se noue ce que l'on a appelé *le cercle de l'interprétation*. C'est lui qui peut qualifier le mieux la relation qui lie Brook à Shakespeare : le dramaturge a alimenté le projet brookien qui, en retour, a déterminé l'approche de ses textes. Entre les deux s'installe une relation circulaire. Le cercle, figure brookienne par excellence.