

2000

C'est ce théâtre, lui-même, théâtre détruit, incendié, qui nous a fait penser que vous pourriez vous exprimer sur la question suivante : Qu'est-ce qu'un lieu culturel, qu'est-ce qui rend un lieu culturel ou anti-culturel?

P. BROOK

Vous connaissez l'histoire du Golem. Il y a d'abord cet inventeur qui essaie de créer un robot : il prend de l'acier, des clous, des électrodes et il construit son robot. Puis vient le moment où il veut lui donner vie. Mais c'est très difficile. Finalement, le robot reste robot. De même, la plupart du temps, tous les professionnels de la construction, c'est-à-dire les architectes, les spécialistes de l'urbanisation, de la planification sont comme ces professeurs fous de science-fiction qui essaient de créer leur robot dans l'espoir qu'ils vont trouver eux aussi ce secret supplémentaire qui est la vie; comme on n'est pas dans la science-fiction mais dans la réalité, le robot reste une carcasse.

A côté de cela, on pourrait citer une histoire qui me semble exemplaire : c'est l'histoire du théâtre qui a été construit à Paris, à La Défense. Après 1968, un groupe d'acteurs a décidé, au lieu de passer tout leur temps en discussions, de faire quelque chose de leurs propres mains et ils ont décidé de construire un théâtre. Ils ont appris en un temps record la métallurgie et ont conçu un théâtre très moderne, une espèce de boule géodésique, en utilisant les techniques les plus avancées. A 7 ou 8, ils ont dû maîtriser ces techniques pour construire un théâtre de 500 places. Quand le l'ai visité, ils m'ont dit: « vous voyez, c'est un théâtre polyvalent ». Au moment où j'ai entendu le mot « polyvalent », j'ai eu un frisson. Qu'est-ce en effet que la polyvalence? Ils m'ont expliqué que, comme ils voulaient créer un théâtre utile à tout le monde, il leur fallait construire un théâtre qui pourrait servir à toute sorte de spectacles. Comme ils n'étaient que 7, ils pensaient qu'ils ne pouvaient pas animer continuellement cet endroit. Mais ils voulaient qu'il serve à la communauté, à donner des concerts, du jazz, des « light-shows », des récitals de chansons, bref toutes les fonctions d'une maison de la culture de l'an 2000.

Comme c'étaient eux qui l'avaient construit, il était normal qu'ils en soient les premiers utilisateurs. Ils se sont alors rendu compte qu'ils seraient obligés très rapidement de fournir un spectacle, alors que pendant tout ce temps ils avaient volontairement mis de côté l'aspect spectacle pour tenter l'expérience à fond, et que, pour un tout petit groupe comme eux qui cherche à faire un spectacle en quelques semaines, un espace tel que celui-là représentait déjà une échelle trop

* Metteur en scène, Directeur du Centre International de Recherche Théâtrale - Interview de Gritti Haumont et Claude Fabrizio.

importante pour eux. Finalement, ce groupe a éclaté et le théâtre a été démonté, je crois. Quand ils avaient commencé à faire ce travail, ils étaient animés par des motifs apparemment très bons, mais leur manière de servir la communauté était trop vague, trop utopique.

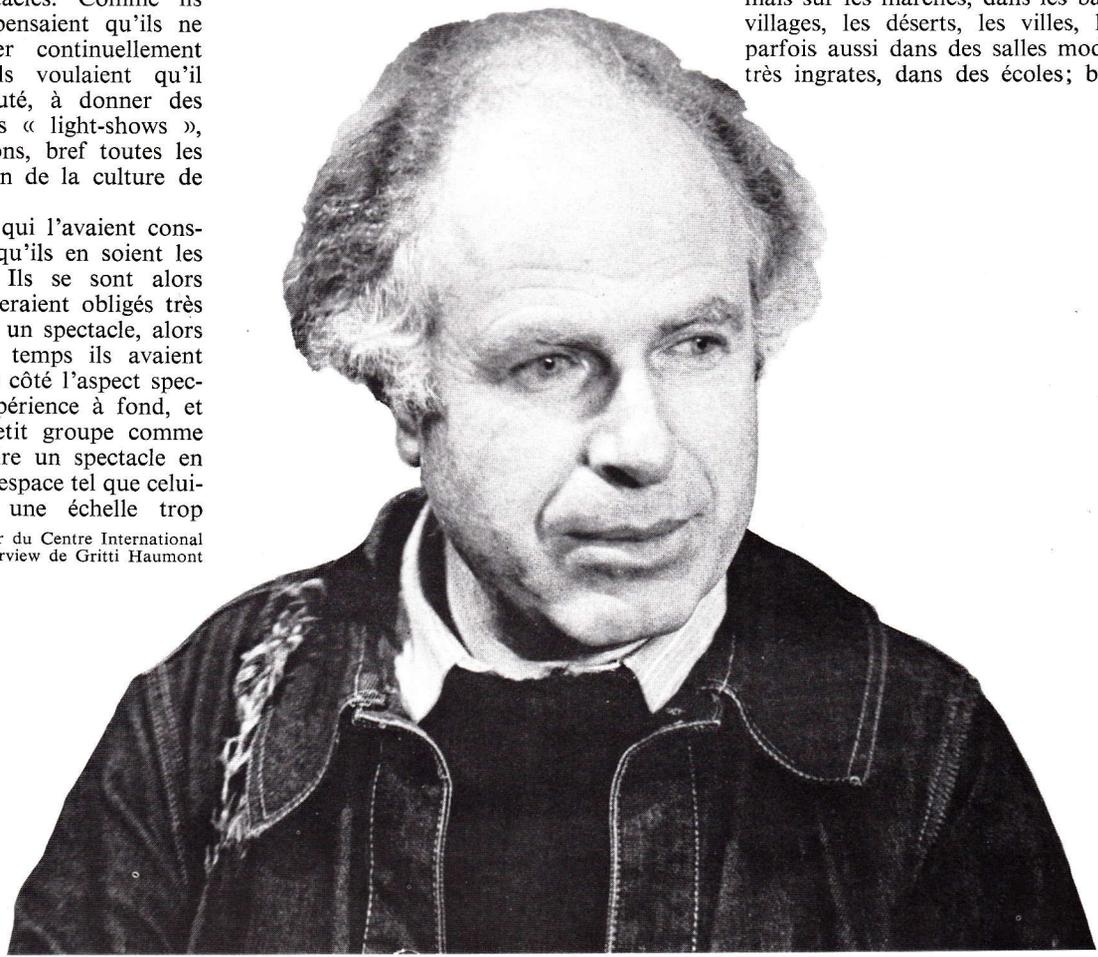
Ce théâtre polyvalent ne correspondait à aucune des valeurs spécifiques du quartier : il n'y avait pas d'individus, pas de groupes qui aient besoin de cela. Ce qui aurait été naturel, au lieu de construire un théâtre polyvalent, aurait été de construire un théâtre provisoire et bon marché qui correspondait exactement à l'état de leur travail. Ils auraient pu construire en 3 mois une petite salle intéressante et intime, en bois, comme l'ex Épée de Bois, sans prétention, mais qui correspondait à une certaine époque, à un certain niveau de leur travail. Le théâtre, comme le carnaval, est là pour disparaître continuellement; le théâtre, ce n'est pas le monument, ce n'est pas le musée, c'est quelque chose qui doit disparaître, remplacé par autre chose, c'est toujours l'émergence, la révolution perpétuelle. Pour qu'il y ait événement, on ne commence pas avec un carcan, on commence avec l'impulsion et la source.

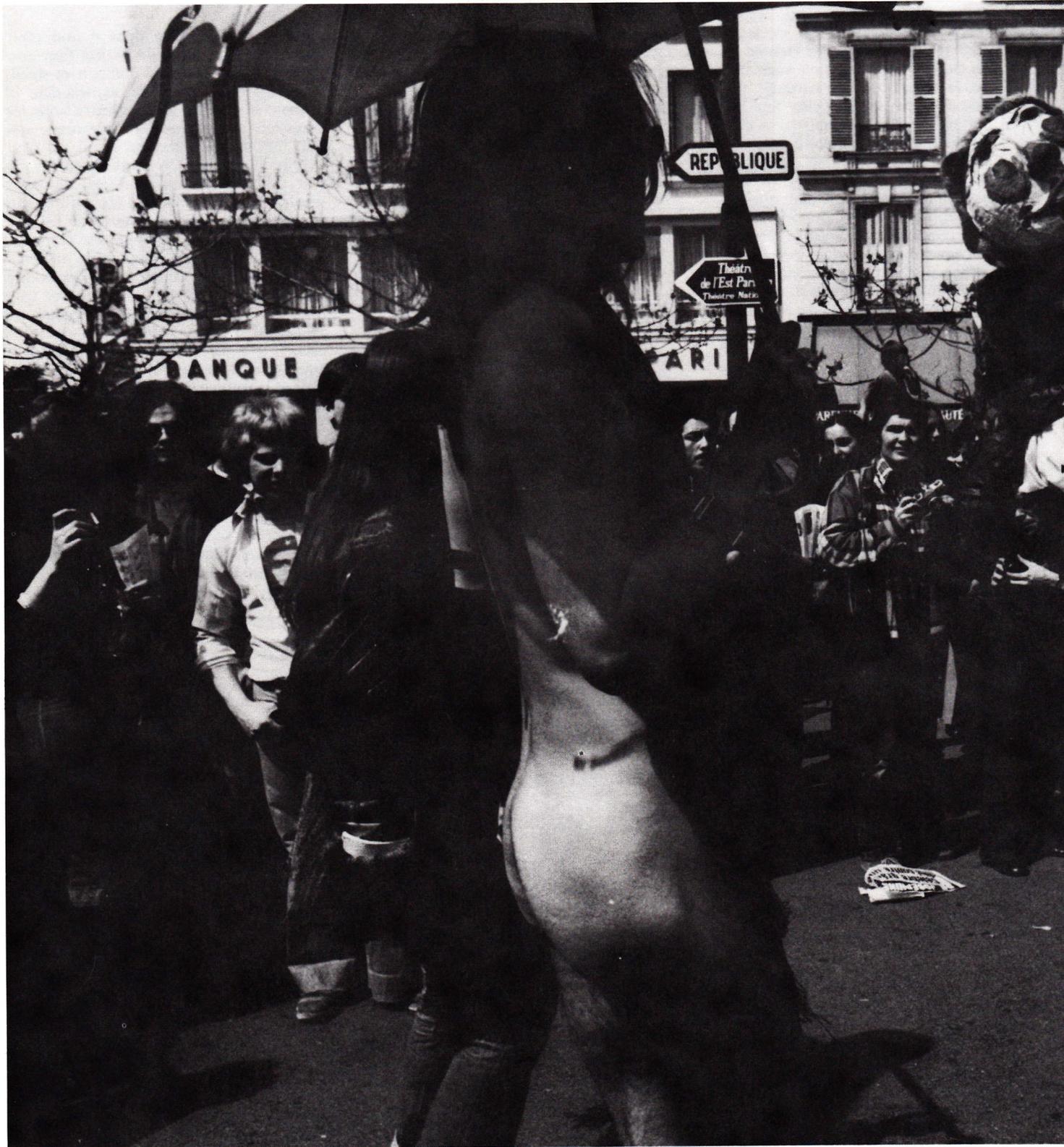
Autre exemple : je fais partie du comité qui est en train de construire le National Theater à Londres, dans le cadre du projet

Barbican. Lorsque nous avons commencé à réfléchir sur l'élaboration du National Theater, il y a 12 ans, on avait constitué un comité très intelligent, très brillant, très actif; nous étions tous très fiers, très contents : il y avait là des metteurs en scène, des décorateurs dont les idées étaient assez différentes. L'autre jour, - le théâtre est presque terminé - je regardais la liste des gens du comité et je me suis rendu compte avec stupeur qu'une grande partie d'entre eux étaient déjà morts. Entre cet élan qui aurait servi à quelque chose si un an plus tard, le théâtre avait été là, et le moment où le théâtre va être enfin terminé, les problèmes ne sont plus les mêmes. Le Barbican sera terminé dans 4 ou 5 ans. Les idées qu'avait Peter Hall, il y a 10 ans, étaient des idées géniales, mais elles ne sont plus adaptées à la situation actuelle.

C'est là un problème dont il faut tenir compte : la nécessité de ne pas figer une forme où l'essentiel est humain et éphémère. Il y a deux points essentiels dans la forme théâtrale : la relation entre soi et les nécessités de méthode, de technique qui font que, une fois le plan établi, on peut à peine le changer en cours de route. On voit cela maintenant dans les nouveaux théâtres, les maisons de la culture, qui sont très souvent presque terminés lorsque l'équipe qui doit y travailler est nommée. La personne qui sera responsable du fonctionnement arrive avec ses idées, rencontre l'architecte, qui lui dit : vous arrivez trop tard, on peut changer les poignées des portes, c'est à peu près tout. A cause de cela, il y a un décalage souvent absurde entre le rythme naturel de la forme théâtrale et le rythme naturel de la forme architecturale et les deux ne vont pas ensemble. Pour revenir aux Bouffes, l'expérience actuelle est arrivée après une longue série d'expériences; pendant trois ans, nous avons improvisé des spectacles, non seulement dans les tombeaux à Persépolis mais sur les marchés, dans les bazars, les villages, les déserts, les villes, les rues, parfois aussi dans des salles modernes et très ingrates, dans des écoles; bref dans

Interview de Peter Brook







des conditions très différentes : par exemple au Mobilier National qui avait été créé pour recevoir des expositions de tapisserie et ensuite au Round House, ancien hangar à locomotives. Toutes ces expériences, y compris les expériences faites avec « le Songe d'une nuit d'été » et les tournées du « Gaspar », de Peter Handke, nous ont permis de voir à de multiples reprises ce qui est essentiel pour servir la forme : on revient toujours à l'humain, et l'humain n'est pas quelque chose qu'on puisse codifier. On peut essayer de le codifier dans les constructions d'immeubles, les HLM, on peut décider dans les super-marchés ce qui plaît, ce qui est juste, les couleurs qui correspondent... Mais le théâtre est là pour troubler tout le monde, pour montrer que ce n'est pas par les règles, par les séries, par les statistiques qu'on peut capter la vie. Il y a certains endroits qui favorisent ce phénomène, certains qui le défavorisent, voilà tout.

2000

Quels sont les espaces qui favorisent ce phénomène? D'après ce que vous dites, il semble que ce soient les lieux « ouverts »?

P. BROOK

Nous sommes donc arrivés aux Bouffes après des expériences très longues et très diverses. Ces expériences ont montré que pour le théâtre, il faut que le cadre, le lieu, le contexte soient vivants. Il y a toutes sortes d'endroits étonnants, des ruines ou même des garages qui ont exactement la même fascination que la peinture découverte il y a déjà longtemps. Une machine rouillée a une grande beauté parce qu'elle est marquée par la vie, cela porte l'empreinte, la trace du contact humain... La différence entre un lieu juste et un lieu non juste est qu'il y a certains critères qui favorisent ou défavorisent la vie. La seule différence entre le théâtre et la vie est que le théâtre, c'est la vie dans une forme plus concentrée. Ce qui favorise la concentration est donc juste, ce qui coupe la concentration ne l'est pas. Pour qu'il y ait concentration, il faut dans la forme théâtrale une relation juste avec les acteurs, donc avant tout la visibilité. Il faut qu'on soit entouré pour pouvoir voir, mais la présence vocale est encore plus importante. Ce que l'on appelle présence, (se sentir très proche de quelqu'un qui, en même temps, est loin de nous) est toujours un phénomène acoustique. Si vous prenez le théâtre grec,

*Le théâtre, comme le carnaval,
est là pour disparaître continuellement.*

on voyait des nains, des fourmis dans le lointain, mais chacun des 70 000 spectateurs avait une impression de participation, uniquement parce que leur voix lui arrivait comme par un casque d'écoute. Quand nous avons joué à Persépolis, le choix du lieu était uniquement fonction de cela : j'ai refusé de jouer dans divers lieux qu'on m'avait proposés, dans des ruines, parce que je voyais que tous les autres spectacles dans les ruines étaient très beaux, mais n'avaient aucune présence réelle pour le spectateur, du fait que l'acoustique en plein air, avec les colonnes, était toujours très mauvaise. Par contre, dans les tombeaux de NASQ-EROSTEM, on avait une acoustique encore plus étonnante que dans les théâtres

peut pas sortir de son numéro et cela crée une situation idéologique. De la même manière, si vous mettez l'acteur sur un podium, ça renvoie à quelque chose de très précis, l'acteur est ou supérieur, ou différent, ou autre. Même un podium de 3 cm de haut change entièrement le rapport spectateur/acteur.

Un espace neutre, mais pas stérile

Ce qui est indispensable, c'est que le lieu choisi ne raconte aucune anecdote, qu'il favorise la concentration, qu'il ait une bonne acoustique et soit en même temps neutre : non pas stérile, mais neutre dans la mesure où tous les événements, les relations, les définitions qui lui sont propres puissent s'effacer. Pour cela, il ne

Nord. Ce théâtre en ruines remplissait tout à coup ces conditions : il y avait quelque chose qui faisait immédiatement appel à l'imagination, un bâtiment qui montrait ses plaies, comme une plage où il y a toute sorte de vestiges et d'épaves. Comme le visage d'un vieillard, ou d'une vieille femme. La destruction de ce théâtre avait enlevé scène, salle et orchestre : on avait un lieu neutre où on pouvait introduire les formes correspondant à l'événement. On a donc introduit le minimum d'éléments nouveaux en sachant qu'en vérité le public se moque du confort, les acteurs aussi.

Pour remettre cet établissement en état, cela n'a pas coûté cher par rapport à tout ce qu'on dépense pour créer un théâtre



grecs. Alors que la dimension des lieux faisait que tous les spectateurs étaient très éloignés des comédiens, tout le monde partageait la même expérience par l'acoustique. Par contre, dans toutes les expériences de théâtre qui se passent dans un vieux hangar, un garage, dans des lieux très pittoresques, pourtant rien ne se dégage du spectacle, car le contact par le son manque. On essaie de le remplacer par autre chose en créant un contact physique : l'acteur saute sur le spectateur ; mais on est beaucoup moins proche de l'acteur qui vous saute dessus, que de l'acteur à une certaine distance, avec une voix qui vous pénètre dans l'âme. Tout le secret est là.

Finalement un espace théâtral ne doit pas avoir de définition préalable. Si l'espace est défini, alors tout le spectacle se situe déjà dans une certaine idéologie. Prenons simplement l'exemple des places numérotées : si on donne à un individu un numéro, il accepte le jeu et quoiqu'il arrive, il ne

faut avoir aucun élément fixe. Mais cela pose aussi des problèmes très difficiles : en effet en un lieu où rien n'est fixe, très souvent on a une mauvaise acoustique et une mauvaise visibilité. Il est très facile pour un architecte de construire un lieu neutre, tout blanc, qui serait merveilleux pour un hôpital ; ou une boîte noire aux murs gris, comme un studio d'enregistrement avec une moquette et des murs insonorisés, mais ce n'est pas le lieu requis pour une expérience théâtrale. De même si on met les comédiens devant un décor trop accidenté et trop compliqué (par exemple dans un supermarché) la concentration n'y est pas ; c'est un monde qui crée trop de distractions. Il faut donc trouver une solution qui fasse sentir que l'action est dans un monde palpable, et vivant, mais en même temps que cette action se détache sur un fond qui ne lui impose aucune forme préalable. Tous ces critères se sont trouvés réunis pour nous quand nous avons découvert les Bouffes du

Les « Bouffes du Nord », lieu théâtral neutre, espace ouvert à l'imagination.

neuf, et du moment où on a eu le signal du départ jusqu'à l'ouverture du théâtre, il n'a fallu que 3 mois. Mon ami, Peter Hall, est venu me voir ayant toujours sur le dos ce théâtre dont il venait de remettre l'ouverture de 12 mois encore, après 10 ans d'attente (un nouveau délai de construction dû à la complexité de cette entreprise immense). Il se rendait bien compte qu'en réalité ce facteur de rapidité est tout aussi important pour la vie d'un théâtre que les bâtiments eux-mêmes. Dans mon cas, je n'avais pas particulièrement le désir d'avoir un théâtre. J'ai travaillé des années sans théâtre. Je n'ai jamais eu le désir d'être directeur de théâtre. Mais j'avais besoin d'un lieu pour mon travail ; il y avait une activité qui cherchait un théâtre et pas un théâtre

qui cherchait une activité. J.-L. Barrault a fait exactement la même chose avec le théâtre d'Orsay, de même qu'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie. Barrault sera amené à quitter les lieux dans deux ou trois ans, et justement il a essayé de construire assez bon marché pour que tout soit amorti très vite. Il a parfaitement cet esprit de saltimbanque qui permet si c'est nécessaire, de s'en aller ailleurs. Lors de mon dernier voyage à San Francisco, j'ai vu une très bonne troupe, le San Francisco Theater, troupe très contestataire, dont le dernier spectacle est monté dans un parc. C'était l'histoire de deux vieux acteurs de music-hall en chômage depuis une trentaine d'années, alors qu'à San Francisco, ils sont en train de construire pour 20 millions de dollars un nouveau centre culturel. Ils se précipitent, croyant qu'ils vont enfin pouvoir travailler, et se rendent compte qu'il n'y a personne qui s'intéresse aux artistes de music-hall; ils s'en vont très déçus. C'était une pièce politique destinée à attirer l'attention des gens de San Francisco sur une absurdité qui est en train de se reproduire dans beaucoup de villes des États-Unis. Il est relativement simple en effet de trouver 20 millions de dollars pour construire un théâtre, mais il est presque impossible après de trouver un sou pour le fonctionnement. Il y a beaucoup de scandales du même type, des endroits qui restent inutilisés... On a construit, comme on construit une boîte, et puis on se demande ce qu'on va mettre dans la boîte : et on s'aperçoit ensuite qu'il n'y a pas assez d'argent pour y mettre quelque chose de valable. Si vous construisez un grand théâtre, il faut un budget géant, non seulement pour créer des spectacles, mais pour assurer son fonctionnement. Dans une ville nouvelle de la Région Parisienne, j'ai vu un grand théâtre polyvalent au milieu des supermarchés. L'architecte a fait un très bon travail, une structure souple et vraiment pleine de possibilités : c'est un endroit qu'on peut utiliser comme théâtre élyséen, comme théâtre grec, comme théâtre en rond... donc un instrument à si grande échelle que pour s'en servir, il faudrait tout de suite au moins la troupe d'un théâtre national. Cette polyvalence reste donc théorique. Si on disait à quelqu'un : « Êtes-vous prêt à prendre l'agora d'une de ces villes nouvelles avec une subvention de 10 millions de francs? On pourrait alors engager immédiatement une troupe splendide, 5 metteurs en scène de bonne qualité,

demander à des auteurs d'écrire des pièces, bref fonctionner au niveau d'une troupe nationale. Mais malheureusement les choses ne se passent pas ainsi... Dans toutes ces villes, l'architecte a eu une idée juste : c'est qu'il fallait qu'il y ait un lieu de rencontre. Mais les choses ensuite se passent de façon très sectorielle. Il y a toujours assez d'argent pour construire, mais le problème du fonctionnement n'est jamais traité de façon liée, alors que les mêmes crédits consacrés au fonctionnement permettraient de travailler dans de bonnes conditions pendant 10 ans. Nous essayons de mener ici une expérience pilote pour montrer que, dans le théâtre, ce qui est au centre est l'humain, et qu'il faut que cela soit servi par des moyens légers et rapides...

Si l'on part du principe qu'il faut enlever tout le superflu, il faut que tout ce qui touche au théâtre soit rapide et non pas nécessairement conçu pour durer : il suffit de réunir les conditions de base dont j'ai parlé. On peut travailler dans toutes sortes de lieux différents : l'on s'aperçoit que la géométrie et la mathématique n'ont rien à voir avec la forme théâtrale. C'est une forme de nature qui doit être basée sur l'asymétrie, l'antilogique, l'anticartésien, l'irrégularité. Alors, pour cette raison, le hasard joue toujours un rôle dans toute expérience théâtrale.

Un lieu qui comporte quelque chose d'inattendu prête souvent à l'utilisation théâtrale. Chaque fois que nous sommes allés jouer dans un lieu nouveau, nous trouvons une petite porte, une trappe, un balcon, une échelle, et immédiatement les acteurs inventaient une manière de s'en servir.

De la même façon le Mobilier National n'était pas conçu comme un théâtre, mais comme lieu d'exposition; il y avait ces grands cadres en fer alors que personne n'aurait pensé à construire un lieu théâtral avec un immense cadre en fer. Mais du moment où on les trouvait, on pouvait faire toutes sortes de choses très théâtrales avec ça.

En venant ici, comme la scène a disparu, il y a un trou : aucun architecte au monde n'aurait jamais pensé à construire un théâtre avec un trou à la place de la scène. Pour moi, le problème est différent : le trou était là, on pouvait s'en servir. Bien entendu, je ne vais pas toujours garder le théâtre avec ce dispositif. Il y a mille manières différentes de le transformer, rien n'est permanent.

P.B



*Une conception du lieu culturel
diamétralement opposée
à celle de Peter Brook
(la Maison de la Culture de Grenoble).*