

ENTRETIEN AVEC PETER BROOK

POURQUOI METTRE EN SCÈNE AUJOURD'HUI UNE PIÈCE DATANT DES ANNÉES SOIXANTE-DIX ?

PETER BROOK Quand *Sizwe Banzi est mort* a été créé, c'était sur un thème spécifique qui était un problème pour la population noire des townships : le passeport. Aujourd'hui, 80 % de la population mondiale doit, pour vivre ou survivre, être en possession de papiers qui certifient son identité, qui n'est pas son identité personnelle mais son identité civile officielle. C'est ce que l'on voyait dans le dernier et remarquable travail d'Ariane Mnouchkine. Il ne suffit plus d'être en vie, il faut prouver le fait qu'on existe à travers un document. Cette pièce permet, avec la distance du temps, de comprendre que ce qui s'est passé là-bas, il y a plus de trente ans, a des résonances immédiates chez nous aujourd'hui.

SIZWE BANZI DOIT-IL MOURIR POUR VIVRE ?

Oui, et c'est une terrible souffrance pour lui car il doit s'arracher à lui-même, s'arracher à sa lignée patrimoniale. En Afrique, le nom de famille est vraiment un nom de famille, ce n'est pas un nom individuel. Il y a une déchirure profonde, une rupture insupportable si l'on doit renoncer à ses ancêtres. Quand nous faisons une tournée en Afrique avec l'acteur Sotigui Kouyaté, dont le nom remonte très loin dans l'histoire liée à une dynastie de griots, des centaines de personnes, membres proches ou lointains de sa famille, sont venus le saluer. Ils l'appelaient tous par son nom et non pas par son prénom.

LA CONSTRUCTION DE LA PIÈCE EST ÉTRANGE, PUISQU'ELLE COMMENCE PAR UN MONOLOGUE AVANT DE DÉVELOPPER UN DIALOGUE ENTRE LES PROTAGONISTES ?

Les auteurs du théâtre des townships s'intéressaient peu aux règles qui régissent la construction des pièces de théâtre en Occident depuis le théâtre grec. L'important pour eux était d'exprimer la souffrance qui les submergeait, mais aussi d'affirmer leur joie d'être en vie, pour échanger cela avec d'autres personnes qui subissaient le même sort qu'eux. C'est la base même de la relation théâtrale qui se trouve mise en jeu ici.

VOUS AVEZ ÉTÉ UN DES PREMIERS À VOUS INTÉRESSER À L'ORIENT ET À L'AFRIQUE ET À UTILISER SES APPORTS DANS VOTRE PRATIQUE THÉÂTRALE. QU'EST-CE QUE L'AFRIQUE EN PARTICULIER PEUT APPORTER AU THÉÂTRE OCCIDENTAL ?

C'est la civilisation africaine qui peut apporter beaucoup à notre pratique du théâtre. Depuis des siècles, l'Occident a admiré et respecté la culture orientale, à tel point qu'on pouvait d'ailleurs tout voler et tout s'approprier, ce qui dans certains cas est un grand hommage fait à ces civilisations. L'Afrique, pendant plusieurs siècles, n'a intéressé l'Europe que dans un rapport de pillage commercial, dont l'esclavage est un exemple évident. Il y avait l'idée d'une « non culture » africaine alors qu'il y avait une culture très fine, très profonde et d'une grande subtilité concernant les rapports humains. Mais les aventuriers qui arrivaient dans un village africain et qui voyaient le chef ou le roi assis par terre devant une hutte ne pouvaient pas comprendre la réalité de ces civilisations. Pour les Africains, cela est sans importance que le roi soit bien ou mal habillé, car son pouvoir n'est pas dans cette forme extérieure et le respect qui l'entoure n'en dépend nullement. Il faut toujours trouver ce qui établit une relation de respect entre les individus de cultures différentes.

Lorsque nous avons monté *La Tempête* de Shakespeare, les personnages, qui dans la pièce, sont en contact avec les esprits (Prospéro et Ariel) ont été joués par des acteurs africains parce qu'ils pouvaient apporter sur le plateau la connaissance qu'ils avaient, depuis leur naissance, du monde des esprits.

À l'époque de Shakespeare, on avait en Angleterre ce lien avec le monde des esprits, le monde de l'invisible. Tout autour de Stratford, les villageois avaient un lien direct avec la nature, les arbres, les sorciers et les sorcières. Il y avait une co-existence qui créait une autre sensibilité et des corps qui se prêtaient d'une manière très naturelle à l'expression de cet univers. Depuis les années soixante, le bon théâtre occidental a tout fait pour que le corps soit mis au service de la sensibilité comme la voix, la pensée. Ce fut une découverte, après des années d'oubli de cette dimension. Tous les théâtres ont participé à cette recherche qu'on a qualifiée « d'expression corporelle ». Mais les Africains possèdent cela naturellement, ils n'avaient donc pas besoin des heures de préparation, nécessaires aux acteurs occidentaux, pour être totalement disponibles dans leurs corps et exprimer l'expérience qu'ils avaient vécue. Tout cela passait simultanément par les paroles, les yeux, l'intonation de la voix et tout le corps ensemble.

Pour cette raison, on a senti dans les premières années du Centre International de Recherche Théâtral, dans les années soixante-dix, qu'il y avait deux pôles dans la façon de jouer avec le corps : celui des acteurs japonais qui avaient appris une maîtrise du corps d'une manière impitoyable, à coup de baguette, dès le plus jeune âge, et celui des Africains qui avaient la même maîtrise du corps mais eux de façon naturelle. Ils s'admiraient entre eux, ils étaient fascinés par ce qu'ils voyaient, d'autant plus que, dès le départ, j'avais bien spécifié qu'il ne s'agissait pas de se refiler des techniques de jeu, mais qu'il fallait être en osmose, pour que les expériences s'échangent. Une manière d'écouter, de voir, de sentir l'autre qui permet tous les échanges possibles.

ALLEZ-VOUS TRAVAILLER AVEC DES ACTEURS NOIRS SUD-AFRICAINS POUR MONTER *SIZWE BANZI EST MORT* ?

Non, car on doit le jouer en français. Nous avons donc fait appel à des acteurs africains francophones qui, bien sûr, sont très différents des acteurs africains anglophones, en partie à cause des colonisations différentes qu'ils

ont subies. Les colonisateurs français ont laissé survivre des traditions que les colonisateurs anglais ont détruites, sans que l'on sache exactement pourquoi. Culturellement il y a de grandes différences, même si on ne peut jamais généraliser sur un continent d'une telle superficie. Cependant, l'Afrique toute entière a connu la confrontation avec l'extérieur qui vient s'imposer. En voulant donner une réalité à cette pièce dans une autre langue, on a vu qu'il y avait une identification immédiate des acteurs : un Malien et un Congolais, avec le texte qui était dit.

VOUS AVEZ ÉTABLI DES PARALLÈLES ENTRE LE THÉÂTRE DES TOWNSHIPS, LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN ET LE THÉÂTRE DE BRECHT, QUI SERAIENT EN PRISE DIRECTE AVEC LE RÉEL ?

Tous les vingt ans, le théâtre tente de retourner au poétique puis ensuite au politique. Mais l'essentiel, le support, l'instrument, c'est le jeu, c'est cela qui réunit ces formes de théâtre. En ce qui concerne Brecht, je suis sûr qu'il était tout à fait contre ce qui est devenu la « tradition » brechtienne. Pour lui, le théâtre était quelque chose qui s'exprimait par la joie de jouer, quelque chose de naïf. Le football aussi est une activité naïve même si ce qui entoure le jeu est moins agréable. Mais le moment du jeu est un moment de pur plaisir, un moment de joie presque enfantine. C'est triste quand des acteurs, des auteurs et des metteurs en scène perdent de vue cette idée du plaisir. Et le théâtre des townships, c'est du jeu pur et du plaisir. Le jeu pour un acteur c'est comme le papier pour l'écrivain, c'est le support à travers lequel passe aussi bien des bêtises que des choses très très importantes.

EST-CE QUE VOUS PENSEZ QUE TOUTE LA RÉALITÉ DES TOWNSHIPS EST COMPRÉHENSIBLE POUR UN SPECTATEUR EUROPÉEN ? PAR EXEMPLE, LE FAIT POUR LES NOIRS D'ÊTRE OBLIGÉS D'APPELER LES BLANCS « BASS », QUI VEUT DIRE SEIGNEURS ?

Et les Blancs appelaient d'ailleurs tous les Noirs « John ». Je ne sais pas si le mot sera compréhensible immédiatement mais en tout cas le rapport entre Noirs et Blancs qu'il implique, sera, lui immédiatement compréhensible.

VOUS AVEZ SOUVENT DIT QUE LES GENS DE THÉÂTRE ÉTAIENT DES « DON QUICHOTTE QUI SE BATAIENT CONTRE DES MOULINS À VENT » ET QUE C'ÉTAIT LEUR GRANDEUR. PENSEZ-VOUS QU'AUJOURD'HUI CELA SOIT ENCORE PLUS VRAI ?

C'est toujours très difficile de parler du théâtre en train de se faire. Il y a des cycles dans le théâtre et à l'intérieur de ces cycles, il peut y avoir des mouvements descendants et des mouvements ascendants. Mais ce que je peux vous dire, c'est que j'apprécie en ce moment ce que cherchent à faire les directeurs du Festival d'Avignon. Ils veulent un peu secouer les habitudes, introduire un nouvel esprit, et suivre leurs goûts et leurs intuitions. Il y a des moments d'affirmation et des moments de contestation dans l'histoire du théâtre. Ils ont un grand amour du théâtre et de la recherche d'un sens. Il y a eu un moment où le Festival se nourrissait de grands moments de théâtre classique et c'était très bien fait. Aujourd'hui, je suis heureux de venir présenter dans un lieu de banlieue avignonnaise, dans une école et non pas dans un lieu mythique du Festival, ce travail qui parle d'un théâtre en train de se faire, dans l'immédiat d'une situation politique précise.

EST-CE UNE FORME DE THÉÂTRE EN PRISE DIRECTE AVEC LE RÉEL ? UN THÉÂTRE IMMÉDIAT ?

Pour moi, il n'y a aucune différence entre jouer une pièce de Shakespeare et une pièce venue de la réalité des townships. La seule chose importante est de savoir si, au moment de la représentation, ceux qui sont là dans la salle sont en train de partager une expérience immédiate. La réalité ne veut, à ce moment-là, pas dire grand-chose. Si le spectateur se trouve en situation de réfléchir sur une comparaison avec d'autres spectacles qu'il a vus, s'il compare ce qu'il est en train de voir à ce qu'il a pu voir ailleurs, alors on peut dire que ce qui se passe sur scène n'est pas du théâtre. Si par contre, il est tellement « avec » ce qu'il est en train de voir qu'il en oublie l'époque, l'auteur, le metteur en scène ; s'il vit l'œuvre comme une première fois, alors c'est du théâtre immédiat. L'unique raison pour monter Shakespeare aujourd'hui c'est qu'on sent qu'il n'est pas démodé. Si on sent qu'il est démodé et si on ne le monte que parce que c'est une classique, c'est une terrible erreur.

Quand j'ai utilisé ce terme « immédiat », c'était pour dire que tous les facteurs immédiats, - dans la mesure où ils sont en contact avec les préoccupations sociales et politiques du public ou les préoccupations plus intimes, plus cachées, invisibles et métaphysiques - doivent être appelés sur le plateau. Sinon c'est un travail intellectuel dans le mauvais sens du mot, c'est-à-dire de la pure réflexion sans lien avec un engagement. Bien sûr, c'est très bien si on réfléchit le lendemain et les jours suivants.

VOTRE PARTICIPATION AU FESTIVAL 2006 N'EST-ELLE PAS INDUITE DANS LES GRANDES ORIENTATIONS DE CETTE ÉDITION QUI TOURNE AUTOUR DU VOYAGE, DE LA DÉCOUVERTE DES TERRITOIRES, DES ORIGINES, DU MÉLANGE DES CULTURES... VOUS QUI AVEZ ÉTÉ UN PRÉCURSEUR DANS LE DÉSIR DE MÉTISAGE ET DE MÉLANGE DE PRATIQUES DANS VOTRE THÉÂTRE ?

Je pense qu'il y a eu un mouvement général dont j'ai été un des éléments, en ce qui concerne l'ouverture du théâtre vers des espaces étrangers, un mouvement inévitable. J'ai toujours refusé pour ma part d'être polémique, et notre travail contre le racisme s'est toujours fait sans jamais prononcer le mot « racisme », parce qu'il est facile d'utiliser le mot mais plus dur d'inscrire le travail dans cet esprit. Nous cherchions à démontrer qu'il y a une grande richesse dans la co-existence multiculturelle, en la faisant, en la pratiquant sur le plateau. La présence de Bakary Sangaré à la Comédie-Française est une étape importante dans cette démarche. Peut-être, un

jour, il y aura une Jeanne d'Arc noire... même si nous en sommes encore loin quand on voit la télévision ou le cinéma. Il faudrait arriver à un moment où un acteur noir est distribué au milieu d'acteurs blancs pour jouer un rôle qui a été considéré jusqu'alors comme un rôle de blanc.

Propos recueillis par Jean-François Perrier