

L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle

Kiasa Nazeran

▶ **To cite this version:**

Kiasa Nazeran. L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle. Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté, 2020. Français. NNT : 2020UBFCC011 . tel-03105322

HAL Id: tel-03105322
https://theses.hal.science/tel-03105322

Submitted on 11 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE DE DOCTORAT DE L' UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTE

Préparé à l'université de Besançon

École doctorale 592 LECLA / ELLIAD

Doctorat de Théâtre et Arts de la Scène

par :
Kiasa Nazeran

L'ACTEUR EUROPÉEN EN QUÊTE DE L'ORGANICITÉ AU XXe SIÈCLE

thèse présentée et soutenue à l'espace Deleuze, Université Paris 8, le 15 octobre 2020

Composition de Jury :

Mme Christine DOUXAMI, Mcf, HDR à l'Université de Franche-Comté / Présidente
M. Jean-François DUSIGNE, Professeur à l'Université de paris 8 / Rapporteur
M. Pierre LONGUENESSE, Mcf, HDR à l'Université de Paris 3 / Rapporteur
Mme Ariane MARTINEZ, Mcf à l'Université de Lille / Examinatrice
Guy FREIXE, Professeur à l'Université de Franche-Comté / Directeur de thèse
François KAHN, Acteur, Metteur en scène / Invité

À Nasim

Pouvoir travailler sous la direction de Guy Freixe fut un grand bonheur.
Restera à jamais gravé dans mon esprit ce que j'ai appris de :

Claire Heggen
François Kahn
Eugenio Barba
Jerzy Gurawski
Arnaud Rykner
Josette Féral
Marco Consolini
Catherine Naugrette
Jean-François Dusigne
Julia Gros de Gasquet

Cette thèse ne pouvait pas paraître sans l'aide de :

Jacqueline Birée
Suzanne Laurent
Joëlle Chabot-Clotz

Elles ont porté une grande attention à la correction de mes écrits.
Je les remercie sincèrement.

Sommaire

Introduction / 10

Première partie : École russe

Stanislavski, la quête de l'organicité, la quête du Soi / 22
Le système, ébauche de *la via negativa* / 82
Mikhaïl Tchekhov, une âme disloquée en quête d'intégrité / 114

Deuxième partie : École française

Decroux en quête de « l'âge d'or » / 136
Copeau en quête de l'Origine / 192
L'École en quête d'un corps transparent / 232

Troisième partie : École polonaise

Grotowski en quête de l'homme primordial / 254

Conclusion / 360
annexes / 367
bibliographie / 508
table des matières / 520

Résumé :

Première moitié du vingtième siècle. Montée des illusions téléologiques, dispersion des chercheurs de l'Origine, victoire des forces aliénatrices, écrasement des volontés d'être. Tout cela, n'a pas pu étouffer chez les esprits nobles la passion qu'ils avaient pour rester ou devenir des êtres intègres. Nous pensons à Nietzsche, Tolstoï et Bergson. Ces chercheurs de l'état d'Être avaient de nombreux élèves. Pour n'en citer que cinq : Stanislavski, Tchekhov, Copeau, Decroux et Grotowski. De leurs maîtres, ces élèves ont hérité une idée importante : le « dépassement de soi » est la condition sine qua non de l'intégrité. D'où l'intérêt qu'ils portaient aux grands personnages tragiques ou comiques. Ceux-ci ont une caractéristique commune : ils sont prêts à se passer de *tout* pour que la vérité soit révélée. Incarner ces personnages était *le* rêve des artistes sus-cités. Pour réaliser ce rêve, ils ont fait un travail de longue haleine. Ce travail leur a permis de faire des pas décisifs vers le seuil difficilement atteignable de l'organicité.

Un corps. (…). Où être.

S. Beckett

Introduction

« Les véritables œuvres d'art,
quoi qu'elles disent, ne font que raconter leur naissance[1]*. »*
R. Jakobson

Février 1979 : Les islamistes arrivent au pouvoir en Iran. Ils imposent les lois primitives du chiisme à toutes les classes sociales. Depuis cette date, la classe moyenne iranienne caresse un rêve : sortir de la passivité, vaincre la peur, entrer dans une vraie résistance. Elle sait bien que pour réaliser ce rêve elle devra se passer de plein de choses. Cette conscience, l'a souvent empêchée d'agir. Dans son histoire récente, rares sont les moments où elle a osé entreprendre une vraie action.

Enfant de cette classe, j'ai grandi avec ce rêve.

Automne 1994. Université de Téhéran. J'étudie le français. Parallèlement avec mes études, je commence à faire du théâtre. Naïf et rêveur, je pense que le théâtre est capable d'inciter les gens à *faire* quelque chose. Je lis des pièces tragiques. Je rencontre des hommes et des femmes d'action et d'inaction : Antigone, Hamlet, Stockmann. Je suis ambitieux. Je pense à les mettre en scène. Mon père me donne l'alerte : « Ils sont très loin de notre culture. Lis nos classiques ! » J'obéis. Je commence par Ferdowsi, grand poète du dixième siècle, auteur du *Shâhnâmeh* (Le Livre des Rois). Je trouve mon héros : Ârash.

Son histoire est simple. Un conflit territorial s'engage entre les Perses et les Turcs. Une courte guerre. Et puis, il faut tracer la frontière. La tension augmente. Les sages trouvent une solution : un archer tirera à l'arc ; le point d'atterrissage de la flèche sera la frontière des deux royaumes. Les soldats perses sont pris d'angoisse. Qui *oserait* ? Le destin de l'Empire est en jeu. Un simple soldat se lève : Ârash l'archer. Il monte sur le mont Élburz. Ce mont est le

[1] Propos de Roman Jakobson dans Georges STEINER, *Origine et Poétique*, séminaire donné au Collège de France en 1992. Mise en ligne le 31.12.2019. Pour l'écouter : https://www.youtube.com/watch?v=7e_RGFLE8cQ

point le plus haut du plateau iranien. Il arrive au sommet. Il est épuisé. Il met toute son énergie vitale dans l'action de tirer. La flèche part. Ârash meurt. La flèche vole toute la journée. Le soir, elle atterrit au pied d'un arbre. Les Perses retrouve leur royaume agrandi.

Je crée une petite troupe. Nous choisissons les passages importants. Un an de répétitions. Et puis, représentation. Échec total. Nous ne sommes pas à la hauteur de l'épopée. L'image que nous donnons d'Ârash n'est pas du tout à la hauteur de celle qui vit depuis un millénaire dans la conscience collective des Iraniens. « Comment s'élever à cette hauteur ? » Nous trouvons une réponse naïve : « Supprimons la parole. Gardons les actions. Cela sera plus fort. » Notre argument : « Le persan classique a été tourné en ridicule par les metteurs en scène du régime. L'action muette nous sauvera. »

Reprise des répétitions. Le théâtre physique nous est inconnu. Nous connaissions un peu Marceau. Toucher un mur imaginaire, marcher sur place, montrer un point fixe, c'est tout ce que nous savons faire. L'ingénierie inverse nous aide. Nous découvrons un principe : dans chaque espace, il y a des lignes et des plans. En bougeant sur ces lignes et ces plans, nous pourrons produire des mouvements lisibles.

Un an plus tard. Une version sans parole d'*Ârash* est présentée sur scène. L'accueil du public est chaleureux. L'histoire, il la connaît par cœur. Il suit l'action curieusement. Quelques percussions servent de support moral à l'action. Belle ambiance. Mais il y en a qui disent : « Vous savez, *Ârash*, c'est pas ça. » Ils ont raison. Dans leur esprit, ils ont une autre image de ce héros national.

Nous devons travailler sur notre technique. Pas question de rentrer à l'université. Les écoles ? Elles sont pires. Il faut lire. Nous n'avons pas beaucoup de livres à notre disposition. Trois volumes des écrits de Stanislavski ; un livre de James Roose Evans, *Théâtre expérimental, de Stanislavski à Peter Brook* ; *Écrits* de Brecht.

D'abord Stanislavski. La traduction est vague. Nous ne comprenons pas grand-chose. Ce n'est pas la faute du traducteur. La langue persane ne propose pas d'équivalents exacts pour les termes philosophiques et psychologiques. Exemple : dans un dictionnaire français-persan un seul mot, *éhsâs,* est l'équivalent de cinq mots français : sensation, sentiment, émotion, perception, impression.

Recherche des sources originales. Les bibliothèques publiques sont pauvres. En 1979, ils ont tout brulé. Acheter des livres originaux à Téhéran dans les années 90 est difficile. Un ami, fonctionnaire à l'Ambassade de France, me dit un jour : « Tu sais, dans le service culturel, il y a une bibliothèque magnifique. » Problème : elle est fermée depuis 79. « Je connais quelqu'un là-bas, Je vais l'appeler », dit mon ami.

Une semaine plus tard. Une dame m'accueille au service culturel. Elle me dirige vers un grand salon. « Je vous laisse regarder », dit-elle. Tout autour, du sol au plafond, des milliers de livres couverts d'une couche épaisse de poussière. Ils sont en désordre. Je cherche pendant des heures. Deux livres attirent mon attention : un volume de la collection *Les voies de la création théâtrale* et un livre de Grotowski : *Vers un théâtre pauvre*. « Combien de temps je peux les garder ? » « Ils sont à toi. Cette bibliothèque ne rouvrira plus jamais », dit la dame.

La seule chose que nous savons de Grotowski : Il a joué *Prince constant* au *Festival d'Art de Chiraz*. C'était en 69. Quand, sous le haut patronage de sa majesté Farah Diba Pahlavi, l'art et la culture se développaient en Iran. En ce temps-là, les relations culturelles franco-iraniennes étaient au sommet. Rien d'étonnant à cela. En France, Malraux était Ministre des Affaires culturelles.

Je lis Grotowski. Il parle de beaucoup de choses que je ne connais pas du tout. Les romantiques polonais, Freud, Jung, Durkheim, dialectique d'apothéose et de dérision, via negativa, partition d'actions, acte total, et j'en passe. D'ailleurs, la description que le livre donne des mises en scène de Grotowski n'est pas très détaillée. Pourtant, une chose attire particulièrement mon attention : les photos de *Prince constant* et d'*Akropolis*. Elles sont beaucoup plus expressives que le texte. Le visage de Cieslak/Prince mort me bouleverse. Il était à la hauteur du Prince.

Je commence à traduire le livre. Parallèlement, avec mes amis, nous commençons à travailler sur une autre histoire de *Shâhnameh.* Celle de *Kâvé le forgeron*. L'histoire est simple. Venant de l'Arabie, un nommé Zahâk usurpe le trône de Jamshid, Roi d'Iran. Deux enfants du peuple, Féréydoun et Kâvé se révoltent contre l'usurpateur. Au bout d'un long combat, ils reprennent le trône. Chose intéressante : à un certain moment de cette histoire, deux serpents poussent des épaules de Zahâk. Pour les nourrir, celui-ci tue deux jeunes

Iraniens par jour. Il sort leurs cerveaux. Il fait un plat avec. Les serpents le mangent. Point besoin d'éclairer les significations politiques de cette histoire.

Les répétitions commencent. Nous faisons des petits progrès sur le plan technique. Créer des beaux tableaux muets, aller d'un tableau à l'autre d'une manière fluide, tout cela nous paraît désormais faisable. Un problème persiste : nous ne sommes pas encore à la hauteur des héros que nous incarnons.

La traduction de *Vers un théâtre pauvre* dure un an. Beaucoup de choses sont incompréhensibles. Je me rends compte pour autant de la question essentielle et existentielle de Grotowski : « *Comment* agir selon ses convictions dans une situation extrême ? » Question piqûre. Elle me sensibilise au nouveau jeu que le régime allait commencer.

Pendant les années 80 et 90, l'État islamique de Téhéran était un État isolé. Pour lui, cet isolement fut un bonheur et un malheur. Il a purgé ses *vrais* opposants politiques. Mais en même temps, il a dépensé toutes ses réserves financières. Le peuple vivait dans la pauvreté. La société était au bord de l'explosion. Les ayatollahs ont compris que tôt ou tard, ils devraient ouvrir le pays sur le monde. Pour cette ouverture, ils avaient besoin d'un nouveau discours politique. Ils l'ont emprunté du bloc soviétique. *La réforme* naquit en Iran.

Un grand nombre d'opposants politiques n'ont pas pu comprendre que par cette manœuvre, le régime ne cherche qu'à acheter du temps et retarder son effondrement. Parmi eux, certains se sont vraiment convertis à cette nouvelle idéologie, d'autre ont *feint* de se convertir. Ils ne savaient pas que feindre de croire un mensonge est un mensonge exquis.

Chose bizarre : de ceux qui ont survécu aux purges, beaucoup se sont laissés prendre au jeu. Révolutionnaires terroristes et disciples du Che dans les années 60 et 70, ils se sont métamorphosés en prédicateurs de « la démocratie pas à pas », de la politique du pire, de Deng Xiaoping. Dotés d'une culture marxiste compatible avec le chiisme, nombre d'entre eux sont rentrés dans les établissements « culturels » du régime. La collaboration naquit en Iran.

Les États et les médias européens n'attendaient que cela. Reprise des relations politiques, économiques et « culturelles ». Ruée des journalistes, des cinéastes et des professeurs européens vers Téhéran. Objectif : produire des films documentaires, montrer que les islamistes ne sont plus les barbares qu'ils étaient en 1979, que si le voile est obligatoire c'est

parce que « l'Iran est une société patriarcale », et que « les vrais défenseurs de la démocratie en Iran, c'est le clergé iranien qui est installé à Qom[1]. » À part faire l'apologie, ces missionnaires culturels donnaient parfois des cours et des stages. Entre autres, des cours de théâtre et *surtout* des cours de danse contemporaine. Et le régime ? Il était trop content. Protégé par l'Europe, il a continué à supprimer les *vrais* opposants politiques, ceux qui *osaient* dire la vérité, ceux qui *osaient* agir.

***

C'est un après-midi du mois de mars de l'an 2002. Je travaille dans ma chambre. Le téléphone sonne. C'est mon éditeur. Avec lui, j'avais signé un contrat pour publier ma traduction de *Vers un théâtre pauvre*. Il lit le passage suivant. C'est un propos de Grotowski :

> « Prenons par exemple la Madone. Je parlais à l'une des participants, une jeune fille de Finlande, et elle m'a donné un exemple qui illustre ce point. Elle m'a dit que lorsqu'on jouait le rôle de la Madone, que ce soit dans une pièce religieuse ou non, et lorsqu'il s'agit de la Vierge Marie ou simplement de la maternité, cette maternité bénie était représentée par une mère berçant tendrement son enfant. "Mais - dit-elle - je suis mère et je sais que la maternité est à la fois la Madone et la vache. C'est ça la vérité." Ce n'est pas une métaphore. La mère donne son lait à l'enfant…En même temps, il y a dans la maternité des choses qui sont véritablement sacrées. Évitez les beaux mensonges. Essayez toujours de montrer le côté inconnu des choses. Le spectateur proteste mais ensuite il n'oubliera pas ce que vous avez fait. Au bout de quelques années, le même spectateur dira : "C'est celui qui fut la vérité. C'est un grand acteur."[2] »

« Et alors ? », dis-je.

« *Ils* disent qu'on doit supprimer ce passage. Sinon on ne pourra pas le publier »

« Je réfléchis un peu. Je te rappelle. »

---

[1] Propos de Fariba Adelkhah. D'origine iranienne, elle est professeur à L'Institut d'études politiques à Paris. Pour l'écouter, consultez ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=mI73d5yVak0

[2] Propos de Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 194.

Ils, c'est le comité de censure du *Ministère de la culture et des enseignements islamiques* du régime. Ils ont pour mission de contrer la propagation de tout contenu incompatible avec le chiisme.

Dans le cas du propos ci-dessus, plutôt que s'inquiéter de la profanation de la Madone, ils s'inquiétaient de l'acte-même de profaner. Abolition de cette frontière qui, dès l'aube des temps, sépare le sacré du profane leur faisait peur. Point besoin de dire que toute théocratie érige son pouvoir sur cette frontière. Point besoin de rappeler que celui qui *ose* abolir cette frontière, oserait un jour abolir la frontière que *la peur* trace entre lui et son Soi. Une telle personne aura une forte chance de rentrer un jour dans une *vraie* action.

Je tiens à rappeler que l'image que le régime de Téhéran souhaite donner de la mère c'est une femme voilée qui berce un futur soldat de l'islam avec une berceuse.

Deux jours plus tard. Je reçois une lettre officielle émise par ledit Ministère. Un formulaire. « Je soussigné…donne mon consentement pour la suppression de … »

Six mois plus tard. *Vers un théâtre pauvre* est dans les vitrines des librairies. Il est mutilé. Les photos de Cieslak sont supprimées. Je suis en colère. Avec mes amis, nous commençons à photocopier le passage et les photos supprimés. Nous distribuons les copies entre nos amis. Voilà notre premier samizdat[1].

***

Quelques mois plus tard. Un jour, dans le foyer d'un théâtre, je vois une annonce : Stage d'eurythmie par Mme N. C'est la première fois que j'entends ce mot. Je participe. L'animatrice est une dame française. Le stage est court. Deux ou trois semaines. Pour moi, c'est une initiation. Je comprends que les approches somatiques ont pour objectif de redécouvrir les liens qui relient le corps à l'esprit.

À la fin du stage, Mme M. me donne deux livres. *Être acteur* et *L'imagination créatrice de l'acteur* de Mikhaïl Tchekhov. Je commence à les lire. Ils sont en français. Mais je les trouve beaucoup plus compréhensibles que les traductions persanes de Stanislavski. Dans les livres

[1] Mot russe. Il fait référence à un système clandestin de circulation d'écrits dissidents dans l'ancien bloc soviétique.

de Tchekhov, les exercices sont clairs. Je les trouve faisables. Avec mes amis, nous commençons à les faire. Je me rends compte petit à petit des subtiles différences qui existent entre les mots sens, sensation, impression et perception ; entre les mots sentiment, émotion et passion.

Je commence à traduire Tchekhov. C'est une découverte et un plaisir. C'est un plaidoyer pour l'art sublime. Quant à ma traduction, elle tangue entre plaidoyer et réquisitoire. Je me cache derrière le maître pour dénoncer l'art idéologique, l'art médiocre. Et je m'identifie à Tchekhov. Comme lui, je souffre d'une crise psychique, je souffre d'anxiété.

***

C'est un après-midi du mois d'octobre. Je travaille dans ma chambre. Le téléphone sonne. C'est mon éditeur.

« *Ils* veulent te voir », dit-il.

« Une convocation ? », dis-je.

« Non. *Ils* veulent te voir. Si c'était une convocation, ils l'enverraient à ton adresse. »

Deux jours plus tard. Je suis au rendez-vous. C'est une petite entreprise privée. Les gens ont l'air normal. Ils ressemblent un peu aux êtres humains. Une porte s'ouvre. Un homme de cinquante ans m'invite dans la chambre. Je comprends tout de suite à qui j'ai affaire. Un ancien communiste converti en *réformisme*. Nous les appelons les « gaucho-islamistes[1] ».

« Je ne comprends pas pourquoi après Grotowski, vous traduisez ce livre. Il est un occultiste », dit-il.

« Je ne pense pas. Mais c'est vrai qu'il donne beaucoup d'importance à la dimension spirituelle de la création. »

« Oui. Et ce qu'il dit n'est pas du tout scientifique. C'est plutôt des superstitions. Sa pensée est un peu dangereuse pour ceux qui sont au début de leur chemin. »

« Il y a des passages que je dois supprimer ? »

[1] Dans le dernier chapitre de cette recherche, je les présenterai brièvement.

« Non. Mais essayez de traduire des choses qui ont une valeur scientifique. »

« J'essayerai. »

Ces deux rencontres avec l'appareil de censure du régime m'ont appris des choses. En effet, ce qui leur fait peur c'est la pensée de l'unité, c'est l'abolition de la dualité. D'où relève la peur qu'ils ont de notre littérature mystique. Le thème central de cette littérature est l'unité de l'Être.

Après ces expériences, nous avons décidé de mettre en scène *Mantiq-o-teyr*. Le lecteur français le connaît sous un autre titre : *La conférence des oiseaux*. Pour le résumer : Les oiseaux cherchent à trouver leur roi, le Symorgh. Ils savent qu'il vit sur le mont Ghâf. Un long voyage commence. La huppe les guide. Ils passent par de nombreuses épreuves. Nombre d'entre eux se fatiguent et abandonnent. Un petit nombre résiste jusqu'au bout. À la fin, il ne reste pas plus que trente oiseaux. La huppe leur dit : Symorgh c'est vous. Dans cette phrase, il y a un jeu de mot : « sy » signifie trente ; « morgh » signifie oiseau. Symorgh : trente oiseaux. Une idée s'incarne dans trente corps. Trente corps deviennent un corps, un corps/idée.

Printemps 2008. Nous commençons les répétitions. Mais la situation socio-politique se durcit de plus en plus. Émeutes, manifestations et répressions. La grande immigration de la classe moyenne commence. À Téhéran, je n'ai plus d'amis. Je pense à émigrer. Destination : la France.

Automne 2008. Paris. Je découvre les bibliothèques et les librairies spécialisées en théâtre. Je commence par Stanislavski. Je lis consécutivement les livres de Claudine Amiard-Chevrel, Maria Knebel, Lew Bogdan et Marie-Christine Autant-Mathieu. Une autre image du maître russe prend forme dans mon esprit. J'étudie en même temps le contexte historique. Je découvre un homme en conflit avec la société et l'art de son temps. Un homme qui pense à s'élever à la hauteur des personnages qu'il souhaite incarner.

Je fais une école de mime. Je rentre à l'université Sorbonne Nouvelle. Je découvre les pères fondateurs du théâtre moderne français et l'importance qu'ils donnaient à la découverte d'un nouveau langage physique non-mimétique. Je décide d'écrire mon mémoire de Master sur le rôle que l'art du mime a joué dans la formation de l'acteur au début du siècle passé.

Septembre 2012. Je commence à écrire mon mémoire. Je lis deux sortes d'ouvrages : les écrits des fondateurs des théâtres d'art ; les écrits des grands théoriciens du théâtre au vingtième siècle. Dans ces ouvrages, deux mots attirent particulièrement mon attention : *organique* et *organicité*. Comme les mots que j'ai cités plus haut, ces deux mots n'ont pas, eux non plus, d'équivalents exacts en persan. Je cherche dans les dictionnaires français. Je me fais une idée vague. Mais je suis conscient de deux choses :

- la définition qu'un dictionnaire donne d'un terme, ne correspond pas nécessairement avec celle qu'un maître du théâtre lui attribue.

- ce qu'un maître russe laisse entendre par « organique » pourrait être différent de ce qu'un maître français comprend par ce mot.

J'assiste à plusieurs séminaires universitaires. J'apprends petit à petit que par « organicité », il faudrait entendre « correspondance » ou « fusion ». Mais quel chemin pourra nous mener vers le niveau organique du jeu ? À cette question, les universitaires donnent des réponses différentes. Certains pensent qu'il faudrait commencer par la mécanique, par la technique. D'autres sous-estiment la technique et exaltent la création spontanée, instinctive et intuitive.

Les écrits des grands chercheurs de l'organicité me paraissent, eux aussi, un peu ambigus. Je lis attentivement Stanislavski, Meyerhold, Dalcroze et Copeau. Je les vois parfois aduler la technique, parfois bénir l'instinct. Comme s'ils n'étaient pas sûrs, eux non plus, du sens et de l'essence de l'organicité. Comme s'ils ne pouvaient pas se permettre, eux non plus, de donner une définition claire et nette de ce terme. Comme s'ils étaient en quête d'un Graal dont ils n'avaient qu'une image vague à l'esprit.

Je finis la rédaction de mon Master. J'obtiens mon diplôme. Mais un certain nombre de questions ne cessent de hanter mon esprit :

Dans quel contexte historique et en puisant dans quelles sources, les patrons des théâtres d'art ont-ils pu forger l'idée de l'organicité ? Que pensaient-ils vraiment de la technique ? Comment chacun d'eux a réussi à concevoir sa technique ? Ces techniques, ont-elles ***vraiment*** *pu les aider à former des acteurs organiques ? Si oui dans quelle mesure et si non pourquoi ? Quel était l'impact de leurs travaux sur le public ?*

Automne 2014. Hanté par ces questions, je me lance dans une nouvelle recherche, une recherche doctorale. Pendant six ans, je discute avec les grands maîtres du siècle passé. Discussions imaginaires. Celles-ci me permettent d'apporter quelques réponses aux questions ci-dessus. Ces réponses sont sans doute hypothétiques. Le Graal de l'organicité semble se trouver toujours hors de portée de main, hors de portée de vue. Comme il l'était au temps de Stanislavski, Copeau, Decroux et Grotowski.

Première partie :
École russe

Chapitre I :
Stanislavski, la quête de l'organicité, la quête du Soi

Chapitre II :
Le système, ébauche de *la via negativa*

Chapitre III :
Mikhaïl Tchekhov, une âme disloquée en quête d'intégrité

Chapitre I

Stanislavski, la quête de l'organicité, la quête du Soi

«*C'est à travers cette chair*
qu'on pénètre au cœur du sentiment[1].»
Stanislavski

Les mots et les actions d'un grand personnage dramatique sont, en effet, les manifestations extérieures d'une tentative interne, celle qu'il mène afin de cicatriser les failles qui, une fois ouvertes dans son âme, l'empêchent de retrouver son intégrité. Ces mots et ces actions, Stanislavski souhaitait les traduire en un enchaînement d'images[2] scéniques vibrantes et résonantes. Son modèle était la peinture moderne et son objectif final consistait à communiquer avec l'inconscient du public[3].

Pour réaliser ce rêve, Stanislavski avait besoin d'un acteur particulier. Un acteur organique capable de créer des phrasés d'actions physiques avec un corps révélateur des impulsions

---

[1] Propos de Stanislavski dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, p. 69.

[2] « L'auteur, dit Stanislavski, écrit des mots. L'acteur crée une image à partir de lui-même et lui donne la vie. Dans son exemplaire, l'acteur écrit à droite l'œuvre de l'auteur et à gauche - son propre travail introspectif et créatif. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, Paris, Circé, 1997, p. 23.)

[3] « Les artistes de génie, dit-il, (…), percent les murs des conventions de la scène, brisent la distance qui les sépare de la salle et touchent le cœur des gens en les entraînant dans la vie de leur création, parce qu'ils ont compris la nature des passions qu'ils expriment et qu'ils ont trouvé, grâce à leur intuition géniale, la valeur du mot qu'ils lancent au spectateur dans une action physique juste et vraie. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et L'Ethique*, Paris, Circé, 2012, p. 12.)

intérieures du personnage. Un acteur pareil, cela n'existait pas. Il fallait le former[1]. Il fallait concevoir une technique pour la formation de l'acteur organique. À la conception de cette technique, Stanislavski a consacré trente ans de sa vie. Ce que nous appelons aujourd'hui *le système*, est, en effet, le résultat de ce travail.

Durant ces années, le maître a travaillé tant sur ses élèves/acteurs que sur lui-même ; tant dans la vie quotidienne que sur la scène. Dans ce travail, il y a avait des moments où il dépassait ses limites psycho-physiques. Pour n'en citer qu'un : celui où il a réussi à fusionner avec le personnage du Docteur Stockmann, homme intègre et révolté, soucieux de révéler la vérité au peuple. En effet, c'était dans ces moments de dépassement de soi que Stanislavski s'approchait du seuil difficilement atteignable de *l'organicité technique*. Or, son plus grand rêve consistait à pouvoir dépasser ce seuil, à créer « pour l'éternité[2] »[3], à s'installer dans la mémoire atemporelle de la communauté théâtrale, à atteindre ce que nous appelons dans cet recherche *la finalité de l'organicité*. A-t-il réussi à réaliser ce rêve ? Nous pensons que oui. Un siècle après sa mort, ses mots, ses conseils et ses remarques continuent à hanter nos cours de théâtre et nos séances de répétitions. Ceci à part, les attitudes qu'il a adoptées dans sa vie privée, artistique et sociale servent toujours de modèle pour tous ceux qui ne cessent de se poser des questions sur le rôle qu'un artiste devrait jouer dans le temps de la montée de l'insignifiance.

---

[1] « Tout doit, dit-il, s'appuyer sur une seule action fondamentale : former des artistes éduqués dans l'art véritable. Car il faut savoir que dans notre travail, plus que dans n'importe quel autre, tout le succès dépend de l'éducation. Concernant l'éducation de l'artiste, le but n'est pas seulement de former une personne qui sache exalter les circonstances proposées avec facilité et souplesse. L'artiste doit aussi être ferme dans ses questions éthiques. Ferme dans son attention et sa vigilance. Il doit être toujours apte au travail et se souvenir que le rôle de l'artiste n'est pas fini lorsque le rideau tombe. Il doit apporter dans la vie grandeur d'âme et beauté. Voilà l'essence de toute la vie de l'artiste, qui doit mettre, dans ses élans et ses rêves de vie meilleure pour l'homme, de l'énergie à "être" et à "devenir" l'idéal de ses contemporains. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 178.)

[2] Dans son autobiographie, Stanislavski écrit : « Un poète a dit : "Il faut créer pour l'éternité, une fois et pour toujours." Salvini créait précisément de cette manière, une fois et pour toujours.» (Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 213.)

[3] Et dans un autre contexte, il déclare : « Imaginez donc l'influence d'un théâtre qui présenterait aux spectateurs des œuvres immortelles, où l'aspiration commune, l'objectif des artistes, serait orienté vers le désir de *pénétrer* dans l'organique, de *faire naître* l'universel ! » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 176.)

Parmi les grands artistes qui ont vécu le tournant du siècle passé, Stanislavski est l'un des premiers à rentrer non seulement dans la mémoire collective de la communauté théâtrale mais aussi dans le royaume de « beyond art[1]. » Tout cela, il ne pouvait le faire qu'en puisant dans de nombreuses sources et qu'en menant un travail de longue haleine. Ce premier chapitre sera consacré à l'étude de ces sources et ce travail.

Souvenirs d'enfance, *le système* dans sa forme embryonnaire

Au début de son autobiographie, Stanislavski évoque ses souvenirs d'enfance. « Ils devinrent, dit-il, partie organique indissoluble de nous-même[2]. »

Les plus importants de ces souvenirs, il les a mémorisés en assistant au travail des « Maîtres-Artisans génies[3] » de son temps. Pour n'en citer que quelques-uns : Lenski,

[1] Terme forgé par Marco de Marinis dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his theatre laboratory*, London, Routledge, 2015, p. 24.

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 43.

[3] *Idem.* , p. 87.

Fedotova[1], Medvedova, Rossi, Salvini[2]. Ces « grands artistes, dit-il, ne se sont pas seulement gravés dans ma mémoire auditive et visuelle : mon corps entier ressent encore (…) les

[1] Concernant cette actrice, N. Goufinkel dit ceci : « C'est aussi une autre grande actrice du Maly, Fedotova, qui devint la meilleure conseillère artistique de Stanislavski. Lucide, rebelle à l'intuition sans contrôle, elle formait un contraste frappant avec Ermolova. Rien ne pouvait mieux faire ressortir la nature de chacune que la fameuse scène de *Marie Stuart*, de Schiller, où Elizabeth Fedotova s'opposait à Marie Ermolova. Moment qui a sa place dans la formation de Stanislavski. Si cette variété de talents était riche en enseignement artistique, elle l'était aussi en enseignement éthique : la coexistence amicale, dans un même théâtre, de deux actrices d'une telle envergure est un fait si rare qu'on en trouverait difficilement un autre exemple dans les troupes de tous les temps. Stanislavski se passionnait pour Ermolova mais il était plus attiré par la forme de talent de Fedotova. Il était de ceux qui, selon l'expression de Pouchkine, aspirent à "vérifier l'harmonie par l'algèbre". De son côté, Fedotova, sorcière perspicace, savait déceler les artistes authentiques. Elle fut peut-être la première à deviner l'homme de l'art dans le jeune "fils de marchand". Lorsque, par son fils, camarade de Constantin, elle le connaîtra davantage, elle suivra ses spectacles d'amateur avec un sens sublime de responsabilité envers le talent, toujours prête à le prévenir du danger ou à l'encourager, toujours heureuse de le faire bénéficier de sa prodigieuse clairvoyance. Lui-même résumait ainsi les leçons qu'il reçut des acteurs du Maly : "Par leur vie professionnelle et privée, ils m'ont aidé à concevoir cet acteur idéal que je me suis assigné comme modèle". » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955, p. 28.)

[2] Rappelons-nous que la grand-mère maternelle de Stanislvaski, la française, Marie Varlet, « était, elle aussi, une "actrice secondaire mais de bonne école" selon le jugement d'un contemporain. Elle était venue à Pétersbourg en 1847, engagée au Théâtre impérial Michel (qui entretenait une troupe française permanente) pour y tenir l'emploi de soubrette. Elle quitta la scène pour suivre l'architecte Iakovlev à qui elle donna deux filles. Il les reconnut mais se sépara de l'actrice, qui mourut dans la solitude, en 1885. L'une de ces filles épousa Serges Alexeïev. Elle en a eu dix enfants, dont Constantin. (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 22.)

impressions physiques qui l'envahissaient alors[1]. »[2] De Cotogni et Giametta il a gardé une sensation « organique, physique de force élémentaire[3]. »

Le ballet classique était une autre source d'inspiration. Dans cet art romantique, le petit Constantin adorait la musique, les costumes, le décor et l'histoire mais il croyait que « le plus ennuyeux, le moins nécessaire, c'était la danse. Que les ballerines prissent leur pose au début de leur numéro, et me voilà qui m'ennuyais déjà[4]. »[5] Aux ballerines, il préférait les circassiens. « Ces gens incompréhensibles (…) qui côtoient sans arrêt la mort et qui risquent leur vie en plaisantant[6]. »

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 42.

[2] Rappelons-nous que le soleil du Midi, la beauté de l'architecture italienne et la vitalité de la langue italienne inspirait et éblouissait un grand nombre de penseurs et d'artistes. Ceux qui grâce au développement du réseau européen des chemins de fer ont réussi, dès les années 1880, à quitter les brumes du Nord et à descendre vers la Méditerranée. Nous pensons ici à Nietzsche, à Copeau et à Craig. Concernant Florence, l'un des membres de l'école de Craig, Mr. John Nicholson, dit ceci : « Ici, aucun risque de fadeur, de monotonie, aucune laideur, jamais de grisaille, mais un travail dans la lumière et dans la joie, au cœur d'un bâtiment rayonnant. On ne peut s'empêcher de comparer l'or-vert de Florence et le gris-noir de Londres, et de remercier la bonne étoile qui, pour notre chance et notre bonheur, nous a installé où nous sommes. » Et l'admiration de Craig pour les Italiens est presque sans bornes. Son grand homme est Giovanni Grasso (1873-1930), le Sicilien. « Les Italiens, dit Craig, commencent à jouer comme ça, sans rien de remarquable, comme si de rien n'était, (…), et puis tout à coup la grande chose vient, la passion, le génie. Les Anglais, c'est tout le contraire : dès le début (et il prend une plaisante allure de premier rôle dramatique, chargée de pensée). Mais ils ne vont pas plus loin. » Et Copeau de dire : « Il faudra tâcher de décrire l'influence d'un milieu comme Florence sur l'inspiration de Gordon Craig. Le sens monumental. La solidité de la pierre. La masse. L'ordre et la symétrie, toute la ressource géométrique, enflammés par la passion, ductilité par la grâce. L'arc et la ligne courbe. Les colonnades et les tours. (…). Tantôt, un mot de Craig me conseillant d'aller voir Petrolino aux Folies-Bergères. J'y vais ce soir. Foule désordre. Nulle organisation. Mais que de grâce et de naturel ! » (Propos de Nicholson, Craig et Copeau dans Jacques COPEAU, *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 47-51.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 42.

[4] *Idem*. , p. 36.

[5] Concernant l'avènement de la musique et du ballet russe, N. Gourfinkel dit ceci : « La musique russe méprisée par les scènes officielles au point que la première de *Lac des cygnes* y fut un fiasco, put s'affirmer grâce au "gros marchant" Mamantov. Dans son opéra privé, il provoqua une véritable révolution scénique. C'est lui qui soutint Tchaïkovski, Rimski-Korsakov et autres grands compositeurs russes. Il découvrit et lança Chaliapine, renvoyé du Théâtre impérial Marie "pour incapacité", enfin il fit appel pour les décors aux meilleurs artistes de l'époque. » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 24.)

[6] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 33.

L'art de ces grands artistes a imprégné les pièces comiques que Constantin mettait en scène en complicité avec ses frères et sœurs[1]. Dans le passage où il évoque ces spectacles, il mentionne deux choses :

- L'impression de malaise qu'il ressentait de s'asseoir « stupidement sans rien faire devant la foule[2]. »

- Le souci qu'il avait pour la vérité et la sincérité[3]. Il se souvient d'une scène où il a failli mettre du feu dans la maison. « Pourquoi faire semblant, puisque je pouvais mettre pour de vrai la branche dans le feu[4] ? »

Ces souvenirs et ces expériences d'enfance sont, en effet, la graine du *système*. Cette graine a été arrosée durant la jeunesse de Stanislavski par deux courants artistiques.

Inspiré par le romantisme et la théosophie, le premier courant souhaitait reconnecter l'esprit de l'homme aux vibrations cosmiques. Dans les arts spectaculaires, il aspirait à dépersonnaliser l'artiste et à effacer son corps dans un tourbillon de couleurs, de sons, d'étoffes et de lumières.

Nietzschéen, helléniste, dionysiaque, vitaliste, soucieux de former un *nouvel homme* fort, sain et intègre, le deuxième courant rêvait d'un corps solide, habitat d'un esprit décomplexé.

Ces deux courants vivaient en parallèle avec un courant scientifique. Celui-ci tentait de découvrir la dynamique des mouvements profonds de la nature. L'étude de ce courant scientifique nous permettra de mieux comprendre les deux courants artistiques.

---

[1] « La maison Alexïev, largement ouverte aux artistes [était] un foyer théâtral actif. Dès les premières années de l'enfant, il n'est question que de tableaux vivants, bals costumés, jeux théâtralisés, représentations auxquelles prend part la maisonnée entière. Pendant les vacances, dans la propriété de famille, à Lubimovka, près de Moscou, toute occasion est bonne de monter des farces avec travesties. Pour Ivan Koupala, la nuit de la Saint-Jean russe, encore vivante de légendes païennes, on peuple tout une "forêt enchantée". Ou bien on met en scène des combats, présidé par "Le Shah de Perse", et les armées sont recrutées parmi les jeunes paysans ou la nombreuse domesticité. » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 24.)

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 25.

[3] Ce souci, il l'avait dès son enfance, dans la vie, sur la scène et dans les coulisses. Dans une lettre de reproche à M.F. Andreeva, il écrit : « Vous commencez à dire des contre-vérités. Vous cessez d'être bonne et intelligente, vous devenez cassante, indélicate, hypocrite et sur la scène et dans la vie. » (Propos tiré d'une lettre de Stanislavski publiée dans Konstantin STANISLAVSKI, *Correspondance*, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem, 2017, p. 79.)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 25.

La science, la danse et le théâtre en quête de la Source

Au début du siècle passé, une partie de la société scientifique prend ses distances avec le positivisme. Converti en une sorte d'animisme scientifique, celle-ci essaie de découvrir des battements de la vie dans tout phénomène. Elle voit tout en perpétuel mouvement et entreprend de découvrir les lois de ces mouvements.

Commençons par Etienne-Jules Marey[1].

> « [Il] a créé dans les années 1880-1890, une diversité de machine pour enregistrer et analyser les mouvements de l'eau et de l'air, mais aussi ceux des animaux et des humains. Il met notamment au point en 1882 un "fusil chronophotographique" (…) qui lui permet de capter le déroulé chronologique d'un mouvement (…). Comme il ne s'agit pas pour lui d'étudier l'humain en mouvement mais le mouvement en lui-même, il cherche à faire disparaître l'image du corps : il habille ses modèles de velours noir ; il fixe au niveau des articulations ou des membres, des galons, des baguettes ou des pastilles blanches, qui réfléchissent la lumière. Il en arrive ainsi à produire de surprenantes images abstraites, (…) révélant la ligne dynamique du mouvement, sans le corps qui la propulse[2]. »

Dans les mêmes années, Charles Henry[3] essayait de montrer qu'aux stimulations sensorielles, les muscles peuvent réagir indépendamment de la conscience :

---

[1] Étienne-Jules Marey (1830-1904). Médecin et physiologiste français qui a perfectionné la méthode graphique pour l'enregistrement de l'activité physiologique. Né à Beaune, Marey étudia à Dijon et vint à Paris en 1850. Il s'inscrit à la faculté de Médecine. Interne à l'hôpital Cochin (1854), il se passionna pour la physique et travailla en 1857 sur l'élasticité artérielle et la propagation des ondes dans les liquides. Sa thèse, en 1859, est consacrée à la physiologie de la circulation du sang.

[2] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012, p. 98.

[3] Charles Henry (1859-1926). Assistant puis bibliothécaire à la Sorbonne dès 1881. On lui attribue l'invention de plusieurs dispositifs et instruments ingénieux utilisés dans les laboratoires de psychophysiologie.

> « Une certaine Mme. M. , plongée dans un sommeil hypnotique, se meut sous l'effet de phrases musicales, transposées sous forme d'impacts électriques par des "vibreurs" reliés à son corps, comme si "elle entendait avec ses muscles[1]" [2]. »

Par ces expériences, Henry voulait montrer que le mouvement humain se propage « sous forme d'ondes musculaires qui entretiennent des affinités avec les ondes sonores[3]. »

Ces recherches scientifiques inspiraient surtout les courants théosophiques. Ceux-ci souhaitaient élaborer chez les humains des facultés inouïes de communication et espéraient pouvoir leur révéler « cette mer d'ondulations inconnues dont chaque rythme, chaque période est peut-être un élément artistique[4]. »

Les scientifiques à part, un grand nombre d'artistes de cette période voyaient le monde comme une mer d'ondulations.

Kandinsky écrit : « Les moyens des divers arts sont en apparence parfaitement différents (…) / mais au bout du compte, dans leur profondeur, ces moyens sont absolument semblables, [ce sont] des vibrations subtiles[5]. »

Dans les mêmes années, une collaboration triangulaire a pris forme entre Paul Fort, les Nabis, et les stimulateurs sensoriels (les couleurs et les lumières). Leur objectif : « acheminer des ambiances poly-sensorielles, censées faire basculer le spectateur hors du monde matériel et de ses formes identifiées[6]. »

---

[1] Charles HENRY, *Sensation et énergie*, Paris, Hermann et fils, 1911, p. 269-270.

[2] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op.cit.* , p. 87.

[3] *Ibid.*

[4] Victor Segalen, « Les synesthésies et l'école symboliste », dans *Mercure de France*, n°148, avril 1902, p. 90.

[5] Vassily Kandinsky, « De la composition scénique », dans Vassily KANDINSKI et Franz MARC, *Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Kilincksieck, 1987, p. 148-149.

[6] Pascal Rousseau, « La synesthésie sur la scène symboliste du Théâtre d'Art », dans Isabelle MOINDROIT (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque,* Paris, Premières Loges, 2007, p. 157-163.

Rappelons-nous que dans *L'Œuvre d'art vivant*, Appia a employé les termes « la couleur vivante » et « la lumière vivante[1] » et qu'à l'occasion de la mise en scène qu'il a faite de *Rosmersholm*, Craig a déclaré que « le seul, le vrai matériau pour l'art du théâtre, c'est la lumière, et à travers la lumière, *le mouvement*[2]. »

Proche des symbolistes, inspiré par la théosophie, Stanislavski ne pouvait pas se dérober à l'influence que les idées ci-dessus exerçaient sur les milieux théâtraux. Concernant la vie physique et psychique de l'acteur il déclare :

> « Toute vie est un mouvement. Que ce soit un mouvement de l'esprit ou du corps. Et si vous savez les unir harmonieusement, la vie de la scène sera vivante et captivera le spectateur, sinon elle demeurera un exposé aride du texte[3]. »

Et il reproche aux auteurs dramatiques de son temps d'avoir oublié que le théâtre est avant tout un art visuel ; l'art des lignes, des couleurs et des rythmes.

> « Avec quels matériaux l'auteur dramatique fabrique-t-il son œuvre ? Il fabrique son œuvre avec des lignes, des couleurs, du rythme, etc.-, et avec cela, il s'adresse à nos oreilles. Les premiers auteurs dramatiques furent les enfants du théâtre, les contemporains sont étrangers au théâtre. Les écrivains de l'époque comprenaient les exigences du théâtre, ils comprenaient, que le public désire voir l'acteur, non l'écouter (…). (…). Le poète contemporain ne sait qu'atteindre l'ouïe du public. Le public vient pour voir la pièce, non pour l'entendre. Le public n'a pas changé. Il reste le même, mais le poète et les pièces ont changé. Aujourd'hui l'œuvre

---

[1] Adolphe APPIA, « L'Œuvre d'art vivant », dans *Œuvre complètes*, t. III : 1906-1921, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 373-378.

[2] Propos de Gordon Craig dans Jiovanni LISTA, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Danse, 2006, p. 424.

[3] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au studio du Bolchoï et l'Éthique*, *op.cit*. , p. 149.

n'est plus l'interaction entre des personnages, des couleurs, etc. On a ou bien la parole, ou bien l'action[1]. »[2]

Étant d'avis que la tâche la plus importante d'un auteur dramatique consiste à peindre la vie de l'âme humaine, Stanislavski souligne que :

« Dans la nature tout est différent. L'âme humaine brille des couleurs et des éclats les plus variées et les plus inattendues. Il faut essayer de capter ces couleurs et de tracer clairement le dessin du rôle, en accentuant les ombres et les frontières entre chaque détail psychologique[3]. »

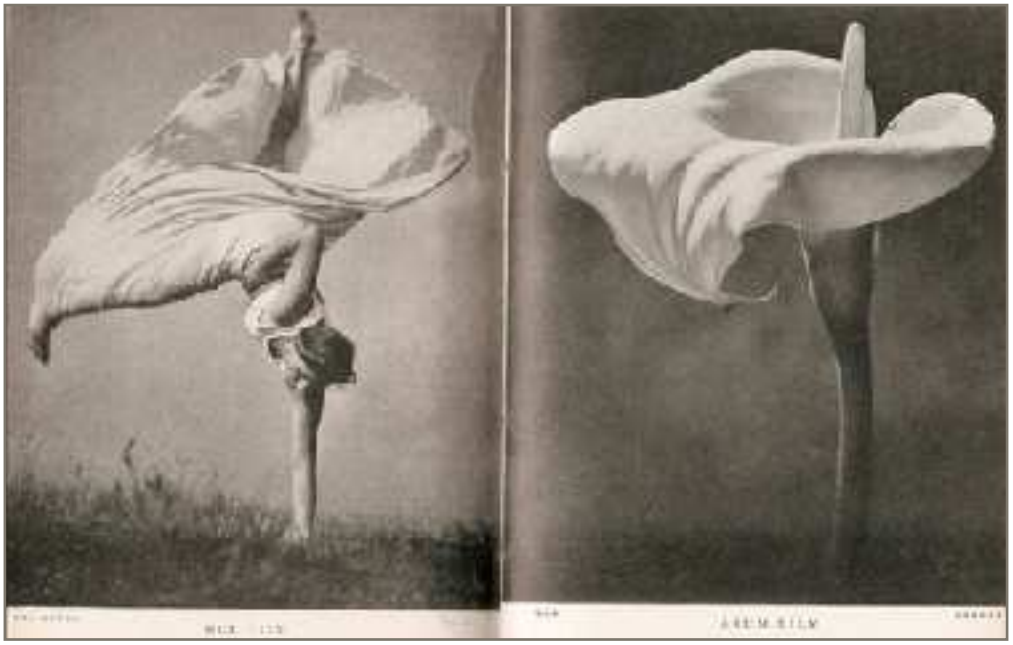
Scientifiques, hommes de théâtre, peintres et sculpteurs à part, les danseurs et les danseuses de cette période ont, eux aussi, des tendances animistes et vitalistes. Ils rêvent de transformer leurs chorégraphies en un tourbillon de lignes, de rythmes et de couleurs. Un tourbillon nourri par ou connecté à l'énergie cosmique.

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 26.

[2] Pourtant, dans un autre contexte, il déclare : « L'acteur doit attirer l'attention par des procédés tout à fait différents. Il lui faut tout d'abord faire preuve d'une tranquillité apparente, de gestes et de mouvements sobres. C'est ainsi que le public peut s'intéresser à ce qu'il éprouve. Moins un acteur donne pour l'œil, plus il doit donner pour la mélodie ou la musique de l'âme. Donc, le dessin psychologique doit être créé avec encore plus de netteté, et plus de profondeur. Ces différentes parties doivent être à la fois tracées avec plus de netteté et détachées, le choix des couleurs avec lesquelles ce dessin est colorié doit être encore plus éclatant. Le dessin et son interprétation doivent toujours plus faire preuve de continuité et de logique, de vérité et de simplicité. En offrant séparément au public les parties de ce dessin, réalisées de façon nette et distincte, l'acteur s'empare non seulement de l'attention de chaque spectateur mais aussi de son âme. Moins l'œil sera servi, plus l'âme sera rassasiée. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit*. , p. 90.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 88.





Loïe Fuller (1869-1928)
Dans ses chorégraphies, elle arrivait souvent à se dissiper dans un tourbillon d'énergie qu'elle créait autour de son corps.

Loïe Fuller, femme/feu/fleur/flamme

Se cachant derrière un grand masque en tissu permettant à ses bras de se prolonger dans l'espace des envolées spirales, Loïe Fuller se transforme « en un invisible moteur de la danse et de la force centrifuge qui en prend le relais[1]. » Dans *La danse du lys*, *La danse du feu*, *Le firmament* et *Lumières et ténèbres*, elle cherche à se dématérialiser et à révéler « la mobilité énergétique incessante par laquelle toute forme, toute matière apparaît et disparaît, se fait et se défait, celle du corps y compris[2]. »

La lumière et les couleurs ont permis à Fuller d'achever ce processus de dématérialisation. Elle est d'avis que chaque couleur « possède son rythme vibratoire, générateur de tensions et d'émotions, car le corps lui-même est un résonateur[3]. » Dématérialisée, elle s'identifiait à la matière représentée. Dans *La danse du feu*, elle semblait « être elle-même, le feu vivant[4]. »

Diluer le « moi » de l'acteur derrière un masque ou dans un tourbillon d'étoffe et de couleurs. Cette idée a tenté Stanislavski. Regardons les photos qui le représentent dans ses rôles. Plutôt qu'un maquillage, nous voyons un masque de couleur.

Cette idée apparaît aussi dans ses écrits pédagogiques.

Au début de *La construction du personnage*, Kostia ajuste les mouvements de son corps aux vibrations émises par un masque/maquillage. Cet ajustement lui permet de fusionner avec son personnage.

Voici une brève présentation de cette expérience vécue par Kostia :

Cinq minutes avant de présenter son numéro, Kostia se sent incapable d'incarner son personnage et décide de ne pas passer sur la scène. Désespéré, il commence à enlever son costume. Soudain, le hasard court à son secours. Il trouve « une horrible crème verdâtre baptisée démaquillant. » Il en met un peu sur son visage et se met à le frotter. « Mon visage

---

[1] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op.cit.* , p. 83.

[2] *Idem.* , p. 87.

[3] *Idem.* , p. 86.

[4] Jiovanni LISTA, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, *op.cit.* , p. 215.

devint verdâtre-grisâtre-jaunâtre, (…). Il devenait difficile de distinguer où se trouvait mon nez, mes yeux, mes lèvres. (…). » Son visage défait, son corps commence à s'ajuster, comme une caisse de résonance, aux vibrations émises par ce masque de couleurs. Le verbe « trembler » attire ici notre attention :

> « Et soudain (…), je me suis mis à trembler, (…), je me poudrais le visage sans aucune précaution. (…). Tout cela avec des gestes rapides et sûrs car cette fois je savais qui je représentais et quel genre d'homme c'était[1]. »

Similaires à ceux d'un peintre cubiste, ces gestes rapides permettent à Kostia d'affiner son masque de couleur et de découvrir les postures nécessaires à l'incarnation de son rôle.

Isadora Duncan, danser sur la musique-flot

Abordons Isadora Duncan, ce qu'elle a puisé dans la science et la philosophie de son temps, et l'influence qu'elle a exercé sur ses contemporains.

À l'égard de la partition musicale, Duncan adoptait, durant les années de sa maturité artistique, une attitude jugée quelque peu négligente. Cette négligence que Dalcroze réprouvait, Stanislavski l'approuvait et la nommait « adaptation[2] ».

Dalcroze reprochait à Duncan « d'ajouter presque invariablement un ou plusieurs pas involontaires au nombre de ceux prescrits par la partition[3]. » L'une des Isadorables, Maria-Theresa Duncan, confirme le propos du maître genevois. Selon elle, Isadora n'était pas préoccupée par « l'exactitude de la mesure, mais faisait en sorte que son mouvement suive la ligne rythmique générale, avec un sens infaillible du flot musical[4]. »

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 2016, p. 33.

[2] Terme forgé par Stanislavski dans Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 63.

[3] Propos de Dalcroze dans Stephanie JORDAN, *Moving music : Dialogues with music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000, p. 24.

[4] Maria-Theresa Duncan, « Isadora, the Artiste, Daughter of Prometheus », dans Abraham WALKOWITZ, *Isadora in Her Dances*, New York, Girard, Haldeman-Juluis Publications, 1945, p. 5.

Quant à Stanislavski. L'adoption d'une attitude respectueuse à l'égard des mots de l'auteur lui paraît nécessaire à la conception d'une ligne solide d'actions physiques. À l'acteur, cette ligne servira de partition. Mais rien ne l'empêche d'en donner une nouvelle variation dans chaque représentation. Stanislavski s'est beaucoup exprimé sur ce sujet et nous reviendrons plus loin sur ses propos.

***

Inspiré par Duncan, Stanislavski pensait qu'un moteur central devrait émettre le mouvement dans l'esprit/corps de l'acteur.

Dans son autobiographie, il cite Isadora :

> « Avant d'entrer en scène, je dois mettre dans mon âme une sorte de moteur ; dès qu'il commence à travailler au-dedans de moi, mes jambes, mes bras, mon corps se mettent à se mouvoir d'eux-mêmes, indépendamment de ma volonté. Mais si on ne me donne pas le temps de placer ce moteur dans mon âme, je ne peux pas danser. »

Après cette citation, Stanislavski continue :

> « J'étais moi-même à la recherche de ce moteur de création que chaque acteur doit savoir mettre dans son âme avant entrer en scène ; on comprendra donc que pour essayer d'éclairer ce problème, j'aie observé Duncan pendant ses récitals, ses répétitions et ses exercices de recherche, la voyant d'abord changer de visage lorsque naissait en elle l'émotion, puis ses yeux étinceler lorsqu'elle commençait à extérioriser ce qui venait d'éclore en son âme. En me remémorant toutes nos conversations fortuites sur l'art, (…), j'en arrivais à la conclusion que nous cherchions exactement la même chose, mais simplement dans des domaines différents de l'art[1]. »

Nous nous permettons ici de relativiser un peu le propos du maître. En effet, ils ne cherchaient pas exactement la même chose. Plus haut, nous avons entendu Duncan dire que ce moteur intérieur devrait travailler indépendamment de la volonté de la danseuse. Mais

[1] Propos de Duncan et commentaire de Stanislavski dans Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, *op.cit.* , p. 414.

dans les écrits de Stanislavski, nombreux sont les passages où il souligne que la volonté et la conscience de l'acteur devraient surveiller tout le processus de la création.

Concevoir la ligne des actions physiques durant les répétitions ; adapter cette ligne aux circonstances de chaque représentation. Voilà ce que doivent faire la volonté et la conscience de l'acteur durant le processus de la création.

Une création organique est une adaptation permanente. Elle commence au premier jour des répétions et prend fin dans la dernière représentation. L'énergie qui se dégage de ce long processus de travail s'incarnera dans les moments cruciaux de la représentation. Ceux-ci s'inscriront dans la mémoire du public. La dernière représentation achevée, aucune trace, aucun résidu, ne restera abandonné sur la scène. Les spectateurs emporteront tout, les acteurs atteindront *la finalité de l'organicité*.

***

Caler les pas d'une chorégraphie sur les mesures d'une partition durant les répétitions et puis négliger les mêmes mesures durant les représentations. Tel était le processus de travail de Duncan.

Irma Duncan se souvient :

> « [le processus de la création] commence alors que la danseuse [Isadora], "la plupart du temps allongée sur un sofa et les yeux clos", écoute et réécoute la partition de son choix, transcrite au piano. Peu à peu, Duncan visualise les lignes rythmiques et mélodiques de la musique comme autant d'images motrices et de suggestions dynamiques, chargées d'émotions. Elle en teste les résonances corporelles en improvisant. Si les chorégraphies de jeunesse de Duncan s'ajustent encore à la partition, celles de sa maturité ne viennent plus tant épouser sa structure qu'elles n'entrent en dialogue avec elle, suscitant un écart, parfois troublant, entre le présent de la musique et celui de la danse. Selon le témoignage de son amant, le metteur en scène britannique Edward Gordon Craig, Duncan bougeait "parfois avant, parfois après [la musique]"[1]. »

[1] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op.cit.* , p. 167.







Isadora Duncan (1877-1927)
Amoureuse de la nature et de la Grèce antique, lectrice de Nietzsche, élève de Delsartre, elle dépassait les mesures de la partition et dansait sur un flux d'énergie.

Le cheminement de Stanislavski n'est pas très différent de celui de Duncan. Dans sa jeunesse, il écrivait ses mises en scène et invitait ses acteurs à bien vouloir respecter ses instructions. Vers la fin de sa vie, il émettait de plus en plus des propos comme ceci :

> « Chaque "moment présent" de l'homme du rôle ne peut intéresser le public que lorsque le rôle et l'homme ne restent pas campés sur leurs objectifs d'hier, mais lorsque l'humeur et le sens d'aujourd'hui illuminent le rôle de nouvelles intentions. Le secret des intonations toujours nouvelles de l'artiste, (…), n'est en réalité que le son de nouvelles notes en lui au regard de ses objectifs d'hier[1]. »

***

Négliger les mesures d'une partition sur la scène requiert un courage inébranlable, quasi-animal. Ce courage, Duncan l'a cultivé dans son esprit/corps en puisant dans le mouvement réformiste américain, dans le vitalisme de la Grèce antique, dans Delsarte, Nietzsche et Haeckel.

Voyons l'influence que chacune de ces pensées a exercée sur elle.

Améliorer la condition de vie de la classe moyenne et ouvrière était le souci majeur d'un groupe de réformateurs américains actifs au dernier tiers du dix-neuvième siècle. S'inspirant de la civilisation grecque, ils aspiraient à renouveler l'art, l'architecture et l'éducation. Ils ont aussi donné vie à un fort mouvement d'émancipation des femmes opposantes au puritanisme américain. Ce mouvement a fait des progrès rapides tant sur le plan social que sur le plan artistique et sportif. « Vers 1895, écrit Annie Suquet, "les poses plastiques" constituent un exercice féminin très prisé[2]. » En reproduisant dans leurs corps les attitudes des statues gréco-romaines, les femmes de la classe moyenne espéraient pouvoir élaborer leurs forces spirituelles et corporelles.

Dans les mêmes années, par l'intermédiaire de Steele McKay et Geneviève Stebbins, le milieu intellectuel américain a reçu l'enseignement de François Delsarte. S'inspirant de

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au studio du Bolchoï et l'Éthique*, *op.cit.* , p. 181.

[2] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, *op.cit.* , p. 146.

l'ésotérisme chrétien, de la statuaire antique, de la phrénologie et des mouvements exercés par le corps humain dans les différents milieux du travail, Delsarte a pu concevoir un système d'expression.

Voici les principes fondamentaux de ce système :

- « L'expression humaine résulte (…) de l'interpénétration permanente de trois principes fondamentaux (Vie, Âme, Esprit), selon des proportions changeantes où domine nécessairement l'un des aspects[1]. »

- La tête, la poitrine, et les parties inférieures du corps sont consécutivement les représentantes de l'espace mental, des émotions et des instincts.

- « À chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps[2] » et vice-versa.

- « Le mouvement exprime l'émotion autant qu'il la crée[3]. »

- « Le geste est l'agent direct de l'âme[4]. »

- « Le geste embrasse tout par l'intuition [et] l'intuition est un éclair qui vient de l'âme[5]. »

- « Le poids engendre le mouvement ! […] Le poids répond au cœur. C'est le cœur qui entraîne, qui fait se mouvoir […]. Le cœur est le poids, le mouvement de la vie. C'est donc dans le cœur qu'il faut chercher la source de tout mouvement[6]. »

Le but final de la méthode Delsarte : « rendre le corps aussi disponible que possible à l'expression des sentiments[7]. » Pour ce, Delsarte proposait des exercices physiques. En voici l'un des plus importants :

---

[1] Ted SHAWN, *Chaque petit mouvement*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 23.

[2] *Idem.* , p. 73-75.

[3] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op.cit.* , p. 148.

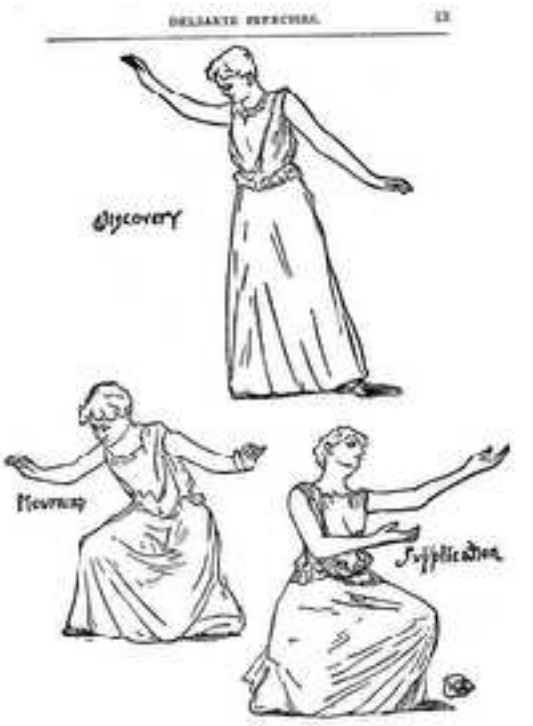
[4] Propos de Delsarte dans Alain PORTE, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, La Villette, 2011, p. 103.

[5] *Idem.* , p. 104.

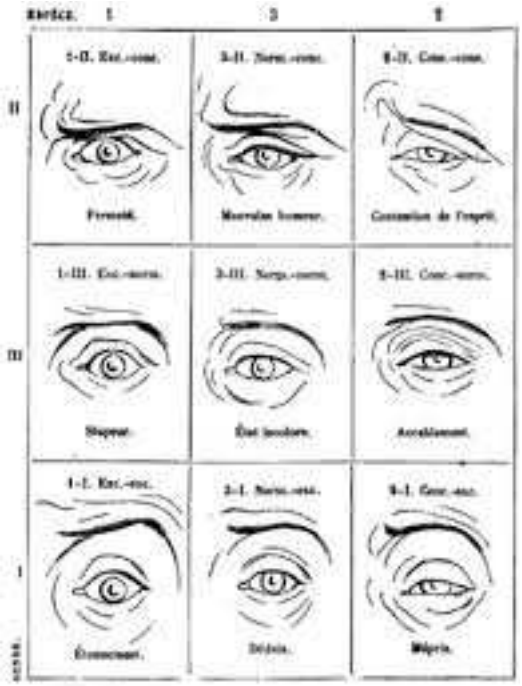
[6] *Idem.* , p. 109.

[7] Franck WAILLE, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, Lille : ANRT, 2011, p. 726.









François Delsarte (1811-1871).
Redécouvrir les liens qui reliaient jadis le corps à l'esprit était son souci majeur.
Dans les photos ci-dessus, nous voyons les différentes attitudes qu'il a conçues pour son système expressif.

> « Appliqué au torse, (…), un exercice de décomposition inspiré par la méthode Delsarte peut consister en un lent enroulement de la colonne vertébrale vers l'avant : tandis que ce mouvement progresse, l'étudiant cherche à isoler la perception de chacune des vertèbres composant "les vingt-quatre touches distinctes" de cet admirable "clavier" expressif qui constitue aux yeux de Delsarte la colonne vertébrale. Il en découle une relaxation des muscles du dos qui permet de relâcher le poids du torse. Ces décompositions peuvent s'appliquer à toutes les parties du corps, (…). Lorsque l'étudiant réinvestit ensuite son tonus musculaire pour diriger (…) un geste expressif en vertu d'une intentionnalité précise, il garde de cette expérience de lâcher prise une plus grande aptitude à laisser jouer le poids de son corps (et donc, selon la vision de Delsarte l'impulsion émanant du cœur). Préparatoire, la décomposition permet l'éclosion d'une qualité d'aisance, de fluidité, d'absence d'effort dans le mouvement, en même temps qu'une capacité accrue de modulation dynamique de l'expression, gestuelle autant que vocale[1]. »

Aux principes forgés par Delsarte, ses élèves américains, McKay et Stebbins, ont ajouté quelques autres. Élaborant les trois lois de mouvement (l'opposition, la séquence et le parallélisme) conçues par Delsarte, McKay a réussi à créer *les gammes d'expression*.

Quant à Stebbins. Elle s'est intéressée plutôt à explorer le principe d'*organisation progressive du mouvement* : « le mouvement d'un segment du corps entraîne le suivant (…). Pour [Stebbins] la loi de la succession, [ou de] "l'évolution" recouvre (…) un aspect mécanique et un aspect énergétique[2]. » Celui-ci concerne « la propagation à travers les membres de ce que Stebbins appelle la "force vitale."[3] » S'inspirant du yoga, Stebbins a aussi travaillé sur les techniques de respiration.

Dans cette ambiance imprégnée par hellénisme, ésotérisme, vitalisme, et delsartisme, Duncan commence à faire ses premiers pas en danse. Rien d'étonnant de la voir considérer Delsarte comme « le maître des principes de flexibilité des muscles […]. [Il] devrait recevoir des remerciements éternels pour avoir libérer nos corps des chaînes qui entravaient nos

---

[1] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, *op.cit.* , p. 150.

[2] *Idem*. , p. 152.

[3] *Ibid*.

membres[1]. » Par « chaînes », elle entend surtout celles que le ballet classique impose au corps des ballerines les empêchant d'exprimer l'intensité de l'expérience vécue d'une façon naturelle correspondant avec la morphologie du corps humain. « Les mouvements d'un scarabée, dit Duncan, correspondent à sa forme. (…). Les mouvements du corps humain doivent, eux aussi, correspondre à sa forme[2]. » D'où le rejet du corset et des chaussons dans ses propos, d'où la passion qu'elle avait pour retrouver le contact avec la terre en dansant pieds nus dans une tunique grecque laissant apparaître ses jambes. « En dansant nue sur la terre, dit-elle, je retrouve naturellement les positions grecques, qui ne sont rien d'autre que des positions terrestres[3]. » Terrestres et interrompues.

> « Parmi les milliers de figures représentées sur les vases grecs (…), il n'y en pas une seule dont le mouvement ne présuppose un autre mouvement. (…) les Grecs savaient mieux que quiconque étudier les lois de la nature au sein de laquelle il n'existe ni arrêt ni fin, au sein de laquelle tout est expression de l'infinie et constante évolution[4]. »

Dès 1903, Duncan lit Nietzsche. Elle prend, petit à petit, ses distances avec le delsartisme. Elle essaie désormais de transformer son corps en une « chambre d'écho de tous les élans vitaux -y compris les plus violents- ceux-là mêmes que la Grèce antique célébrait dans ses cultes dionysiaques. Transe sacrée et participation collective en constituaient le fondement[5]. » De cette passion dionysiaque naissent consécutivement *La Bacchanale* (1904), *La Danse des furies* (1910), *Iphigénie en Aulide* (1905-1915), *Iphigénie en Tauride* (1914-15), et *Orphée* (1910-15). Durant ces années, Duncan est à la recherche d'une forme de danse qui « à l'instar

---

[1] Propos de Duncan dans Anne DALY, *Done into dance : Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 130.

[2] Isadora Duncan, « La danse de l'avenir » [Der Tanz der Zukunft], Leipzig : Eugen Diederichs, 1903], trad. , dans Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, suivi de *Regards sur Isadora Duncan*, (par Élie Faure, Colette, André Levinson), textes choisis et trad. par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 56.

[3] *Idem*. , p. 57.

[4] *Idem*. , p. 56.

[5] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, *op.cit.* , p. 161.

de la tragédie antique (…) se déploierait avec la puissance oubliée d'un rituel, réveillant le sentiment d'une appartenance communautaire, via l'immersion du corps dans le rythme[1]. »

Après Nietzsche, Ernst Haeckel. Pour ce dernier, tout phénomène est la manifestation de l'omniprésent « travail de l'énergie dans le mouvement de la matière. »

Il est d'avis que :

> « "Le corps et l'esprit (ou la matière et l'énergie)" sont fondamentalement inséparables. À la puissance transcendante du divin se substituent les forces immanentes de l'évolution, à l'œuvre dans la nature. Parce qu'il est constitué, corps et âme, de la même énergie en mouvement que le reste de la nature, l'être humain s'inscrit dans une chaîne évolutive universelle, qui le relie aux états les plus archaïques du vivant tout en l'orientant vers un perfectionnisme croissant[2]. »

Inspirée par Haeckel, Duncan a cru en l'existence d'une force originelle débordant tout phénomène, y compris les humains. « Je rêvais, dit-elle, […] de découvrir un mouvement initial d'où serait née toute une série d'autres mouvements sans que ma volonté eût à intervenir, qui ne fussent que la réaction inconsciente du mouvement initial[3]. »

Rien d'étonnant de la voir bannir les miroirs en vue de « s'affranchir du souci narcissique de l'image » et dans l'espoir de pouvoir découvrir des « mouvements qui révéleraient le mouvement de la nature à travers elle[4]. »

Remonter vers la source de cette force originelle était le grand rêve de Duncan. « Si nous recherchons la vraie source de la danse, si nous nous tournons vers la nature, nous constaterons que l'avenir de la danse est dans son passé[5]. »

Quant à l'influence de toutes ces idées et ces pensées sur Stanislavski. Dans les écrits du maître russe, nombreux sont les passages où il déclare que les lois du système sont, en effet, les lois de la nature. Il invite très souvent ses élèves à étudier attentivement les phénomènes

---

[1] *Idem.* , p. 162.

[2] *Idem*. , p. 163.

[3] Isadora DUNCAN, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1932, p. 94.

[4] Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945), op.cit.* , p. 163.

[5] Isadora DUNCAN, « La danse de l'avenir », *op.cit.* , p. 53.

naturels. Pour trouver l'influence du delsartisme sur sa pensée, il suffit de se rappeler un passage de *La construction du personnage*, là où une certaine Madame Sonova invite les élèves de Tortsov à faire circuler une goutte imaginaire de mercure dans leurs corps ; ou bien d'un passage de *La formation de l'acteur*, là où Tortsov propose à ses élèves de faire un exercice d'assouplissement de la colonne vertébrale similaire à celui que Delsarte a conçu. Nous verrons plus précisément ces exercices plus loin.

Quant au retour à la Source. Stanislavski est d'avis que le théâtre est « un art qui élève l'homme ou le pervertit [1]. » Lui-même souhaitait sans doute qu'il soit un art d'élévation. Et il croyait fermement que l'acteur de cet art « viendra de la terre comme en vint dans son temps Chtchepkine[2] » et découvrira « la spiritualité des mots, des mouvements et du silence[3]. » Il rêvait de l'avènement d'un acteur guerrier capable d'en finir une fois pour toute avec les dichotomies matière/énergie, corps/esprit, intérieur/extérieur. Afin d'armer ce guerrier, Stanislavski a puisé dans l'arsenal du yoga. Il y a trouvé une arme à double tranchant : le prana.

Quêter la vitalité ailleurs, Stanislavski et yoga

Fuir le dualisme platonicien et la dichotomie cartésienne ; trouver refuge dans l'animisme et la transe des civilisations orientales ou africaines. Dès les années 1870, ces deux idées tentent un bon nombre d'artistes et de poètes européens. Certains font leurs valises et partent. Ceux qui restent, pensent à insuffler dans leurs corps et leurs œuvres la vitalité et l'énergie desdites civilisations. Pour parler du milieu théâtral : Copeau et Suzanne Bing se sont intéressés au théâtre japonais. Stanislavski s'est intéressé au yoga.

Stanislavski and yoga est le seul livre qui étudie *très* minutieusement l'étroite relation que Stanislavski et ses élèves ont entretenu, entre 1910 et 1939, avec le hatha yoga et le raja yoga. En consultant les archives du musée du Théâtre d'Art de Moscou, les manuscrits et les lettres

---

[1] Propos de Stanislavski dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 158.

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, *op.cit*. , p. 479.

[3] Propos de Valerii Galendeev dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, Routledge, London, 2016, p. 51.

de Stanislavski, ainsi que les prises de notes de ses élèves présentes dans les documents déclassés suite à l'effondrement de l'URSS, Sergei Tcherkasski a réussi à donner une nouvelle image du maître russe, celle d'un homme qui s'intéresse au yoga dès 1910 et qui continue à y puiser les principes de son art jusqu'à la fin des années trente. Il met ainsi un terme aux affirmations des idéologues soviétiques sur la double vie de Stanislvaski. Pour ceux-ci, il y a deux Stanislavski ; celui des années 1910 et celui des années 1930. Le premier ils le considèrent comme un homme doué mais contaminé par le spiritualisme et préoccupé par l'élaboration de la *mémoire affective*. Le deuxième, ils le considèrent comme un maître affranchi du spiritualisme, converti au marxisme-léninisme et concentré sur le développement de *la méthode des actions physiques*, méthode purement matérialiste.

Donner un court résumé de ce livre nous paraît très important. Celui-ci servira d'introduction à l'analyse que nous donnerons du *système* dans le chapitre suivant.

Toutes les dates et les chiffres qui apparaissent dans le passage suivant viennent du livre de Tcherkasski. Nous allons utiliser les notes de bas de pages seulement pour les propos de Stanislavski et ses élèves.

***

Dans une lettre adressée en 1930 à son éditeur, Liubov Gurevich, Stanislavski, inquiet du destin de son livre[1], dit ceci :

> « À mon avis, le principal danger de ce livre est son thème : "création de la vie de l'esprit humain" (De nos jours, il ne faut pas parler de l'esprit). Autres dangers : le subconscient, l'émanation, l'immanation[2], le mot âme. Ne vont-ils pas interdire le livre à cause de cela ?[3]. »

---

[1] Il s'agit de *Le travail de l'acteur sur lui-même*.

[2] Les dictionnaires français ne proposent pas d'équivalant pour ce mot. En anglais, cela veut dire : flowing or entering in ; opposed to emanation.

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « In my opinion, the main danger in this book is "creation of the life of the human spirit" (one must not speak about the spirit). Other dangers : the subconscious, emanation, immanation, the word soul. Won't they prohibit the book because of that ? » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 17.)

Son inquiétude n'était pas sans raison.

Dès les années 1920, le comité central du parti communiste pense à transformer le Théâtre d'Art de Moscou en un établissement soviétique. Pour réaliser ce projet, il devait faire deux choses :

- Adapter les écrits de Stanislavski aux enseignements du marxisme-léninisme.
- Adapter l'esthétique du Théâtre d'Art aux critères du réalisme socialiste.

Cette mission a été confiée à Alexeï Angarov. Dans une lettre adressée à Stanislavski, ce membre du comité central écrit :

> « La lecture de vos ouvrages (…), m'amène de plus en plus à la conclusion que par "intuition" vous entendez l'instinct artistique. Il faut expliquer les termes vagues, tels que "intuition" et "subconscient", et montrer leur contenu réaliste. Il faut expliquer aux gens ce qu'est précisément cet instinct artistique et la façon dont il s'exprime. C'est l'une des tâches de ceux qui explorent théoriquement les questions de l'art[1]. »

En réponse, Stanislavski écrit :

> « En attendant notre rencontre où vous me donnerez une explication détaillée sur l'intuition, j'ai supprimé ce mot de la première édition […]. Je suis d'accord qu'il n'y a rien de mystérieux ou de mystique dans le processus créatif, et nous devrions en parler[2]. »

Ces discussions « constructives » ont eu pour conséquence la substitution de quelques termes « bourgeois » par des termes « scientifiques » fraîchement forgés par les idéologues du parti. Ainsi, *la mémoire affective* a été remplacée par *la mémoire émotionnelle*. Et *la*

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Alexeï Angarov : « Reading your published works and your manuscripts, leads me more and more to the conclusion that by "intuition" you mean artistic instinct. One should explain vague terms, such as "intuition" and "subconscious", and show their realistic content. People should be told precisely what this artistic instinct is, and how it is expressed. This is one of the tasks of those who explore theoretically the questions of art. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 18.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « In anticipation of our meeting where you will give me a detailed explanation about intuition, I cut out this word from the first edition [...] I agree that there is nothing mysterious or mystical about the creative process, and we should talk about that. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 18.)

création de la vie de l'esprit humain s'est métamorphosée en *la création du monde intérieur du personnage*. Ces termes étaient des plus heureux. Tous ceux qui, comme le mot *prana*, venaient du vocabulaire yogique ont été purgés. Nous n'en trouvons aucune trace ni dans *Ma vie dans l'Art* (1926), ni dans *Le travail de l'acteur sur soi dans le processus créatif de l'expérimentation* (1938). Pour pouvoir forger l'équivalent « scientifique » de ce mot (*prana*), les idéologues du parti avaient besoin de temps. En 1955, ils ont proposé *l'énergie musculaire*. Ce terme a remplacé le *prana* dans l'œuvre complète de Stanislavski parue dans la même année en huit volumes.

Quelques phrases et passages d'inspiration yogique ont pu survivre à cette purge. Dans le quatrième volume de ladite édition, nous pouvons lire : « On ne peut accéder au subconscient qu'à travers le conscient[1]. » Nous y trouvons aussi une parabole indienne. Il s'agit d'un enfant idiot « qui, après avoir planté une graine, l'arrache toutes les demi-heures pour voir si elle a pris racine[2]. »

À l'égard des tendances yogiques et spirituelles de Stanislavski, les professeurs soviétiques ont adopté une attitude équivoque. Non seulement sous Staline, mais aussi durant le Dégel. Dans son livre intitulé *La gymnastique des sensations*[3], Sergei Gippius adopte un ton moqueur quand il évoque des concepts comme l'*aura.* Le *prana* et le *rayonnement*, il les réduit à sensation musculaire et micro-mimique. Paradoxalement, il insère dans son livre de nombreux exercices inspirés de yoga.

***

Comment Stanislavski s'est-il initié au yoga ?

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « The only approach to the subconscious is through the consciousness. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 19.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « The silly child "who, having planted a seed, pulls it out every half an hour in order to see whether it has put down roots." » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 19.)

[3] *The gymnastics of feelings*.

C’est grâce à un jeune médecin, Nikolai Demidov, que Stanislavski s’initie au yoga[1]. Cette initiation a eu lieu en 1911, quand Stanislavski et sa famille étaient en vacances à Saint-Lunaire.

Durant cette période, avec ses invités et ses compagnons de voyage, Stanislavski parlait souvent des principes fondamentaux du *système*. Dans l’une de ces réunions, Demidov surprend Stanislavski en déclarant qu’un grand nombre de ces principes sont, en effet, des principes du yoga. Il invite le maître à lire un livre intitulé *Hatha yoga et Raja yoga*. Stanislavski le lit et aperçoit que le jeune médecin avait raison. De retour à Moscou, il lit un autre livre de Ramacharaka intitulé *Hatha yoga : yogique philosophy of the physical well-being of Man*.

Nous aurions tort de penser qu’avant cette rencontre, Stanislavski ne savait rien du yoga. En ce début du XXe siècle, de nombreux artistes et intellectuels russes se réfugiaient dans les enseignements orientaux. Ceux-ci ont sans doute exercé une influence sur Stanislavski.

Entre 1881 et 1918, trente-cinq quotidiens ésotériques apparaissent en Russie. Il y avait un *Ordre des Templiers* dont Yuri Zavadski[2] était un membre actif. En 1913, le nombre des sociétés occultes s’élève à trente-cinq. Tolstoï échangeait des lettres avec Gandhi. *Le Mahabharata, Les Upanishads,* et *Les Védas* faisaient partie des livres les plus lus. Solovyev, Voloshin, Skriabin et Biely étaient, eux aussi, sous l’influence de la pensée indienne. Nikolai Roerich a fondé durant les mêmes années *La société théosophique russe.* Ce dernier était aussi le scénographe de la mise en scène que Stanislavski a faite de *Peer Gynt*. Quant à Gorki, dès 1899, il a pensé à faire traduire et publier l’œuvre d’Elena Blavatskaia.

Quant à Soulejitski, il connaissait tant le spiritualisme oriental que les pratiques méditatives des Dukhobors. À la demande de Tolstoï, il a aidé les membres de cette secte à immigrer vers le Canada. Dans leur enseignement, Soulerjitski a puisé la méditation matinale. Il s’agit de s’asseoir dans une position détendue et de réfléchir à tout ce qu’on a à faire jusqu’à la tombée du soir. *Dans Le travail de l’acteur sur le rôle*, il y a un passage qui nous fait penser à cette méditation. « Rêver le rôle » est le terme employé par Stanislavski dans ce

---

[1] Cette rencontre a été rapportée dans le *Journal* de Nadezhda Smirnova, amie de Stanislavski.

[2] Nous invitons le lecteur à mémoriser ce nom. Nous le rencontrerons dans le dernier chapitre de cette thèse.

passage. Travaillant sur le rôle de Famoussov, l'acteur Stanislavski fait un voyage imaginaire dans la maison du personnage, rencontre les membres de sa famille et discute avec eux.

Dans *Ma vie dans l'Art*, là où il évoque le processus de la création d'*Un mois à la campagne*, employant une terminologie yogique, Stanislavski déclare qu'à ce moment-là, il pensait à la conception d'une technique qui pourrait révéler « l'âme de l'acteur.[1] » Dans le même passage il dit qu'une volonté créative devrait être capable de rayonner.

Selon Tcherkasski, c'est à partir de 1911 que Stanislavski commence à créer des exercices de théâtre à partir des enseignements yogiques.

***

Un bon nombre d'exercices que Stanislavski propose à ses élèves dans le premier studio du Théâtre d'Art de Moscou (1913), sont inspirés des exercices yogiques.

Dans l'un de ses cours, le maître invite ses élèves à improviser autour de ce sujet : « Le dernier jour de Pompéi. » Apparaissent tout de suite dans le corps des élèves des crispations musculaires. Afin de les détendre, Stanislavski propose quelques exercices yogiques de détente. Il les invite aussi à travailler sur les cercles de concentration.

Dans le *Journal* d'Elena Poliakova[2], nous voyons Stanislavski inviter ses élèves à lire certains passages de *Hatha yoga*, livre rédigé par Ramacharaka.

Dans une lettre rédigée en mai 1915, l'un des membres du studio, Vakhtangov, demande à un ami d'acheter un exemplaire de ce livre et de l'envoyer à une certaine Vera Ekzempliarskaia. À cette dernière, il écrit un peu plus tard : « Écris-moi une fois que tu l'auras lu[3]. »

Un autre membre du studio, Richard Boleslavski rapporte dans son *Journal* : « Nous avons disputé sur les origines du rythme, sur la coordination entre l'esprit et les émotions, sur

---

[1] Propos de Stanislavski dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 30.

[2] Élève de Stanislavski présente dans le premier studio.

[3] Propos de Vakhtangov dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 33.

l'application de la culture yogi dans l'art de l'acteur[1]. » Par « nous », il entend lui-même et Mikhaïl Tchekhov.

Dans les répétitions du *Sorcier* de Tchekhov, rapportées par Boris Sushkevich dans son *Journal*, nous voyons Stanislavski inviter ses élèves à transmettre toutes les émotions par le regard sans employer les mots. Publiant son livre en 1933, sous Staline, Sushkevich ne pouvait pas tout dire sur ces répétitions. Mais nous savons que cet exercice est une adaptation d'un exercice de yoga intitulé « émanation de prana ».

Pouvant écrire en toute liberté aux États-Unis, une autre actrice, Vera Solovia, écrit :

> « Nous avons travaillé avec beaucoup de concentration. Cela s'appelait "aller dans le cercle". Nous imaginions un cercle autour de nous et nous envoyions des rayons de communication "prana" dans l'espace et entre nous pour communiquer. Stanislavski disait : "envoyez le prana ici - je veux le transmettre du bout de mes doigts. Envoyez-le à Dieu, au ciel, ou, au-delà, à votre partenaire. Je crois en mon énergie intérieure et je l'envoie - je la diffuse."[2] »

Un autre membre du studio, Mikhaïl Tchekhov, rapporte dans son livre avoir étudié « la philosophie des yogis, assez ouvertement, sans la moindre résistance intérieure[3]. » Inspiré par cette philosophie, il choisit la radiation comme l'un des principes fondamentaux de sa méthode. Principe que son élève américaine, Beatrice Straight présente comme le rayonnement « d'une aura dans un sens presque mystique[4]. »

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Boleslavski : « We disputed hotly about the origin of Rythme. Or the coordination between the Mind and the Emotions. Or Yogi culture applied to the Art of Acting. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit. ,* p. 33.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Solovia : « We worked a great deal of concentration. It was called "to go in the circle". We imagined a circle around us and sent "prana" rays of communication into the space and to each other for communication. Stanislavski said "send the prana here -I want to transmit it with the tips of my fingers. Send it to God, to the sky, or, afterwards, to your partner. I believe in my inner energy and I emit it -I spread it. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 34.)

[3] Propos de Tchekhov dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 34.

[4] *Ibid.*

Cette orientation spiritualiste du premier studio était en grande partie due à la présence de Soulerjitski. Celui-ci rêvait de « créer une sorte d'ordre spirituel pour l'acteur[1]. »

***

Le Deuxième Studio (fondé en 1916) et le Studio Opéra (fondé en 1918) étaient, eux aussi, influencé par le yoga. Dans les notes de 1919 et 1920 de Stanislavski, nous pouvons trouver de nombreux exercices d'inspiration yogique. Yoga à part, Stanislavski puisait dans d'autres méthodes : la gymnastique suédoise, la rythmique, la gymnastique de Duncan et les techniques de relaxation.

Trouver une motivation intérieure pour chaque exercice physique était l'un des objectifs que Stanislavski suivait durant ces années : « Nota bene une fois pour toutes. Chaque exercice doit être motivé à l'avance ou justifié par une action ou une tâche psychologique intérieure[2]. »

Dans « Le plan des futurs exercices d'opéra » (octobre 1920), nous trouvons les instructions suivantes sur la relaxation musculaire : « Créer (en soi) un observateur inconscient de la liberté. D'abord assis, couché (Hatha Yoga), puis debout. » Quelques pages plus loin, il écrit :

> « Pendant la relaxation musculaire, il y a deux moments : a) la libération (rappel) du prana et b) l'envoi. Le Prana (en hindou - "cœur") libère (se libère) afin d'agir, d'utiliser cette énergie. L'utiliser comment et pour quoi ? Premièrement, pour soutenir le centre de gravité du corps

[1] *Idem.* , p. 35.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « Nota bene once for all. Every single exercice should be motivated in advance or justified by an inner psychological action or task. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 38.)

dans toutes sortes de positions ; deuxièmement, pour agir non seulement avec le corps, les muscles, les yeux, les oreilles, les cinq sens, mais aussi avec l'âme[1]. »

Le plan d'un cours donné par Stanislavski le 13 octobre 1919, a fait l'objet d'une analyse minutieuse faite par Rose Whyman. Elle y a découvert un synopsis caché de Hatha yoga. Et Sergei Tcherkasski démontre dans son livre que ce plan correspond parfaitement avec un chapitre du livre de Ramachakara.

Stanislavski écrit :

« Nous allons traiter de l'art de vivre [...]. Les éléments de cet état créatif : a) la liberté du corps (les muscles), b) la concentration, c) l'activité. Je commence par la relaxation musculaire. Enseignement du prana. a) Le prana - l'énergie de la vie, est tiré de l'air [Chapitre XX. L'énergie pranique], de la nourriture [Chapitre X. L'absorption du prana par la nourriture], du soleil [Chapitre XVII. L'énergie solaire], de l'eau [Chapitre XII. L'irrigation du corps], des émanations humaines. b) Lorsqu'une personne meurt, le prana entre dans la terre par les vers. Dans les microorganismes [Chapitre XVIII. Les petites vies du corps]. c) Apprendre que je ne suis pas *le* prana ; que *le* prana est ce qui unit tous les pranas en un seul. Apprendre comment la mastication permet au prana de passer par les dents et de rentrer dans le sang et les nerfs. Apprendre comment respirer, boire de l'eau tiède, recevoir des rayons du soleil. Apprendre comment mâcher et respirer pour recevoir plus de prana. (Mâchez la nourriture si bien que vous la buvez, n'avalez pas). [Chapitre X. Absorption du prana par les aliments]. Exercice de respiration : inspirer pendant six battements de cœur ; retenir l'air pendant trois battements ; expirer pendant six battements. Prolongez l'expiration jusqu'à quinze battements, [...] [Chapitre XXI. Exercices de prana] Exercices en position assise. a) Asseyez-vous et nommez l'endroit qui est tendu. b) Détendez-vous complètement pour pouvoir bouger librement votre cou, etc. c) Ne vous raidissez pas en vous immobilisant. Écoutez le mouvement du prana. d) Le prana bouge, miroite comme le mercure, comme un serpent, des mains au bout des doigts, de la hanche aux orteils. e) Le rôle des orteils dans la marche. La projection des hanches ; le rôle de la colonne vertébrale. Exercice : balancement d'une jambe libre comme un fouet à partir de la hanche. La montée et la descente simultanées sur les orteils. Même chose pour les mains, même

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « Create (in oneself) an unconscious observer of freedom. (…) At first sitting, lying (Hatha Yoga), then standing. Further, after a few pages : "During muscle relaxation there are two moments : a) release (recall) of prune and b) sending it. Prana (in Hindu -"heart") releases (is being released) in order to act, to make use of this energy. Use it how and for what ? First, in order to support the body's centre of gravity in all sorts of positions ; second, in order to act not only with the body, muscles, eyes, ears, all the five senses, but with the soul as well. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 38.)

chose pour la colonne vertébrale. f) Le mouvement du prana se crée, à mon avis, par le rythme intérieur. [Chapitre XXI. Les exercices de prana].[1] »

Après la conquête bolchévique de 1917, Stanislavski et ses élèves ont tenté de plus en plus de tisser des liens entre la technique intérieure de l'acteur et sa technique extérieure. Mikhaïl Tchekhov écrit :

« J'ai été inspiré par des yogis dans ma jeunesse, à partir de l'âge de 20 ans environ [c'est-à-dire en 1911]. Vakhtangov et moi les avons étudiés ensemble (bien que le mot étude soit peut-être trop sérieux et responsable [...]. Evgeny Vakhtangov et moi étions intéressés, les yogis nous préoccupaient sérieusement)[2]. »

En 1920, Mikhaïl Tchekhov ouvre son studio. Suite à une courte période de travail avec ses élèves, il écrit :

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « We will be dealing with the art of experiencing [...]. The elements of this creative state : a) freedom of the body (the muscles), b) concentration, c) activeness.I am starting with muscle relaxation. Teaching about prana. a) Prana -the energy of life, is taken from the air [Chapter XX. Pranic Energy], food [Chapter X. Prana Absorption from the Food], the sun [Chapter XVII. The Solar Energy], water [Chapter XII. Irrigation of the Body], human emanations. b) When a person dies, prana goes into the earth through the worms. Into microorganismes [Chapter XVIII. The Little Lives of the Body]. c) I, I am not prana. This is that which unites all the pranas into one. How prana passes into the blood and nerves through the teeth, the chewing of food. How to breathe, to perceive unboiled water, sun rays. How to chew and breathe in order to receive more prana. (to chew food so well that you drink it, not to swallow it). [Chapter X. Prana Absorption from food]. Breathe ; six heartbeats, breath in ; three heartbeats hold the air ; and six heartbeats, breathe out. To reach up to fifteen heartbeats - breathe out. To reach up to fifteen heartbeats [...] [Chapter XXI. Pranic Exercices.] Sitting exercices. a) Sit and name the place which is tensed. b) Completely relax so that you can freely move your neck, etc. c) Do not stiffen into immobility. Listen to the movement of prana. d) The prana moves, shimmers like mercury, like a snake, from the hands to the fingertips, from the hip the toes. e) The role of toes in walking. Throwing out the hips ; the role of the spinal column. Exercice : swinging of a leg free as a whip from the hip and simultaneous raising and lowering on the toes. Same with the hands, same with the spinal column. f) Prana's movement is created, in my opinion through inner rythme. [Chapter XXI. Pranic exercices]. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p.40.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Mikhaïl Tchekhov : « I was carried by yogis in my youth, beginning approximately at the age of 20 [i.e. 1911]. Vakhtangov and I studied them together (although the word study is perhaps too serious and responsible [...]. Evgeny Vakhtangov and I were interested, yogis disturbed us deeply.) » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 40.)

« J'ai réussi à comprendre que la création de la vie est le fondement du yogisme. La création de la vie ! Cette question pénètre progressivement mon âme. J'ai commencé à regarder attentivement mon passé et à regarder de près le présent. Peut-être n'y a-t-il pas eu de création de la vie dans le processus de création et de direction du studio de Tchekhov. Peut-être le studio du Théâtre d'Art de Moscou n'a-t-il pas été créé par Stanislavski, Soulerjitski, et nous-mêmes. Pourquoi, jusqu'à aujourd'hui par "travail créatif", j'entendais seulement la création scénique ? La créativité commence peut-être à s'étendre à partir de moi[1]. »

L'étude du yoga a permis à Tchekhov de forger une idée que voici : une fois conçu dans l'inconscience de l'artiste, l'embryon d'une œuvre d'art ne pourra croître ni atteindre sa forme finale que sous la surveillance de sa volonté. Cette idée s'est transformée petit à petit en une conviction. Et celle-ci a aidé Tchekhov à sortir de la crise psychique qui allait le pousser au bord de la folie. Dans *The path of the actor*, il écrit :

« À ce moment-là, je ne pouvais pas comprendre cette différence aussi clairement que je le comprends aujourd'hui. Par expérience, je ne connaissais qu'un seul type de création : l'extérieur de soi-même. Il me semblait que le travail de création n'est pas soumis à la volonté de l'homme, et que ses orientations dépendent exclusivement de ce qu'on appelle les prédispositions naturelles. Mais avec la pensée de l'auto-création, il s'est naturellement développé en moi une volonté - une sorte de course volontaire vers la maîtrise de l'énergie créative - ayant pour but de la transférer à l'intérieur, en moi[2]. »

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Mikhaïl Tchekhov : « I succeeded in understanding that the creation of life is the basic note of yogism. The creation of life ! Here was the new note which gradually penetrated my soul. I began to look carefully at my past and look closely at the present. Perhaps there was no creation of life in the process of creating and conducting the Chekhov studio ? Perhaps the studio of the Moscow art theatre was not created by A and B and by us ourselves ? Why up to the present day did I understand the term "creative work" to mean only that which was done on the stage ? The area of creativity began to expand from me. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 41.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Mikhaïl Tchekhov : « I could not then understand this difference with the clarity with which it appears before me now. From experience, I knew about only one type of creation : outside oneself. It seemed to me that creative work is not subject of the will of man, and it's directions depends exclusively on that so-called natural predispositions. But together with the thought of self-creation, there naturally arose in me a volitional -like a certain volitional rush towards mastery of creative energy- with the aim of transferring it inside, into myself. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 41.)

« L'auto-création » est le terme qui attire notre attention dans le propos ci-dessus. S'inspirant des enseignements yogiques, Tchekhov se rend compte que le processus de la création du rôle pourrait être une occasion pour se détruire et se reconstruire. Cette découverte a éveillé en lui une passion pour la théosophie de Rudolf Steiner.

> « Déjà à Moscou, dit-il, j'ai été séduit par les yogis et jusqu'à ce jour, je les respecte et les apprécie profondément. Mais il se trouve que l'anthroposophie de Rudolf Steiner a entièrement pris possession de ma conscience. C'est précisément le yoga qui m'a conduit pas à pas à l'étude de la théosophie[1]. »

***

Dès 1918, Stanislavski a commencé à intégrer les exercices de yoga dans les cours qu'il donnait aux vocalistes du studio Bolchoï.

Sergei Tcherkasski écrit :

> « La réalisation de l'intention de Stanislavski - enseigner aux acteurs d'opéra d'une nouvelle manière - coïncide avec son étude des principes yogiques de la respiration rythmique qui, pour les yogis, est la clé de la gestion du prana. Ce n'est pas non plus un hasard si, en 1920, au plus fort de son intérêt pour les liens entre les rythmes de la respiration et le processus d'attention, d'interaction et de communication (et, à une plus grande échelle, le sens créatif de soi sur scène) découlant de son travail avec les chanteurs, Stanislavski a fait un résumé du livre d'Olga Lobanova basé sur les principes du yoga et intitulé *Breathe in the Right Way*[2]. »

En effet, Le studio d'opéra a été un lieu de rencontre entre deux choses : une idée yogique et une conviction stanislavskienne. Pour les yogis, la respiration est le fondement de la vie. Pour Stanislavski, le rythme est le fondement du travail créatif. Au chanteur d'opéra, Stanislavski rappelle que :

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Mikhaïl Tchekhov : « Already in Moscow, I was carried away by yogis and to this day I deeply respect and value them. But it happened that the anthroposophy of A entirely took possession of my consciousness. It was precisely yoga that step by step led me to the study of Theosophy. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 41.)

[2] Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 44.

> « La musique qui coïncide avec le rythme de votre respiration, c'est-à-dire avec le fondement de toute votre vie sur Terre, devrait augmenter votre concentration, en mettant tout votre être en harmonie. La musique doit unir dans son rythme votre pensée et votre sentiment, et vous amener à ce que nous appelons la véritable inspiration, c'est-à-dire l'éveil de votre intuition ou de votre subconscient[1]. »

Il lui rappelle également que sa plus importante mission consiste à « adapter ses traits physiques et psychologiques au rythme conçu par le compositeur. » À l'acteur, il rappelle qu'il devrait « porter en soi un compositeur », et qu'il devrait « créer un rythme pour soi-même[2]. » Sans ce rythme, pensait le maître, le rôle ne pourra pas exister.

***

Vu le durcissement des conditions politiques dans les années 1930, Stanislavski supprime le mot « prana » de ses écrits et le remplace par le mot « énergie ». Mais il continue à l'employer dans les répétitions.

Présent dans les répétitions de *Boris Godounov*, Pavel Rumiantsev témoigne avoir entendu Stanislavski parler de l'impact que le flux du prana pourrait exercer sur la plasticité corporelle de l'acteur. À l'actrice qui incarnait le rôle de Marina Mnishek, Stanislavski fit la remarque suivante :

> « Pour ressembler à une tsarine, je vais proposer une méthode. Il ne peut y avoir de demi-mesures. En partant de la racine de votre bras (de votre épaule), vous laissez le mouvement du prana (énergie musculaire) passer à travers la longueur de votre bras. Tournez votre bras à fond,

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « Music coinciding with the rhythm of your breathing, i.e with the basis of your whole life on Earth, should increase your concentration, bringing your whole being into harmony. Music should unite in its rhythm your thought and your feeling, and bring you in what we call true inspiration, i.e the awakening of your intuition or subconscious. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit. ,* p. 46.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « (…) putting one's physical and psychological traits into the existing rhythm of the composer. » « (…) to carry within oneself a composer » , (…), « to create a rhythm for oneself. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit. ,* p. 46.)

et relâchez progressivement la tension du bout des doigts. N'oubliez pas : les doigts sont d'une importance capitale ! Si le "mercure" - prana - "coule" le long de votre main, de vos jambes, vous serez toujours en plastique. La danse et la gymnastique ne donneront pas de plasticité tant que vous n'aurez pas le sens du mouvement. Il est nécessaire que, pendant que vous marchez, l'énergie circule à travers toutes vos vertèbres, et parte par vos pieds. Vous devriez chercher cela avec entêtement. Alors vous serez souple... Développez vos mains, vos doigts. Les doigts sont les yeux du corps... Essayez de bouger, de vous asseoir de façon à ce que le prana traverse votre corps en permanence. Lorsque vous marchez, marchez jusqu'au bout des orteils. Le reste de votre corps est totalement libre. N'oubliez pas que la colonne vertébrale joue un grand rôle dans la plasticité. Le "flux du prana" doit circuler dans la colonne vertébrale[1]. »

Le 4 mai 1935, lors d'une séance de répétition de *La cabale des hypocrites*, montrant un arc du temps de Molière, Stanislavski déclare :

« Rappelez-vous que vous ne réussirez jamais à tirer à l'arc à moins qu'après chaque mouvement, le *prana* ne soit relâché. La plasticité du mouvement est impossible sans le prana. Vous devez relâcher tout le *prana* sans faute. [...] vous devez tirer ce *prana* de votre cœur et le diffuser autour de vous[2]. »

En comparant deux textes écrits par Stanislavski au milieu des années 1930, Andrew White a démontré qu'à ce moment-là, le yoga faisait partie intégrante du *système*. Le premier texte est l'édition russe d'*Un acteur travaille sur lui-même durant le processus créatif*

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « In order to look like a tsarina I will suggest one method. There can be no half-gestures. Starting from the root of your arm (from your shoulder), you let the movement of prana (muscular energy) pass through the length of your arm. Turn your arm fully, and gradually release tension from the very tips of your fingers. Remember : fingers are of major importance ! If the "mercury"-prana will "flow" along your hand, your legs, you will always be plastic. Dancing and gymnastics will not give plasticity as long as you do not have the inner sense of movement. It is necessary that, while you are walking, the energy streams through all of your vertebrae, and leaves through your feet. You should search for this stubbornly. Then you will be flexible...Develop your hands, fingers. Fingers are the eyes of the body... Try moving, sitting so that the prana flows through your body all the time. When you walk, walk as far as the tip of your thumb. The rest of your body is totally free. Remember that the spine play a great role in plasticity. The "flowing of prana" should also be done in the spinal column. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 47.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « Bear in mind that you will never succeed in making the bow unless after every movement, the prana is released. Plasticity of movement is impossible without prana. You should release all the prana without fail. [...] you will draw this prana from your heart and pour this prana around. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 48.)

d'expérimentation. Le deuxième est le manuscrit du même texte envoyé en 1935 à sa traductrice américaine, Elizabeth Hapgood.

Dans le chapitre « Communication » de l'édition russe, nous pouvons lire :

> « Comment nommer ce chemin invisible et ces moyens de communication réciproque ? Emission de rayons et réception de rayons ? Emanation et immanation ? Puisque nous n'avons pas d'autre terminologie, contentons-nous de ces mots, considérant qu'ils illustrent graphiquement le processus de communication dont je vais vous parler[1]. »

Dans le manuscrit envoyé à Hapgood, le passage ci-dessus se substitue par ceci :

> « J'ai lu ce que les hindous ont à dire sur le sujet. Ils croient en l'existence de ce qu'on appelle le prana, une énergie vitale, une force qui donne la vie à tout notre corps. Selon eux, la principale source de prana se trouve dans le plexus solaire, d'où il est envoyé dans tout l'organisme[2]. »

Présent lors des répétitions de *La demoiselle de Psekov* de Rimsky-Korsakov, l'acteur Boris Zon témoigne :

> « Stanislavski a fait la suggestion la plus intéressante à l'interprète du rôle de Mikhailo : "Tends la main à Olga. Entièrement. Pour que la main puisse appeler, il faut que l'appel émane d'elle. (Et dans ma direction.) Jadis, nous l'appelions naïvement le prana."[3]. »

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « How to name this invisible path and means of mutual communication ? Emission of rays and reception of rays ? Emanation and immanation ? Since we do not have any other terminology, let us settle on these words, considering that they graphically illustrate the process of communication that I am to tell you about. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga*, *op.cit.* , p. 48.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski : « I have read what the Hindus have to say on the topic. They believe in the existence of so-called prana, a vital energy, a force that gives life to all of our body. According to their notions, the main supply of prana is located in the solar plexus, from where it is sent throughout the entire organisme. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga, op.cit.* , p. 49.)

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en russe par Stanislavski « Stanislavski made the most interesting suggestion to the performer of the role of Mikhailo. Extend your hand to Olga. Fully. So that the hand calls, emanates the call. (And in my direction.) Earlier we naively called the prana. » (dans Sergei TCHERKASSKI, *Stanislavski and Yoga, op.cit.* , p. 49.)

Les propos ci-dessus témoignent que dès les années 1910 jusqu'à la fin des années 1930, yoga et prana ont joué un rôle important tant dans les cours que dans les répétions dirigés par Stanislavski. Occulté pendant un demi-siècle par les idéologues soviétiques, ce rôle aurait pu tomber dans l'oubli si Sergei Tcherkasski n'avait pas pris l'initiative de consulter les archives inédites du Théâtre d'Art de Moscou.

Pouchkine, Gogol, Chtchepkine, une passion pour la vérité et l'organicité

Dans *Boris Godounov,* Pouchkine[1] montre comment un voyou, un moine vagabond, pourra usurper le trône royal quand il le trouve vacant suite à un infanticide exercé par le Roi-père. Dans *Du malheur d'avoir trop d'esprit*, Griboyedov montre comment les honnêtes hommes hypocrites peuvent excommunier l'homme honnête. Ces hypocrites que Griboyedov dépeint dans sa pièce, n'ont pas tardé de s'unir, dans le monde réel, contre l'auteur du *Révizor*. Après la première de sa pièce, dans une lettre adressée à Mikhaïl Chtchepkine, Gogol écrit :

> « L'effet qu'elle [*Le Révizor*] a produit a été fort et tonitruant. Tout le monde est contre moi. Les dignes fonctionnaires (…) crient que je n'ai rien de sacré, quand j'ose parler ainsi des gens qui sont dans la carrière. Les policiers (…), les marchands (…), les hommes de lettres sont contre moi. On m'engueule et on va voir la pièce ; (…). Sans la haute défense du souverain lui-même, jamais ma pièce n'aurait été portée à la scène, et j'en connais qui faisaient des démarches pour la faire interdire. Maintenant, je vois ce que c'est qu'être un écrivain comique. *Au plus petit signe de vérité*, vous voyez dresser contre vous non pas un homme, mais des corporations entières[2]. »

Cet échange épistolaire entre Gogol et Chtchepkine n'est pas le fruit d'un hasard. Ce dernier est le premier acteur russe à se débarrasser des clichés mélodramatiques et à révéler la

---

[1] Concernant l'avènement du drame moderne russe, Nina Gourfinkel écrit : « Dans les années 1820, sous la puissante impulsion de Pouchkine, la littérature russe prend conscience de sa nature nationale. Des imitations de Crébillon et de Voltaire, la dramaturgie russe -nouveau "bond acrobatique"- se hisse d'emblée à un chef-d'œuvre de sentiment moderne : *Le malheur d'avoir trop d'esprit*, de Griboïedev (1825), qui ouvre la voie à la peinture de la société. *Le Révizor* de Gogol n'est que de onze ans postérieur. » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit*. , p. 12.)

[2] Nicolas GOGOL, *Théâtre complet,* Arles, Actes Sud, 2006, p. 665.

vérité du personnage. « Il fut, écrit Alexandre Herzen, le premier à présenter un jeu non-théâtral. Ses personnages étaient exempts de phraséologie, de charge, de toute affectation[1]. » Et Jean-Claude Roberti est d'avis que Chtchepkine a été le premier acteur russe qui a réussi à révéler non seulement les origines sociales des personnages dramatiques mais aussi leur vérité psychologique. Et ce, au milieu du dix-neuvième siècle, là où ses deux grands rivaux, Motchalov et Karatyguine restaient, tous les deux, fidèles à l'école française, au jeu représentatif.

Or, ce grand Chtchepkine était, lui-même, le fils de quelqu'un. Concernant les origines de sa pensée et son œuvre, Nina Gourfinkel écrit :

> « La révélation du nouveau style vint à Chtchepkine d'un noble amateur, le prince Mestcherski, (…). Le premier en Russie, il s'était mis à parler sur le plateau naturellement. En 1810, Chtchepkine, tout jeune acteur, assista dans un manoir, à la représentation d'une vieille comédie où le prince (…) interprétait le rôle d'un avare. Bouleversé par la simplicité et la vérité de son jeu, Chtchepkine comprit que le règne du pseudo-classicisme était révolu[2]." »

Dans un discours donné à l'occasion du dixième anniversaire du Théâtre d'Art de Moscou, Stanislavski déclare que grâce à l'enseignement de Chtchepkine, il a pu comprendre que dans le théâtre, pour pouvoir révéler l'essentiel, il faudra emprunter « des modèles à la nature et à la vie[3]. »

---

[1] Propos d'Alexandre Herzen dans Jean-Claude ROBERTI, *Histoire du théâtre russe,* Paris, PUF, 1981, p. 73.

[2] Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 15.

[3] *Ibid*.









Haut Gauche : Mikhaïl Vroubel, Dessin de Stanislavski dans le rôle du prophète Samuel, dessin pour la tragédie de Savva Mamontov, *Le roi Saül*, janvier 1890, cercle de Mamontov, décors et costumes Valentin Serov et Mikhaïl Vroubel.

Haut droite : Stanislavski dans le rôle d'Astrov dans *Oncle Vania* de Tchekhov, Théâtre d'Art à partir de 1899.

Bas gauche : Stanislavski dans sa loge, grimé pour le rôle de Gaev dans *La Cerisaie* de Tchekhov, photographie, sans date.

Bas droite : Stanislavski dans le rôle du prince Abrezkov, Tolstoï, *Un Cadavre vivant*, Théâtre d'Art, mise en scène Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, 1911.

(Toutes les photos de Stanislavski sont recueillies dans la thèse de doctorat de Stéphane Poliakov. Il l'a soutenue en 2006 à l'université Lyon 2.)

Les symbolistes[1] russes, une autre incitation à l'organicité et à l'intégrité

L'œuvre et la pensée des symbolistes russes semblent avoir été une autre source d'inspiration pour le jeune Stanislavski.

L'errance de l'intelligentsia et l'ignorance du peuple sont les deux thèmes que les symbolistes russes abordent souvent. *Dans La gueule de la nuit*, Andrey Biely raconte l'histoire d'une petite communauté qui tente de sortir des ténèbres en suivant un faux prophète. Dans *Ramsès, scènes de la vie égyptienne*, Alexandre Blok montre comment les affairistes réussissent à pousser le peuple vers une révolution insensée. Dans *Les otages de la vie*, Sologoub dénonce les faux intellectuels, ceux qui incapables d'amener des idées authentiques, incapables de comprendre le peuple et de communiquer avec lui, ne peuvent que répéter quelques mots philosophiques en français ou en allemand et ne pensent qu'à abuser les jeunes filles provinciales. Ce thème, Tchékhov le développera plus tard dans *Oncle Vania.*

Concernant l'errance de l'intelligentsia, dans *Le peuple et l'intelligentsia,* Alexandre Blok écrit : « Pourquoi sommes-nous de plus en plus la proie de ces deux sentiments : l'oubli de soi dans l'enthousiasme et l'oubli de soi dans l'ennui et l'indifférence ? (…) Plongés dans l'obscurité, nous ne sentons plus nos voisins, nous ne nous sentons plus nous-même[2]. »

Quant à Tchekhov. Il diagnostique « cette maladie de notre caractère, de notre histoire, de notre civilisation, ce piétinement slave et cette foi dans une vie meilleure après la mort[3]. »

Quant aux personnages du drame symboliste russe. Venant d'une société où la violence est une fatalité, où devenir moderne est impensable, où les superstitions débordent la conscience

---

[1] Le théâtre ne se laissa influencer par le mouvement symboliste qu'au tournant du vingtième siècle. Des causes de ce retard, Nina Gourfinkel parle dans ce passage : « Il fallut bien du temps aux nouvelles tendances pour pénétrer dans les coulisses. La nature collective de l'art théâtral, les conditions sociales dans lesquelles il s'exerce, le niveau de culture rarement satisfaisant des acteurs, firent que le théâtre adhéra le dernier au mouvement de renouvellement artistique. Il lui fallait d'abord se libérer des conventions tenaces dont il était prisonnier depuis des millénaires. Cette libération se fit par le biais du naturalisme, puisqu'il semblait être la négation même des conventions. Le roman, que le dix-neuvième siècle avait placé à la pointe de l'évolution littéraire, ouvrit le feu, et c'est le romancier Zola qui se fit le héraut du naturalisme au théâtre. » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 42.)

[2] Alexandre BLOK, *Œuvres en prose,* Lausanne, L'âge d'homme, 1974, p.166.

[3] Propos d'Anton Tchekhov dans Jean-Claude ROBERTI, *Histoire du théâtre russe*, *op.cit.* , p. 112.

collective, où la volonté individuelle n'ose affronter celle de la communauté, ces personnages n'atteignent que très rarement l'affermissement nécessaire à entrer en action. Ils sont, en effet, les aïeux des personnages du « théâtre absurde ».

Abordons l'esthétique du drame symboliste russe.

« Dévoiler les états d'âme intimes, faire sentir le poids du Destin, établir une communication et parfois une communion avec le spectateur[1] », telles sont les principales missions que les symbolistes russes confient au metteur en scène.

Concernant la mise en scène, Valery Brioussov déclare : « Toute mise en scène doit jouir d'une harmonie structurelle, se présenter comme une symphonie. Trouver le ton qui convient pour dire les mots du poète, c'est éprouver les sentiments qui les appellent[2].»

Atteindre tous ces objectifs requiert sans doute un nouvel acteur doté de nouvelles qualités. À la formulation de ces qualités, les symbolistes russes ont procédé dans leurs écrits théoriques. Voici une synthèse des idées de Brioussov faite par Claudine Amiard-Chevrel :

> « Si l'on reprend ce que Brioussov[3] écrivait dès 1902 à propos de la prise en charge par l'acteur, son corps et son mouvement, de toute figuration matérielle des circonstances d'une pièce, il est clair que la présence de l'acteur sur scène est d'abord corporelle, et donc spatio-temporelle. Elle implique une maîtrise totale de son appareil physique et vocal par le comédien pour répondre à ce que le poète attend de lui et aux possibilités offertes par des volumes géométriques. (…). Brioussov ne rejette pas la psychologie dans le jeu des acteurs mais la cantonne dans un travail préliminaire. Le théâtre étant concentré sur la vie intérieure de l'homme, c'est à l'acteur d'en rendre compte. C'est à travers une recherche personnelle, une inspiration sévèrement contrôlée par la conscience que les comédiens sont capables de pénétrer

---

[1] Claudine AMIARD-CHEVREL, *Les symbolistes russes et le théâtre,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 23.

[2] Valery Brioussov, « Realizm i uslovnost' na scene » (« Réalisme et convention sur la scène »), traduction française dans Claudine AMIARD-CHEVREL, *Les symbolistes russes et le théâtre, op.cit.* , p. 99.

[3] Il convient de citer ici ce que Jean-François Dusigne écrit concernant Brioussov : « Déjà en 1902, Valéry Brioussov a invité publiquement le Théâtre d'Art de Moscou à en finir avec le réalisme qui ne peut conduire qu'à une impasse. Son article a pu être d'autant mieux reçu qu'il définit l'art théâtral en fonction d'un objectif semblable à ceux de Stanislavski. Pour lui les arts de créations et les arts d'interprétation n'offrent qu'une différence purement extérieure : les premiers demeurent pour longtemps le patrimoine de l'humanité alors que les seconds ont une vocation éphémère, et appellent à une exécution sans cesse renouvelée. Mais ces deux genres d'art poursuivent la même finalité : "exprimer l'âme de l'artiste". » (Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, éditions THEATRALES, 1997, p. 110.)

la vie spirituelle des personnages. N'était-ce pas là la première étape du travail de l'acteur sur le rôle selon Stanislavski[1] ? »

Ces remarques esthétiques et techniques à part, les symbolistes avaient des remarques éthiques et politiques à faire à l'auteur dramatique et à l'acteur.

« Pour jouer le théâtre moderne, les interprètes doivent avoir une âme d'homme nouveau. Sur ce point Brioussov n'est pas éloigné de Blok. Comme le poète, l'acteur ouvre son âme au public. L'originalité de la réflexion de Brioussov à propos du comédien est donc double : l'acteur est un homme à l'unisson de la vie spirituelle de son temps et des poètes qui la dévoilent ; détaché de la mimésis, il est capable d'exprimer cette vie avec sa voix et son corps dans l'espace[2]. »

Pour conclure ce passage : comme la plupart des membres de la jeune bourgeoisie russe, Stanislavski avait le souci du peuple et croyait en la nécessité d'une réforme sociale. Mais comme ses amis symbolistes, comme Dostoïevski et comme Tolstoï, il pensait que les idées importées de l'Europe occidentale par les révolutionnaires ne pouvaient qu'égarer encore plus ses compatriotes, lesquels souffraient déjà des mauvais effets d'une industrialisation rapide. Il était d'avis que toute vraie révolution devrait commencer par un profond travail de l'auto-connaissance individuelle et collective. D'où l'intérêt qu'il portait aux courants spiritualistes. D'où l'importance qu'il donnait à la création d'un théâtre d'art accessible à tous. D'où la passion qu'il avait pour peindre sur la scène la vie de l'esprit humain.

Anton Tchekhov, maître caché de l'action organique

Examinons maintenant comment le grand génie russe, Anton Tchékhov, a contribué à la formation de l'acteur organique.

Avant de rencontrer Tchekhov et ses pièces, Stanislavski pensait que pour ressentir l'âme du personnage, il fallait commencer par l'assimilation de ses traits extérieurs. D'où

---

[1] Claudine AMIARD-CHEVREL, *Les symbolistes russes et le théâtre*, *op.cit.* , p. 98.

[2] *Idem.* , p. 99.

l'obsessionnelle attention qu'il portait au costume et au maquillage. Quant à la gestuelle de ses rôles, il les concevait de trois façons :

-En travaillant devant un miroir.

-En imitant le jeu d'un grand acteur.

-En jouant le personnage dans la vie quotidienne.

Ces méthodes avait des qualités et des défauts. Stanislavski les évoque dans le passage suivant :

> « M'examinant dans le miroir, j'étais à moi-même mon propre spectateur et je prenais connaissance de mon corps et sa plastique. Je n'avais alors aucune expérience et je ne soupçonnais pas le mal que peut renfermer le travail devant un miroir. J'en tirai néanmoins quelques bénéfices : j'appris à connaître mon corps, ses imperfections et les moyens de les combattre extérieurement[1]. »[2]

La deuxième astuce consistait à imiter un génie comme Fedotov. Voyons d'abord ce que dit Stanislavski sur son jeu :

> « Fedotov, savait démolir le mur qui sépare l'acteur de son rôle. Il venait en scène et se mettait à jour, créant un personnage vrai, vivant, qui détruisait automatiquement les interprétations surannées et les impostures. (…). Fedotov jouait l'intrigue mais l'intrigue est indissolublement liée à la psychologie du poète. Qu'il jouait un rôle et le rôle devenait limpide. La vie organique du rôle se dévoilait d'elle-même dans toute sa beauté. (…). Fedotov vivait dans sa chair ce qu'il jouait[3]. »[4]

Mais l'imitation ne pourra pas nécessairement conduire l'acteur au seuil d'une fusion avec

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 105.

[2] Dans un autre contexte, il déclare : « Le noyau de *votre* création intérieure et le noyau de tout votre rôle doivent se confondre et non avancer *en parallèle.* Il ne faut pas créer et s'observer en même temps. Apprendre son rôle devant un miroir est l'un des plus mauvais procédés. Car, une fois que vous aurez pris l'habitude de dédoubler sans cesse votre attention en étudiant votre rôle, vous ne pourrez plus accéder sur scène au véritable tempérament, à l'intuition, et vous sortirez des boîtes de votre mémoire une représentation machinale et conventionnelle de la vie de votre héros. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit*. , p. 132.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 146.

[4] Un demi-siècle plus tard, Grotowski emploiera à peu près les mêmes mots pour parler de son acteur idéal. Par exemple, au lieu de dire « limpide », il dit « transparent ».

le personnage. L'acteur qui imite un génie, ne pourra pas nécessairement revivre le personnage.

> « Tandis que Fedotov vivait sur scène d'une vie réelle, vivante, je ne faisais que suivre le formulaire tracé par lui. Ce qu'il me montrait était si parfait que je ne pouvais déjà plus renoncer à l'imiter. J'étais son prisonnier : conséquence habituelle d'ailleurs de tout enseignement par l'exemple sur la scène. Le mur des traditions mensongères s'était écroulé mais à sa place entre le rôle et moi, se dressait une image étrangère, image dressée par Fedotov[1]. »

Étrangère et superficielle, cette image imposait au corps de Stanislavski de nombreuses tensions. Celles-ci persistaient même dans ces moments miraculeux où son esprit s'approchait de l'esprit du personnage :

> « En effet, là où j'aurais dû donner toute ma force, j'étais tellement tendu que je gâchais le peu de trouvailles que j'avais pu faire. Dans ces instants-là, j'étais visité par ce que j'avais nommé l'inspiration, grâce à laquelle ma voix s'étranglais dans ma gorge, (…), je devenais tout raide et me mettais à déclamer les vers comme un mauvais acteur provincial : grand pathos, âme vide[2]. »

Et dans un autre passage, il dit qu'en ce temps-là, il ne pouvait pas réconcilier son corps avec son esprit :

> « Dans mes moments de grands élans dramatiques - que je prenais pour des accès d'inspiration - ce n'était pas moi qui commandais à mon corps, mais mon corps qui me commandait. Et que peut faire le corps là où doit agir la sensibilité créatrice ? Dans de tels instants, le sentiment de votre impuissance, de la vanité de vos efforts vous contractent complètement[3]. »

Pourtant, à diverses reprises, la reconstitution des traits extérieurs a permis à Stanislavski de ressentir l'âme du personnage et de la faire revivre sur scène. L'un de ces moments est

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit*. , p. 147.

[2] *Idem*. , p. 141.

[3] *Idem*. , p. 150.

celui où il joua le rôle de Sotenville dans *Georges Dandin* de Molière :

> « Un trait de mon maquillage donna par hasard à mon visage une expression comique très naturelle ; ce qui déclencha, d'un seul coup, quelque part au fond de moi, un vrai bouleversement. Ce qui était confus devint clair, (…). Qui expliquera ce bond en avant incompréhensible, miraculeux, des forces de création ? Comme un bourgeon mûrissant que la sève inonde et qui, arrivé à maturité, éclate au moindre frôlement, faisant jaillir ses pétales tendres qui s'étalent au soleil, ainsi en moi quelque chose avait mûri, et il avait suffi d'une touche accidentelle de la pâte de lièvre, d'un trait réussi de mon maquillage pour que le rôle fasse éclater son enveloppement et s'épanouisse à la chaleur des feux de la rampe. Ce fut un moment de joie immense qui me paya de tous les tourments qui l'avaient précédé[1]. »

Cette joie, Stanislavski l'a revécue une deuxième fois dans le rôle de Paratov dans *La fille sans dot* d'Ostrovski. Là aussi, le maquillage a réveillé son « intuition somnolente. » Grâce à celle-ci, il a réussi à « toucher du doigt[2] » son personnage. Et la troisième fois, c'etait quand il incarna Rostanov dans *Le bourg de Stepanchikovo*[3] de Dostoïevski. Évoquant cette expérience, Stanislavski emploie les verbes « éprouver » et « devenir » :

> « Dans ce rôle, dit-il, j'étais devenu Rostanov. (…). Quel bonheur d'éprouver - fût-ce une seule fois dans la vie - ce que doit ressentir et faire sur scène un créateur authentique ! Pour l'artiste c'est le paradis ! Et dès l'instant où je l'eus goûté, à l'occasion de ce travail, je ne voulus plus me contenter de rien d'autre en art[4]. »

Dans ce rôle de Rostanov « pour la première fois peut-être, la forme extérieure de mon

---

[1] *Idem.* , p. 148.

[2] *Idem.* , p. 163.

[3] Concernant cette mise en scène, Nina Gourfinkel écrit : « Quelques mois après [*Les fruits de l'instruction* de Tolstoï], Stanislavski mettait en scène *Le village Stepanchikovo*, pendant russe de Tartuffe, d'après une excellente adaptation que lui-même avait tirée du roman de Dostoïevski. Dans le colonel Rostaniev, opposé au Tartuffe, il trouva un de ses meilleurs rôles. Ici encore la critique notait "une rare exactitude dans la reconstitution de l'époque … Tout, à commencer par l'architecture, les pièces, le mobilier, jusqu'au moindre nœud sur une robe, est fidèle aux années 1860, et dans l'ensemble, le spectacle produit une impression entière et harmonieuse, comme le spectateur n'en reçoit depuis longtemps au Théâtre Maly". » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 53.)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 183.

personnage se créait de l'intérieur, par instinct[1]. »

Ce bonheur, Stanislavski n'aimait pas le perdre. Il était prêt à tout pour le retrouver sur la scène. Il était même prêt à faire des gesticulations dans le rôle de Piotr dans *Ne vis pas comme il te plaît mais comme il plaît au Seigneur* d'Ostrovski. Mais cette astuce n'a pas pu le conduire vers l'objectif qu'il cherchait à atteindre.

> « L'émotion se taisait. Et je ne savais pas la faire apparaître artificiellement. Je pouvais seulement, en redoublant de mouvements de bras et de jambes, déclencher en moi, pour une seconde, une sorte de fébrilité musculaire qui me communiquait une excitation interne dépourvue de sens et de raison : purement mécanique, elle s'évanouissait d'ailleurs aussitôt née. Cela me faisait penser à une montre qui ne marche pas : vous tournez le remontoir très longtemps, vous arrivez à obtenir un petit susurrement, la montre semble revivre, vous entendez quelques tic-tac irréguliers ; puis, presque aussitôt, plus rien du tout. C'est exactement ce qui m'arrivait : en m'excitant physiquement du dehors, j'éveillais en moi quelques pulsations internes désordonnées qui ne vivaient que l'espace d'un éclair[2]. »

De ces expériences contradictoires, de ces caprices de l'inspiration, de ces résistances du corps, Stanislavski a tiré deux leçons et trois questions.

Les leçons :

- « Il n'y a pire mal que de forcer mécaniquement les émotions de l'extérieur[3]. »
- « Les muscles des acteurs sont des outils complaisants, plus dangereux pour lui que ses pires ennemis[4]. »

Et les questions :

- « Comment saisir l'âme du rôle malgré les résistances du corps[5] ? »
- « Mais n'existe-t-il pas de moyens techniques pour parvenir à ce paradis de l'artiste, non par un coup de chance, mais volontairement[6]? »

---

[1] *Idem.* , p. 185.

[2] *Idem.* , p. 167.

[3] *Idem.* , p. 170.

[4] *Ibid.*

[5] *Idem.* , p. 183.

[6] *Idem.* , p. 184.

- « Si on ne fait pas vivre le corps, comment ferait-on vivre l'âme[1] ? »

Aux prises avec ces questions et sachant que « les innovations scéniques dans le détail de mœurs ou la précision historique » ne pourront que « masquer l'immaturité des acteurs[2] », Stanislavski alla à la rencontre des pièces de Tchékhov.

Concernant les pièces auxquelles il assistait avant de rencontrer Tchékhov, il commente : « Beaucoup de ce que l'on montrait sur scène à l'époque datait énormément. (…). C'était l'époque où même notre meilleur théâtre, *le petit impérial*, était envahi de traductions de petites pièces en trois actes, gaies et vides, convenant mal à la vie russe[3].»

En effet, ce que Tchékhov écrivait convenait bien à la vie, à l'esprit, au corps et à la langue russe[4]. Il était un Ibsen russe capable de pousser le symbolisme vers le grotesque.

Conscient du fait que « le symbolisme appartient au supra-conscient et commence là où finit l'ultra-naturel[5] », Stanislavski a vite compris que pour pouvoir incarner les créatures de Tchekhov, il avait besoin d'une technique qui prendrait « ses racines au plus profond de l'âme[6]. » Une technique qui lui permettrait de « vivre tant sur le plan spirituel que physique[7] », de se libérer de « l'anarchie grossière des muscles[8] », « d'entrer à fond dans la peau du rôle[9] », et par-dessus tout, « d'aiguiser jusqu'au symbole le réalisme spirituel[10] » de ses

---

[1] *Idem.* , p. 225.

[2] *Idem.* , p. 269.

[3] *Idem.* , p. 254.

[4] Et Nina Gourfinkel de dire : « Tchekhov ressentait vivement la pauvreté des formes périmées. Il avait en aversion le théâtre commercialisé, envahi de mélo pseudo-réalistes aux situations invraisemblables, sous-produits de Sardou et de Dumas. L'intrigue, voilà sa principale ennemie : "Le sujet doit être neuf ; quant à l'affabulation, elle peut être absente." tout l'art de la nouvelle dramaturgie est là. Pas de situation pathétique. Le spectateur, blasé de mélo, sera beaucoup plus frappé, pense Tchekhov, par "un amour ordinaire, une vie de famille, sans scélérat ni ange, sans avocats ni diablesses ; je choisirais comme sujet, une vie unie, plane, quotidienne, telle qu'elle est en réalité", "sans lécher ni polir" (me contentant) "d'une langue simple et élégante, sans aucun excès passionnel ou verbal". » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit*. , p. 78.)

[5] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 277.

[6] *Idem.* , p. 278.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Idem.* , p. 277.

[10] *Idem.* , p. 278.

pièces. Une technique pareille, cela n'existait pas. Mais son élément principal, l'action intérieure, se trouvait dans les répliques et les didascalies des textes du génie russe.

> « Ses pièces, dit Stanislavski, regorgent d'action : mais d'une action qui se développe au-dedans, et pas au-dehors. Sous le couvert de l'inaction apparente des personnages se cache une action intérieure complexe. Tchékhov a prouvé mieux que personne que l'action scénique doit être entendue au sens interne[1], et que c'est sur cette action intérieure seule, (…), que doivent être fondées et construites les œuvres dramatiques. Alors que l'action externe sur la scène amuse, distrait ou excite les nerfs, l'action intérieure opère sur nous par contagion, elle envahit notre âme et s'en rend complètement maîtresse. Tant mieux, bien sûr, si les deux actions - interne et externe - coexistent et s'interpénètrent étroitement. (…). Mais malgré tout, l'action intérieure devra tenir la première place[2]. »

Et un peu plus loin, il écrit : « Dans ses pièces, il faut être, c'est-à-dire vivre, exister, sans s'écarter de la veine spirituelle enfouie dans les profondeurs de l'âme[3]. » Travaillant longtemps sur les pièces de Tchekhov, il s'est rendu compte que « le charme des pièces de Tchékhov n'est pas dans les mots, il leur est sous-jacent, il est dissimulé dans les pauses, dans les regards des acteurs, dans le rayonnement de leurs émotions profondes[4]. »

Tchekhov était un grand maître caché. Grâce à ses écrits et ses conseils, le silence, l'immobilité et l'action intérieure ont trouvé une place importante dans *le système* de Stanislavski.

Se passer de « Comment faire ? », révéler l'âme de l'acteur

---

[1] Concernant l'action dans les pièces de Tchekhov et l'acteur qui pourra la jouer, N. Gourfinkel dit ceci : « Pour jouer ce nouveau héros, ni ange ni canaille, mais, comme l'homme de la rue, "à moitié sympathique", il fallait un nouvel acteur, "intelligent et nerveux". Les héros de Tchekhov sont statiques. La situation est donnée dès la première réplique, et ne changera pas jusqu'à la dernière. Il n'y a pas, dans ses pièces, de catastrophes, dans le sens grec de revirement. Le drame n'est pas dans l'action, mais dans l'inaction des héros : "Les gens dînent, il ne font que diner, et pendant ce temps, s'édifie leur bonheur ou se brise leur vie". » (Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit.* , p. 80.)

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 282.

[3] *Ibid.*

[4] *Idem.* , p. 280.

Dans les années où il essayait de déchiffrer sur la scène les secrets de la dramaturgie symboliste, Stanislavski s'est intéressé à la peinture moderne. De cette passion, il parle longuement dans un beau passage de son autobiographie. Découvrant dans l'art de Vroubel une énergie qui passe « par votre corps, vos muscles, vos gestes et vos attitudes[1] », Stanislavski se plaint : « Seigneur ! (…), sommes-nous donc condamnés (…) à cause de la matérialité de notre corps, à être éternellement et uniquement au service d'une réalité grossière et à n'exprimer qu'elle[2] ? » Cette plainte n'était pas la dernière plainte du maître russe. Dans la diction saccadée des acteurs de son temps, il voyait un autre obstacle empêchant la libre circulation de l'énergie sur la scène.

> « C'est un fait que nous n'avons pas de voix mélodieuse, de voix de violon ; presque tout le monde y parle de façon saccadée en frappant les mots comme les touches d'un piano sans pédale. Peut-on ainsi traduire des sentiments nobles, le malheur du monde, le mystère d'Etre, l'éternel[3] ? »

Rien d'étonnant de voir Stanislavski se poser ce genre de question. Il était un franc observateur des grands artistes de son temps. Ceux qui ont réussi à « se défaire de la matérialité de leur corps[4]. » Pour n'en citer que quelques-uns : Duncan, Taglioni et Pavlova.

Ces impressions et ces questions ont incité Stanislavski à ouvrir un studio dans un temps où il n'avait « plus d'inspiration en tant que metteur en scène et stagnait en tant qu'acteur[5]. » Ce propos est l'aveu d'un acteur qui quelques années plus tôt avait réussi à « faire corps[6] »

---

[1] *Idem.* , p. 352.

[2] *Idem.* , p. 353.

[3] *Idem.* , p. 354.

[4] *Idem.* , p. 353.

[5] *Idem.* , p. 351.

[6] *Idem.* , p. 315.

avec le rôle du Docteur Stockmann[1].

Deux missions et un conseil. Voilà ce que le maître donne aux membres du studio avant de les mettre au travail.

Voici les deux missions :

- « Créer un état d'esprit général dont le spectateur s'imprègne inconsciemment, (…), éveiller en lui des échos allusifs qui mettent en marche son imagination et le forcent à devenir lui-même créateur.»

- Découvrir « ce qu'il ne faut pas faire[2] » quand il s'agit de mettre en scène une pièce symboliste.

Et voici le conseil :

Ne pas peindre la vie telle qu'elle est mais telle que nous la voyons « dans nos songes[3]. »

Il les invite aussi à trouver une réponse pour une question que voici :

« La toile d'un peintre peut bien se revêtir de toutes les lignes et formes qui hantent une imagination extravagante (…). Mais pour nous, où fourrer notre corps de chair et d'os[4] ? »[5]

Ce studio n'a pas pu tenir longtemps. Le maître l'a fermé dans un moment critique de sa carrière : mécontent de ses propres mises en scène des pièces de Maeterlinck ainsi que de la

---

[1] Concernant l'irruption des pièces d'Ibsen dans les théâtres russes, Nina Gourfinkel écrit : « Depuis Griboïdov, Gogol, Ostrovski, le répertoire [du théâtre russe] connaissait la représentation des "ténèbres russes", sous forme de comédies satiriques ou de drames, mais aucun cri de révolte n'y avait retenti. Les premiers hommes de combat apparus sur la scène russe furent les héros d'Ibsen. Dès la troisième saison, Stanislavski montait *L'Ennemi du peuple* (1900/1901) qui eut une résonance politique extraordinaire, grâce surtout à l'interprétation de Stanislavski lui-même, qui y trouve son meilleur rôle. Le personnage de Stockmann, âme pure et confiante, qui voyait le monde à travers des lunettes roses, meurtri plus qu'indigné par la découverte de l'hypocrisie, lui convenait à merveille. Contrairement à ce qui se passait d'habitude, il avait saisi le sens de la pièce à la première lecture et vécu son rôle dès la première répétition. L'humanité des personnages incarnés par Stanislavski rayonnait même à travers des rôles de composition, où il poussait la recherche du caractéristique jusqu'au grotesque, mais dans Stockmann - tous les témoignages concordent- il était bouleversant. »

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art* , *op.cit.* , p. 358.

[3] *Idem.* , p. 357.

[4] *Ibid.*

[5] Dans un autre contexte, il résume les tâches d'un studio dans ces mots : « Le Studio doit développer les propres forces de l'artiste, de manière à ce que son imagination, engagée dans le sillon de l'autodiscipline, toutes les entraîner dans la voie indiquée par le rôle. Mais comment atteindre cette ligne de création, dans laquelle s'estompe le "je représente un tel", et où commence le "si je suis un tel, alors quelle est la nature de mes sentiments et quels mouvements physiques sont justes pour moi" ? » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et L'Ethique*, *op.cit.* , p. 13.)

manière dont il rejouait ses rôles dans les tournées.

> « Je me rendais compte, dit-il, de plus en plus clairement de l'abîme qu'il y avait entre le contenu intérieur que je mettais dans mes rôles au moment de leur création et le moule externe en quoi dégénéraient ces rôles avec le temps[1]. »

Afin de remédier à ces problèmes, Stanislavski partit pour la Finlande. Soulageant ses nerfs tendus dans le calme des côtes finlandaises, se remémorant sa carrière et ses créations, il découvrit que « l'état d'esprit d'acteur qui se tient devant une rampe est un état contre-nature », que dans un tel état « on pouvait seulement avoir l'air d'éprouver un sentiment mais vivre et s'abandonner à un sentiment était chose impossible[2] », et que :

> « L'état de l'acteur est celui d'un homme disloqué : d'un côté son âme qui vit sa vie de tous les jours, (…), de l'autre (…), son corps, obligé d'exprimer (…) une vie spirituelle supra-consciente. (…) Dès que j'eus perçu cette dislocation, la question *comment faire ?* ne cessa de me hanter[3]. »

Celui qui se pose une pareille question, se posera sans aucun doute celle-ci : « Comment créer en moi et à volonté, (…), l'atmosphère qui permettrait à l'inspiration de descendre dans mon âme[4]. » En vue d'apporter une réponse à cette question, Stanislavski se concentra de plus en plus sur le jeu des génies de son temps[5] et s'intéressa tant aux découvertes de Pavlov et Bekhterev qu'au yoga. Au fur et à mesure, les séances de répétitions qu'il dirigeait, se sont transformées en un véritable atelier « où il essayait de réunir la spiritualité et la matérialité[6]. » Le résultat de cette recherche, il l'appliqua dans *La vie de l'homme* d'Andréïev et dans *Un*

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 370.

[2] *Idem.* , p. 372.

[3] *Idem.* , p. 373.

[4] *Idem.* , p. 374.

[5] Il releva une caractéristique commune entre tous ces génies : « liberté corporelle, (…), absence de toute contraction musculaire, (…), obéissance de tout le système physique de la volonté. » (Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit*. , p. 375.)

[6] Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski » dans la Revue Russe n°29, *Du spirituel au théâtre et au cinéma*, 2007, p. 12.

mois à la campagne de Tourgéniev. Il invita également son ami Soulerjitski à diriger le premier studio du Théâtre d'Art. Celui-ci y conçut un vaste programme éducatif pour les acteurs. Il les faisait travailler sur l'émission et la réception de prana, sur les cercles de concentration, sur les membres qui peuvent émettre ou recevoir le prana, ainsi que sur l'observation. En parallèle à ce programme technique, il organisa un programme pour la vie quotidienne des élèves[1].

Ayant senti le besoin « d'une passion désincarnée qui naisse spontanément et jaillisse directement de l'âme de l'acteur » Stanislavski tenta dans les deux mises en scène ci-haut mentionnées, d'immobiliser ses acteurs et d'aller vers un art scénique sculptural. Insatisfait par cette expérience, il décida « de se limiter à des tâches plus simples[2] » auxquelles il pouvait appliquer tous les résultats des recherches précédentes. Cette décision signa l'acte de naissance de *la méthode des actions physiques*.

Après toutes ces années d'échec et de victoire, de réflexion et de méditation, Stanislavski a réussi à formuler une question que son élève Vassili Toporkov reformule par ces mots :

> « Dans la vie, la mobilisation de tous les éléments constituant la conduite de l'homme se produit inconsciemment, en réaction naturelle à tel ou tel événement extérieur, mais sur scène tous les événements sont imaginaires et ne peuvent pas éveiller chez l'acteur de réaction naturelle. Par quel biais peut-il arriver à réaliser une ligne de conduite organique pour son personnage[3] ? »

Visionnaire, Stanislavski a vite compris qu'afin d'atteindre l'organicité de la vie sur la

---

[1] Vakhtangov s'en souvient : « Nous avons fauché tout autant que nous avons scié du bois. (…). Là-bas, sur les merveilleuses rives du Dniepr. Nous étions venus pour prendre des vacances et dès le premier jour, on nous a expédiés au travail. Bizarre ! N'est-ce pas ? N'est-il pas bizarre aussi que nous soyons rentrés à Moscou en pleine forme et pleine force, tout noir et joyeux, fiers de nos biceps, de nos paumes calleuses et de notre hâle ? Et nos barques à voiles, nos canonnières à triple bordée, nos bains de soleil alanguis, nos sérénades à la Mandoline, nos fêtes et nos parades ! Ah, si vous aviez pu nous voir transporter un tonneau plein d'eau, moissonner, tirer sans protester une barcasse jusqu'au ponton (cinq verstes) ou explorer un Kourgane à la bêche dans l'espoir d'y découvrir des ustensiles antiques ! Et quand nous menions boire les chevaux, quand nous construisions notre wigwam, quand nous ajustions les planches des murs.» (Evgueni VAKHTANGOV, *Ecrits sur le théâtre,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 185.)

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'Art*, *op.cit.* , p. 385.

[3] Souvenir de Vassili Toporkov, dans « Le Tartuffe (1937-8) », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 148.

scène, il devrait se passer de la question « comment faire ? »

> « Pourquoi noter le *comment* ? Notez *ce que* vous allez faire. (…). Ce comment changera à chaque fois, il sera à chaque fois nouveau, actualisé. Et tant mieux s'il change[1]. »[2]

En notant « ce que je vais faire », l'acteur se sentira présent sur la scène. Il pourra se dire : « Je suis. » Mais cette sensation à elle seule ne pourra le conduire au bord du subconscient. À ce bord, il ne pourra se rendre qu'avec un véhicule à quatre roues.

> « La logique + la vérité + la foi + le *je suis* conduisent sur les rives du subconscient. Qu'est-ce que c'est ? Je le comparerais avec un océan[3]. »

Une fois arrivé au bord du subconscient, l'acteur pourra y plonger. Dans les profondeurs de cette réserve inouïe, il découvrira des pulsions similaires à celles qui incitent le personnage à agir. Sa tâche ultime consistera à défaire les nœuds qui empêchent ces pulsions de faire surface dans son corps et de dépasser ses actions.

Voyons ce que dit le maître concernant la façon dont il faut représenter le mal gogolien.

> « Gogol est avant tout un auteur russe. (…). Le mal chez Gogol prend un caractère particulier, gogolien. Ce mal existe-il en vous ? Cela se pourrait. Gogol, il faut le sentir à travers l'acteur, lorsque celui-ci éprouve en lui-même une particule de ce mal[4]. »

Pour Stanislavski, peindre l'âme du personnage n'est qu'un objectif préliminaire.

---

[1] Stanislavski cité par Lidija Novickaja, dans « Répétition de Hamlet », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 228.

[2] Les lecteurs de Grotowski se souviennent sans doute de ce qu'il écrivit concernant l'exercice des actions scéniques : « Plutôt que penser comment le faire, il faut se résigner à ne pas le faire. »

[3] Stanislavski cité par Lev Stepanov dans « Le défilé de Darvadzé (1937-8) » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 204.

[4] Propos de Stanislavski dans « Remarques de Stanislavski à propos de l'œuvre et de manière de l'aborder » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 204.

L'objectif final consiste à révéler l'âme de l'acteur.

> « Un artiste ne peut rester indifférent à ce qui vient de sa nature organique, de son vécu, à ce qui trouve un écho dans son âme. Ce qui est à soi est proche, familier, et n'a pas besoin de soins pour croître. Cela existe, cela se régénère automatiquement et demande à s'exprimer dans l'action physique[1]. »

Dans un autre passage, il souligne que les actions physiques ne sont que « la manifestion-reflexe du travail de création réalisé indépendamment de ma conscience, à l'intérieur de moi, par les forces subconscientes[2]. »

De nombreuses séances de travail sur la méthode des actions physiques ont été enregistrées par les élèves de Stanislavski. L'une d'entre elles attire particulièrement notre attention. Celle où Toporkov et Kedrov improvisent autour d'une scène vive de *Tartuffe ou l'imposteur*. Là où Orgon et Tartuffe se rencontrent après la scène où ce dernier essaie de séduire Elmire.

Lors de cette séance, un vif dialogue survint entre Stanislavski et ses deux élèves.

> « Alors, comment fait-il ? Certes, on pourra rétorquer qu'Orgon a tellement confiance en Tartuffe que, pour lui, cet événement n'est rien d'autre qu'un énième complot de sa famille, enlisée dans le péché. Comme il est facilement crédule, il a pu croire que Tartuffe, en séduisant Elmire était animé de très nobles intentions et s'en réjouir. Mais nous écartâmes catégoriquement cette hypothèse, bien sûr. Non, Orgon n'est pas sot à ce point-là. Il aime sa femme, les preuves contre Tartuffe sont irréfutables, il croit tout et se met dans une fureur indescriptible. En posant les choses comme cela, Tartuffe se trouve confronté à un problème de taille qui consiste à sortir de cette situation critique. Pas par des raisonnements bien sûr, cela viendra après, comment raisonner dans le cas présent ? Il lui faut trouver sur le champ comment aveugler, étourdir et par quels procédés. Nous en discutâmes longtemps avec Kedrov, nous évoquâmes les dévots fameux que nous connaissions, nous nous efforçâmes d'analyser leurs moyens d'influence et un jour nous abordâmes ce thème en travaillant chez Stanislavski.
>
> -Vous avez fort bien fait… Essayez maintenant d'étourdir Toporkov… mais qu'il soit vraiment étourdi.

---

[1] Propos de Stanislavski dans « Le Revizor (1936-7) » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 63.

[2] *Idem.* , p. 61.

-Mais comment faire ? Nous nous connaissons trop. C'est très difficile.

-Pourquoi ? Il n'y a rien là de difficile. Il faut juste du culot. Faites quelque chose d'incongru là, maintenant, devant moi et devant vos camarades, quelque chose que vous n'oseriez faire qu'en étant seul. Allez ! Sans réfléchir. Qui y arrive ?

Personne n'osa.

-C'est que vous manquez de « toupet ». Un acteur doit absolument avoir ce que j'appelle du « toupet ».

Mi plaisantant, mi-sérieusement, un peu embarrassés, nous commençâmes aussitôt avec Kedrov des exercices de « toupet », essayant de rivaliser d'audace dans nos procédés. Constantin Sergueïevitch ne nous arrêtait pas et les exercices se succédèrent assez longtemps. Et plus ça allait, plus nous osions, plus nous risquions. Etant arrivé à la limite du possible nous nous arrêtâmes[1]. »

Dans une autre séance de travail, à ses élèves chanteurs, Stanislavski fait quelques remarques. Celles-ci ne sont pas différentes de celles qu'il a faites dans le propos sus-cité.

« L'autre degré de la création, (…) est *le courage*. (…). Vous devez (…) comprendre que le courage n'est pas la fanfaronnade, la vantardise ou l'effronterie (…). Le courage (…) c'est libérer votre conscience de tout ce qui vous touche personnellement, (…), c'est la *volonté-amour*, (…), et non ce cœur serré par la peur, (…). (…). Si vous avez compris que la peur gène vos mouvements, (…), vous vous oublierez vous-même pour vous concentrer sur une analyse poussée des qualités organiques de votre héros, vous chercherez comment donner de l'audace et de la bravoure à votre personnage et votre attention (…) se concentrera à nouveau sur votre personnage, sur la recherche de son objectif[2]. »

Ce que le maître entend par « oubli de soi », « toupet » et « courage » n'est pas très loin de ce que nous entendons dans cette recherche par le « dépassement de soi » sur la scène. Stanislavski n'a pas eu suffisamment de temps pour élaborer ces notions. Dès les années 50, son fils spirituel, Grotowski, a procédé à leur élaboration. Nous étudierons son œuvre et sa pensée dans la dernière partie de cette recherche.

Il est temps maintenant de poser une question importante.

---

[1] Souvenir de Vassili Toporkov, dans « Le Tartuffe (1937-8) », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 115.

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit*. , p. 110.

Stanislavski, était-il un acteur organique ?

Oui. Mais il y a des acteurs organiques et des acteurs organiques. Mikhaïl Tchekhov explique :

> « Au fur et à mesure qu'il [Stanislavski] étudiait son rôle, il devenait de plus en plus un personnage et dans cette phase d'élaboration, il lui arrivait à son insu de parler et se mouvoir d'une manière légèrement différente de celle de sa vie ordinaire. Sans jamais se départir de son charme enfantin, il ne s'en retrouvait pas moins psychologiquement changé. Et je dois reconnaître que lorsque nous devions l'entretenir de quelques questions ou affaires d'ordre professionnel, nous qui le fréquentions assidument, nous choisissions toujours le jour où il jouait un personnage sympathique ou sage pour garantir le succès de notre entreprise[1]. »

Cela veut-il dire qu'il se laissait posséder par le personnage tant sur la scène que dans la vie quotidienne ? Pas du tout. Il se maîtrisait non seulement dans la vie quotidienne mais aussi sur la scène.

Tchekhov continue :

> « Surtout n'allez pas vous imaginer, (…), que ce grand artiste était le moins du monde, possédé par son personnage. (…). Stanislavski adorait simplement flirter avec celui-ci, même pendant le cours normal de sa vie (…). Cela est bien certain, il chérissait le personnage, (…), fouillant sa psychologie en même temps que la sienne propre. Mais il était au-dessus du personnage et nullement disposé à s'oublier lui-même. Je me souviendrai toujours des yeux de Stanislavski, quand je jouais avec lui sur le plateau. (…). Tout en jouant, il observait son partenaire avec dans le regard, toute l'autorité du metteur en scène, en se faisant parfois accusateur parfois encourageant[2]. »[3]

---

[1] Michael CHEKHOV, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995, p. 116.

[2] *Idem.* , p. 117.

[3] Et Stanislavski de dire : « Préparez-vous aussi chez vous à votre entrée sur scène. Lorsque vous allez jouer, n'encombrez pas votre journée d'occupations futiles qui n'ont aucun rapport avec votre rôle. Pensez à lui. Essayez d'*être* toute la journée celui que vous allez jouer et entrez grâce à une respiration régulière dans un état de sérénité et d'harmonie. Lorsque vous êtes arrivés au théâtre, ne parlez pas de choses insignifiantes avec vos camarades, oubliez toute votre vie, excepté ce fragment qui bât dans votre cœur et que j'appelle la *scène-vie.* En fonction de votre santé, de votre état d'esprit et de votre force pour vous affranchir de votre "moi", vos objectifs ne seront plus ceux d'hier. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 104.)

Stanislavski aspirait à ce que la fusion avec le personnage se produise sous la surveillance de la volonté et de la conscience de l'acteur. La fusion pour la fusion, pour séduire le spectateur, il la refusait. D'où l'importance qu'il donnait à la conception d'une ligne solide d'actions physiques. La ligne des actions physiques est la boussole à l'acteur. Elle lui indiquera le chemin qui le mènera directement vers le super-objectif du rôle. Elle lui rappellera à chaque représentation ce propos de Chtchepkine : « Tu pourras jouer parfois moins bien, mais tu joueras toujours juste[1]. »

La mission d'un théâtre d'art

Stanislavski était l'un des premiers fondateurs des théâtres d'art. La grande mission qu'il assigne aux théâtres d'art consiste « à nous efforcer d'illuminer la vie sombre des classes pauvres, de leur donner quelques minutes de beauté et de bonheur au milieu des ténèbres qui les environnent[2]. » Lui-même, a-t-il réussi à accomplir cette mission dans son Théâtre d'Art de Moscou ? Le souvenir ci-dessous montre qu'il a réussi.

> « Je vais vous raconter ce qui m'est arrivé (…) quand notre compagnie était en tournée à Saint-Pétersbourg. J'avais été retenu au théâtre par une mauvaise répétition. (…). J'étais (…) irrité. Et soudain en sortant du théâtre, je me suis trouvé pris dans une foule qui attendait sur la place. Des feux brûlaient ici et là, des gens étaient assis sur des pliants, à demi endormis dans la neige, d'autres s'abritaient sous une sorte de tente qui les protégeait du froid et du vent. (…). Je fus profondément ému par ce spectacle. (…). Je me suis demandé : "Quel événement, (…), quel génie pourraient me persuader de venir grelotter ici des nuits entières (…) ?" Je ne pouvais répondre à cette question (…). Songez à ce que représentait le théâtre pour ces gens-là ! (…). Quel bonheur pour nous d'apporter une joie à ces milliers de personnes ! Instantanément j'ai

[1] Propos de Chtchepkine dans Nina GOURFINKEL, *Stanislavski*, *op.cit*. , p. 15.

[2] Propos de Stanislavski dans Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, l'aventure européenne du XX siècle*, *op.cit.* , p. 66.

découvert en moi un but essentiel, dont l'exécution engloberait tous les autres objectifs mineurs de mon rôle, et constituerait une ligne d'action essentielle[1]. »[2]

Un théâtre entouré de flammes[3] allumées par ceux qui attendent impatiemment l'ouverture des portes. Ces flammes n'étaient qu'un reflet de la flamme qui brûlait à l'intérieur du maître. Pour lui, l'art du théâtre était une contribution « à la grande bataille de la lumière contre les ténèbres, bataille qu'avaient engagée avant lui les grands écrivains russes et les artistes créateurs du monde entier qui croyaient aux forces morales inépuisables de l'homme, au progrès moral de l'humanité[4]. » Mais le maître était bien conscient du fait que pour pouvoir sortir victorieux de cette bataille, il aurait besoin d'un acteur-guerrier, d'un acteur-prêtre. Des caractéristiques de cet acteur, le maître parle dans un beau texte. Ce texte est, en effet, le testament artistique de Stanislavski.

Le testament du maître : le théâtre-temple, l'acteur prêtre

« *Le théâtre-temple, l'acteur prêtre*. Enfin les gens commencent à comprendre qu'aujourd'hui, à l'heure où la religion décline, l'art et le théâtre doivent s'élever jusqu'au temple, parce que la religion et l'art pur purifient l'âme humaine. Mais …

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 305.

[2] Et dans un autre contexte, il déclare : « Si le théâtre ne se considère pas comme le serviteur joyeux de sa patrie, alors il ne sert à rien, car il ne deviendra pas l'une des forces créatrices du pays. Ainsi, nous comprenons que le choix des cadres d'un théâtre est d'une importance cruciale. Le choix des artistes par un système de protections, et non selon leur talent et leur caractère, ou l'entrée au Studio par relations et recommandations : tout cela non seulement rabaisse le théâtre, le spectacle ou la répétition, mais y instaure aussi l'ennui. Dans ces conditions, la création elle-même se forme à partir de succédanés et non sur la base d'un véritable amour, brûlant dans le cœur des acteurs. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et L'Ethique*, *op.cit.* , p. 16.)

[3] Il voulait transformer le théâtre en un temple du feu et souhaitait métamorphoser l'acte de création en une flamme : « Celui qui ne comprend pas que la création, quelle que soit sa forme, est une flamme impétueuse et non une anse calme, et que pour donner sur scène une interprétation enflammée, il faut habituer son corps à se soumettre avec souplesse et facilité à chaque ordre de la pensée, n'est pas un artiste. Car c'est seulement lorsque le corps ne rencontre plus d'obstacle pour exprimer ses forces intérieures qu'on peut répondre au spectateur, qu'on peut lui présenter un cœur grand ouvert à l'amour de l'art. C'est seulement ainsi qu'on peut parvenir à l'harmonie de la scène et de la salle, unies dans le dialogue des cœurs et des pensées et dans la beauté. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 172.)

[4] Propos de Yuri Zavadski dans Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, *op.cit.* , p. 66.

> Comment transformer le théâtre-foire d'aujourd'hui en théâtre-temple ? (…). Il faut que viennent les acteurs-prêtres, à l'esprit pur et aux sentiments nobles, alors l'art se créera de lui-même. On peut prier à la belle étoile où sous un toit brûlant, avec ou sans parole. Car ce ne sont pas les lieux, mais les hommes qui créent les conditions, qui métamorphosent une simple étable en un temple fabuleux, si les hommes ont créé la foi, ce sont eux aussi qui ont profané les temples en les transformant en marché. Pourquoi ne pas créer un art nouveau, pourquoi ne pas construire un théâtre-temple.
>
> (…)
>
> La prière ardente d'une personne peut enflammer une foule - et cette même prière peut conduire l'acteur jusqu'au sublime, et plus il y a d'acteurs ainsi, plus l'ambiance créée sera extraordinaire. (…). Il n'y a que les âmes artistiquement pures qui créeront un art, digne des nouveaux temples[1]. »

Le passage ci-dessus est la première partie du testament artistique de Stanislavski. La deuxième, nous le citerons au début du dernier chapitre de cette recherche. Notre dernier chapitre, sera consacré à l'étude de l'œuvre et la pensée de Grotowski. Puisant dans la pensée du maître russe, Grotowski a réussi a métamorphoser « une simple étable en un temple fabuleux. »

Dans le chapitre suivant, nous étudierons le *système*. Le *système* n'est pas un ensemble d'instruction. Il est la quintessence d'une longue vie dans l'Art. La connaissance de cette quintessence permettrait à l'acteur de retrouver le courage de *se* dépasser sur la scène. Celui qui retrouve ce courage pourra éventuellement s'approcher du seuil difficilement atteignable de *l'organicité technique*. Il aura une forte chance de le traverser, de rentrer dans la mémoire atemporelle de la communauté théâtrale, d'atteindre *la finalité de l'organicité*.

Le *système* est aussi la matrice de la *via negativa* de Grotowski. Stanislavski était le premier à comprendre qu'au moment de l'accomplissement d'une action scénique, l'acteur devrait se passer de la question « Comment faire ? »

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 148.

Chapitre II

Le système, ébauche de *la via negativa*

Aider l'acteur à retrouver « le courage » et « le toupet » sur la scène, à *se* dépasser dans l'accomplissement de ses actions scéniques, à défaire tout obstacle psycho-physique qui empêche ses pulsions intérieurs de dépasser ses actions. Tel est l'objectif final du *système*. Pour pouvoir atteindre cet objectif, l'acteur devrait faire un long chemin. Dans les passages suivants, nous allons revisiter les différents stades de ce chemin. Nous allons suivre deux guides. Stanislavski et son double, Tortsov.

Surveiller sa fusion avec le personnage

Dès les premières pages de ses romans pédagogiques, Stanislavski assimile le processus de la création d'un rôle à celui de la croissance organique d'une plante. Il défend l'idée qu'en prenant une certaine distance avec la raison analytique, l'acteur saura libérer ses facultés créatives inconscientes et pourra fusionner avec le rôle.

Commençons par les angoisses et les joies que Kostia ressent au début de *La construction du personnage.*

Plutôt que de se familiariser avec le personnage, Kostia pense à fusionner avec lui. D'où le dégoût qu'il montre pour une analyse raisonnée du rôle[1]. D'où la passion qu'il montre pour la découverte d'un catalyseur qui pourrait accélérer le processus de fusion. « Quel est le truc

[1] Plutôt qu'analytique, le travail de l'acteur est un travail synthétique. À ce sujet, Stanislavski déclare : « L'analyse, même très fine, est à la portée de beaucoup d'artistes, mais la création, c'est un travail de synthèse. Et très peu de gens en sont capables. C'est pourquoi nombreux sont ceux qui parlent bien des rôles mais les jouent mal. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 148.)

juste[1] ? », se pose-t-il. Préoccupé par cette question, il entend de Tortsov que bientôt une séance de répétition va être consacrée à la reconstitution d'une mascarade. Fouillant dans la réserve à costumes de l'école, il trouve une jaquette verdâtre. Il la met et soudain se rend compte de la présence d'un inconnu à l'intérieur de son corps. Il ressent parfois des émotions différentes des siennes mais ne sait pas comment les extérioriser. L'inconnu monte finalement à la surface de sa conscience. Il n'y flotte pas longtemps et replonge dans les profondeurs de son inconscient. Petit à petit, apparaissent des gestes un peu différents des siens[2]. Par exemple, il se frotte les mains d'une façon un peu inhabituelle. Ces gestes nouveaux se multiplient. Ils apparaissent et disparaissent. L'inconnu n'est pas encore stabilisé à la surface de sa conscience. Arrive le jour de la présentation des numéros. Incapable d'arracher cet inconnu des profondeurs de son être, Kostia se sent frustré[3], décide de ne pas passer sur la scène et commence à enlever son costume et son maquillage. Soudain le « truc juste » descend du ciel. Enduisant son visage d'une crème, elle aussi verdâtre, il se transforme en une sorte de statue verte. Attiré par cette couleur, l'inconnu fait surface. Il est un critique dramatique. Il incite Kostia à mettre une plume entre ses dents, le pousse sur la scène et se sert de sa bouche pour discuter avec Tortsov.

Tout au long de cette scène, le critique essaie de dépasser Kostia. Celui-ci résiste. Il reste maître de la scène et de lui-même.

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 25.

[2] Dans le processus de la conception de la ligne des actions physiques, l'apparition des gestes différents de ceux de l'acteur est un bon signe. Stanislavski écrit : « L'action physique de l'homme que l'artiste interprète sur scène n'est pas seulement le résultat des émotions de morceaux isolés du rôle, ni le reflet de la vie intérieure de l'homme du rôle. C'est *l'union parfaite* de ces visions intérieures et de l'environnement extérieur qu'il a devant les yeux sur scène. Dès ce moment-là, la figure de l'artiste lui-même et sa personnalité, s'efface. Elles semblent soudain oubliées. Surgissent alors des mouvements totalement différents, dans lesquels se déverse un nouveau "moi". Ce nouveau "moi" est la personne qui m'est la plus chère, celle à qui je cède la première place dans mon existence, en me mettant en retrait pour la servir avec toute mon énergie et toute ma joie, c'est-à-dire en vivant pour elle. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 173.)

[3] Concernant le sentiment de frustration, Stanislavski écrit : « Le plus souvent, le sentiment de frustration de l'artiste vient du fait qu'il a conscience de renfermer des forces qu'il devrait révéler dans sa création, mais qu'il en est dérangé en permanence par des tâches et des obligations qui lui prennent du temps, etc. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 181.)

> « Pendant que j'avais joué le rôle de critique, je n'avais cependant pas perdu la sensation d'être moi-même. La raison de cela, (…), était que j'avais éprouvé une grande joie, en jouant, à suivre ma propre transformation. En fait, j'avais été observateur de moi-même, en même temps qu'une autre partie de moi était devenue une insupportable créature toute tendue vers la recherche des fautes d'autrui. Cependant cette créature n'est-elle pas une partie de moi-même ? Je l'ai extraite de ma propre substance. Je me suis divisé en quelque sorte, en deux personnalités. L'une d'elles a vécu en acteur, l'autre en observateur. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette dualité, depuis, n'a pas retardé la marche de mon travail de création. Au contraire, elle a été un encouragement et une source d'énergie[1]. »

Arracher des profondeurs de son inconscience une part inouïe de soi-même, lui céder sa bouche, la laisser s'exprimer, aller *joyeusement* et *consciencieusement* vers une fusion totale avec elle, et finalement s'en purifier. Maîtrisant ce processus de travail, l'acteur ne se sentira plus embarrassé par la présence du spectateur. Il trouvera « la conviction de réaliser une action d'une intégrité totale[2]. »

Vers une communion purificatrice

Kostia n'arrive pas à trouver l'inspiration nécessaire à révéler la nature d'Othello. Il s'angoisse. Aux prises avec cette angoisse, il fait une expérience intéressante. Au cours d'une répétition, un ouvrier qui travaille sur la scène laisse tomber un paquet de clous. Spontanément, Kostia se baisse pour les ramasser et trouve l'agréable impression de se sentir à son aise sur la scène. Cet incident inattendu lui permet de formuler la question principale de l'art de l'acteur : comment pourrait-on rester naturel dans la vie scénique, là où tout est prévu par avance, là où il n'y a rien d'inattendu ?

Afin d'aider son élève à sortir de cette impasse, Tortsov l'invite à faire attention à la justesse, la cohérence et la continuité de ses actions scéniques. « Vous devez, dit-il, apprendre avant tout à créer consciemment et avec beaucoup de justesse, car c'est le meilleur moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration. »

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 38.

[2] *Idem.* , p. 46.

Consciemment mais « en communion avec [le] personnage[1]. » Par communion, il entend la communion spirituelle et physique. D'où l'importance qu'il donne à « utiliser ses propres émotions, ses sensations, ses instincts, même à l'intérieur d'un personnage étranger[2]. » D'où l'importance qu'il donne à la formation d'« un appareil physique et vocal d'une extrême sensibilité et soigneusement éduqué[3]. » Un appareil capable de révéler tant les pulsions nobles que les pulsions ignobles de l'acteur/personnage. « Peut-être, dit-il, que les germes d'une personnalité répugnante dorment dans les profondeurs de [votre] être[4]. » Surveillant la croissance de ces germes dans son esprit/corps durant les moments où il incarne le personnage, l'acteur pourra peut-être s'en purifier dans la dernière représentation.

Un masque facial révélateur de l'âme de l'acteur/personnage

Visionnaire, Stanislavski a prévu l'avènement d'un acteur capable de créer un masque avec les muscles de son visage. Et ce, quelques décennies avant *Akropolis* de Grotowski.

> « On peut créer le masque sans se servir de maquillage. Non, ce que je vous demande de faire, ce n'est pas nous montrer vos propres traits de caractère, qu'ils soient bons ou mauvais, mais je vous demande les plus secrets, les plus intimes. Et il faut que vous les représentiez en votre propre nom, sans vous cacher derrière une image[5]. »[6]

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1979, p. 21.

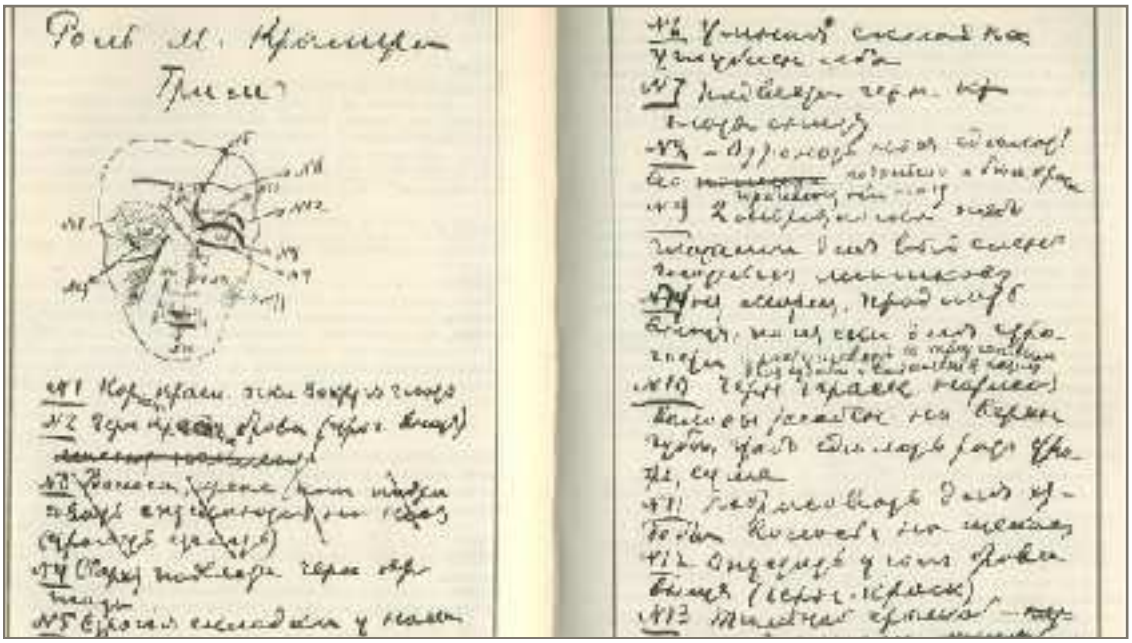
[2] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 47.

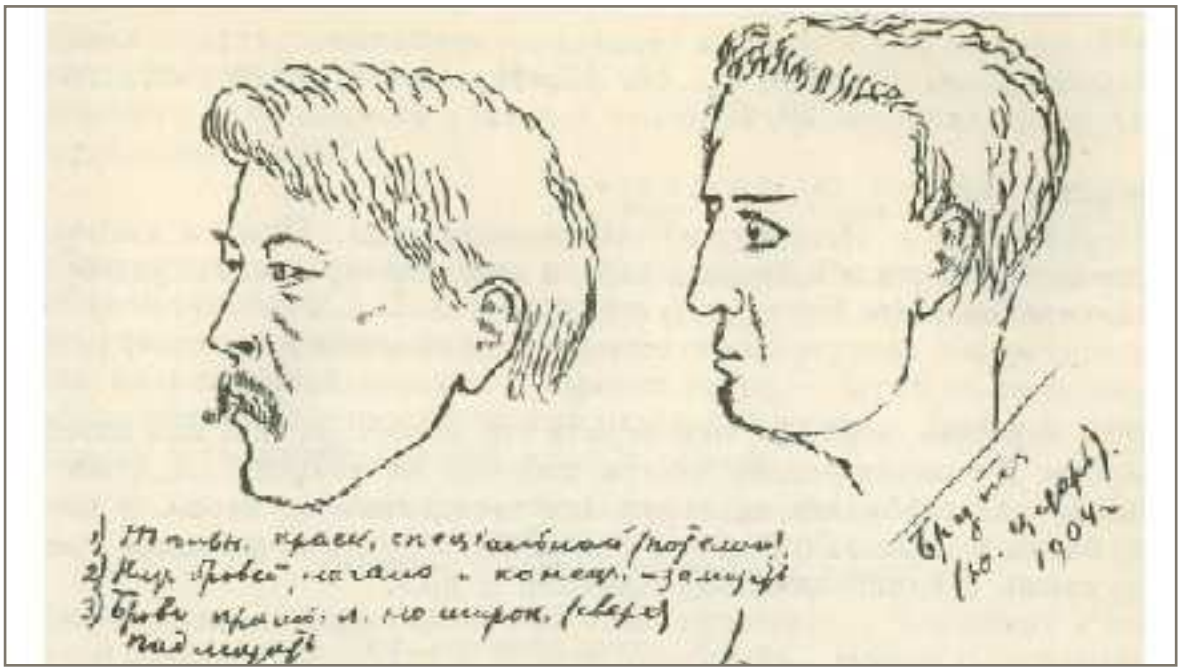
[3] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 23.

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 47.

[5] *Ibid.*

[6] Dans un autre contexte Stanislavski déclare : « Les trucs reflètent toujours la pauvreté de la vie intérieure. Si notre vie intérieure était immensément riche, nous n'aurions pas besoin de maquillage, de costume, de décors. Il suffirait de créer avec la richesse de notre esprit et la force de notre attention pour ensorceler et bouleverser les spectateurs. Toutes les phases du spectacle nous aident seulement, nous les artistes, à adapter plus facilement nos forces créatrices. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 119.)





Haut : Stanislavski, Détail du maquillage de Michael Kramer pour *Michael Kramer* d'Hauptmann, mise en scène Stanislavski et Loujski, Théâtre d'Art, 1901, Carnet de Stanislavski consacré au grimage.

Bas : Stanislavski, dessin pour le grimage de Brutus dans *Jules César* de Shakespeare, mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko, le rôle de Brutus est interprété par Stanislavski, dessin daté de 1904.

Nous pouvons voir dans les dessins ci-dessus, la grande attention que Stanislavski portait à la conception de ses maquillages.

Ce dont il rêve c'est un masque facial transparent qui permettrait à l'acteur de « dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime[1]. » Pour lui, un mauvais acteur est celui qui fait « un effort considérable entièrement orienté vers le personnage » et qui tente de « se cacher à l'intérieur d'un personnage sur lequel il compte pour suppléer la séduction qui lui manque[2]. »

Rendre le visage transparent n'est qu'un début. Il faut penser à avoir des mains, des bras, des jambes, et des pieds transparents. Pour ce, il faudra dans un premier temps, connaître les muscles de ces membres, leurs points forts et leurs points faibles.

> « Il est possible que dans la vie courante on puisse s'accommoder d'un corps bouffi aux mauvais endroits. (…). En effet, nous sommes tellement habitués à de tels défauts que nous les acceptons comme des phénomènes normaux. Mais dès que nous montons sur la scène, des insuffisances physiques même moins importantes que celles que je viens de décrire attirent immédiatement l'attention[3]. »

Comment venir à bout de ces insuffisances ?

Dans un premier temps, l'acteur devrait penser à répondre aux « exigences sculpturales[4] » du rôle, à maîtriser l'art de la conception des attitudes. Pour pouvoir concevoir des attitudes vivantes, l'acteur devait pratiquer l'acrobatie. « La raison en est que la pratique de l'acrobatie aide à développer la faculté de décision[5]. » Le moment où un acrobate fait une cabriole à se rompre le cou n'est pas très différent des moments tendus d'un rôle comme Hamlet ou Othello. La pratique de l'acrobatie permettra à l'acteur « de se livrer entièrement à son personnage[6] » dans les moments de grande intensité ; non seulement avec les grands membres de son corps mais aussi avec ses extrémités. « Le développement des extrémités des

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 48.

[2] *Idem.* , p. 43.

[3] *Idem.* , p. 57.

[4] *Idem.* , p. 58.

[5] *Idem.* , p. 59.

[6] *Idem.* , p. 60.

bras (doigts, poignets) a autant d'importance que le développement des extrémités des jambes (chevilles, pieds)[1]. »

Qu'ils soient gracieux, saccadés ou toniques, les mouvements des bras et des jambes doivent tous découler du tronc, de cette masse de chair et d'os tissée autour de la colonne vertébrale. D'où l'importance que Stanislavski donne tant à la souplesse qu'à la solidité de cette colonne.

Pour développer ces qualités dans le corps des élèves, une certaine Mme. Sonova, leur propose un exercice que voici : « Regardez. J'ai dans la main une goutte de mercure : je vais la verser (…) à la pointe même de mon index. (…) Maintenant faites en autant et laissez le mercure courir dans votre corps[2]. » Ensuite, elle les invite à faire tourner la goutte dans les phalanges des doigts, dans les poignets, les coudes et les autres membres du corps.

Tortsov invite aussi ses élèves à travailler sur la solidité de la colonne vertébrale et rappelle que l'acteur devrait penser à bien la visser dans l'articulation du bassin. Comment ? En pratiquant la danse classique. Mais il souligne que les mouvements d'un acteur devraient être purifiés de toute sorte d'affectation romantique.

Aux articulations inférieures du corps, (chevilles, genoux, bassin), Tortsov confie deux missions. La première consiste à propulser le corps dans l'espace. La deuxième consiste à amortir les chocs que ce dernier subit dans chaque déplacement. Si ces articulations font leur travail, l'acteur pourra faire des mouvements fluides. Pour pouvoir expliquer ce qu'il entend par la fluidité, Stanislavski évoque une image :

> « Je me souviens, d'un spectacle qui m'a laissé une impression profonde. Je regardais des soldats défiler. J'étais séparé d'eux par une haie et je ne voyais que les têtes, les épaules et les torses. Les soldats n'avaient pas du tout l'air de marcher. Ils avaient l'air de rouler sur des patins ou de glisser sur des skis, sur une surface absolument lisse. Je sentais ce glissement. Je n'avais aucune sensation de brusques montées et descentes[3]. »

Éveiller la mémoire musculaire par la pantomime

---

[1] *Idem.* , p. 63.

[2] *Idem.* , p. 69.

[3] *Idem.* , p. 74.

En vue d'éveiller la mémoire musculaire et sensorielle des différents membres du corps, Stanislavski propose des exercices de pantomime. « Comprenez donc, dit-il, l'importance du travail avec les objets imaginaires[1]. » Pour ne citer que quelques-uns de ces exercices :

> « Tirer, pousser ou soulever des charges imaginaires, fendre du bois, lancer un poids, traîner une boîte ou une malle, tirer l'eau d'une pompe ou d'un puit, porter des seaux d'eau sur une palanche, tirer ou faire glisser un rondin, transporter un sac de pomme de terre, enfoncer un pieu et l'arracher du sol, enfoncer un clou dans un mur[2] et l'extraire avec une pince, soulever un sac de farine, essorer du linge, bêcher une plate-bande dans un jardin, le sol d'une terre vierge, creuser la neige glacée et la poudreuse toute fraîche, tirer une barque sur la berge[3]. »

Les actions sans objet doivent être crédibles. Pour ce, il faut que « l'énergie se déplace le long d'un réseau de muscles[4]. » Pour monter un escalier imaginaire, je dois mobiliser volontairement le même réseau de muscles qui se mobilise quand je monte un vrai escalier.

Mais dans chaque corps il y a des nœuds qui empêchent la libre circulation de l'énergie. Pour les défaire, il faut faire des exercices de relâchement[5].

En voici un :

> « Relâcher les muscles au point de frôler la chute. (…) il faut éliminer 95% de la tension. Tous les élèves entrent avec des chaises (sans bruits), s'installent comme chez eux, (…). Pendant ce temps à l'avant-scène, on fait trois exercices :
>
> Contraction. Un élève est allongé et dit où il est contracté. Un autre tâte pour vérifier.
>
> Relâche. Pause, action, l'assistant vérifie.

---

[1] Propos de Stanislavski dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *Répétitions et exercices de Stanislavski, op.cit.* , p. 191.

[2] Enfoncer un clou dans le mur. Nous invitons le lecteur à mémoriser cette action. Nous la reverrons dans le deuxième chapitre.

[3] Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *Répétitions et exercices de Stanislavski, op.cit.* , p. 290.

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 85.

[5] Dans un autre contexte, Stanislavski déclare : « Relaxez les bras, les jambes, le torse et tout le corps, en libérant ce dernier de toute tension, sinon l'énergie se dispersera inutilement dans tout le corps et ne sera pas concentrée en un bloc à l'intérieur de l'acteur. L'énergie dispersée se transforme en convulsions tendues et laides. Et plus l'énergie est forte plus les convulsions et les défauts physiques deviennent puissants et laids. Cela empêche de percevoir un sentiment sincère qui, peut-être, est en train de naître dans l'âme. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 24.)

Justification. Pause, action, l'assistant vérifie.

Relâche des muscles en action :

Les gladiateurs (combat sans effort physique)

Cueillir une pêche imaginaire. Trouver la tension nécessaire dans la main et le bras et relâcher quand la pêche est cueillie. Lever (sans objet) seize kilos, dix kilos, un verre d'eau, un piano. Démonstration d'un combat sans utiliser la force et sans toucher son partenaire[1]. »[2]

Ce n'est qu'à travers un corps purifié de nœuds que « l'énergie chauffée par l'émotion [et] chargée de volonté » pourra avancer « confiante et fière » et saura se manifester dans « une action (…) accomplie en plein accord avec l'impulsion spirituelle qui l'a déclenchée[3]. »[4]

Seul un corps purifié de nœuds pourra exercer une influence sur le spectateur :

« La force de votre action sur le spectateur dépend de votre habileté à émanciper tout votre organisme. L'émanciper de manière à ce que rien dans votre corps ne vous gêne pour refléter la vie intérieure du rôle avec netteté et précision, c'est-à-dire pour que vos mouvements ne vous empêchent pas d'*agir*[5]. »

---

[1] Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *répétitions et exercices de Stanislavski*, *op.cit.* , p. 308.

[2] Au chanteur d'opéra, Stanislavski rappelle qu'il devra pouvoir relâcher ses muscles en même temps qu'il cale ses mouvements sur les mesures de sa partition musicale : « (…), si vous êtes dans un opéra, écoutez attentivement et réfléchissez bien au rythme de la musique. Avec une attention redoublée, prenez le rythme comme point de départ. Cherchez comment transvaser physiquement votre énergie dans telles ou telles mesures de la musique. Qu'est-ce que cette mesure dit à votre cœur ? Est-elle dynamique ou statique ? Après un examen minutieux de la musique et de vous-même dans son rythme, vous trouverez toujours quel groupe de muscles a contracté vos nerfs, en empêchant votre force créatrice de trouver la démarche juste. Une série d'exercices physiques sur cette musique vous mènera à une action physique correcte dans votre rôle et vous aidera à unir harmonieusement vos actions physiques et psychiques. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 147.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 71.

[4] Dans un autre contexte, le maître déclare : « Lorsque vous arrivez pour une répétition, avant de prononcer le premier mot de votre rôle, vous devez impérativement redoubler d'attention envers vous-même et vérifier si votre corps vous obéit parfaitement. Si tous vos muscles sont relâchés, si vous vous sentez bien physiquement, souple, vérifiez ensuite votre monde intérieur. Avec votre œil intérieur, regardez si votre esprit est aussi libéré que votre corps, si vous avez transféré toute votre attention sur votre "moi" créateur, si vous avez libéré en vous suffisamment de place pour la création, s'il ne reste pas des éléments personnels et des perceptions qui vous empêchent de vous consacrer entièrement à la vie de votre rôle. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 137.)

[5] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 159.

Une attitude débordée par l'âme de l'acteur/personnage

Plus haut, nous avons entendu Tortsov parler des « exigences sculpturales. » Dans une autre séance de répétition, il rappelle à ses élèves qu'en tant qu'acteur, ils doivent pouvoir se tenir dans des postures statiques chargées d'énergie et d'émotion. Voici un exercice conçu dans cet objectif : « Le rideau se lève, et vous êtes assise sur la scène. (…). Vous vous contentez de rester assise, jusqu'à ce qu'enfin le rideau tombe. On ne peut rien imaginer de plus simple[1]. »

Une première élève se lance. Dépourvue de tout objectif précis, elle ne réussit pas à contrôler ses mouvements involontaires et n'arrive pas à apaiser son angoisse. Le rideau tombe. Elle sort.

Kostia se lance. Il ne réussit pas plus que sa camarade.

Tortsov monte sur la scène pour jouer le jeu du maître. Il s'assoit sur une chaise et reste complètement immobile. « Mais son attitude était saisissante[2]. » D'où relève la force de cette attitude[3] ? Du fait qu'il suit un objectif dans son esprit. Le secret révélé, le maître invite la première élève à refaire le même exercice à deux. Ils montent sur la scène. Tortsov sort un petit cahier de sa poche et le feuillette. Croyant que l'exercice n'a pas encore commencé et curieuse de voir ce que fait Tortsov, la jeune élève s'intéresse de plus en plus aux petits gestes de son maître. Cette préoccupation annihile son angoisse. Les mouvements parasites disparaissent. Elle s'immobilise le corps. Ce calme et cette immobilité font « ressortir ce qu'elle avait d'agréable dans le visage[4]. » Soudain, Tortsov ferme le petit cahier et annonce la fin de l'improvisation. L'élève se plaint de ne pas avoir rien joué. Le maître lui rappelle

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 39.

[2] *Idem.* , p. 41.

[3] Dans un autre contexte, Stanislavski explique pourquoi les attitudes d'un acteur, (X), sont saisissantes et celles d'un autre acteur, (Y), ne le sont pas : « Dans son incarnation du rôle, X donne à la force de ses sentiments et de ses pensées l'intensité maximale autorisée par la vérité de l'action physique. Si extérieurement, sur scène, il reste simplement assis, sans rien dire, sa pose touche intérieurement aux confins de la décontraction, de la précision et de la sculpturalité. Il comprend qu'un bras ou une jambe pliés ou tendus doivent être au maximum. S'il tend la tête en épiant quelqu'un derrière un buisson, il doit réellement la tendre à fond, et non représenter une tête tendue. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 120.)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 42.

qu'elle avait bien joué l'action d'*attendre*. « Cela, dit-il, n'a peut-être pas d'intérêt particulier en soi mais au moins c'est vivant. » Puis, il discourt brièvement sur l'art de rester immobile sur la scène :

> « L'immobilité apparente d'une personne assise sur la scène n'implique pas la passivité. Il arrive même souvent que l'immobilité physique soit la conséquence d'une grande intensité de pensée. (…) Soyez toujours en action que ce soit physiquement ou spirituellement[1]. »[2]

Seule l'énergie d'une pensée intense pourra sculpter le corps de l'acteur de l'intérieur et l'inciter à entamer un mouvement ou à une série de mouvements continus. « Nous pouvons considérer, dit Tortsov, la ligne continue comme essentiel pour tous les arts[3]. » Afin d'insuffler le sens de la continuité dans les muscles de ses élèves, il les invite à refaire l'exercice de la goutte de mercure. Cette fois, il leur demande d'adapter la vitesse de leurs mouvements avec celle d'un métronome qu'il règle d'abord à un tempo lent. À cette vitesse, le bras, l'avant-bras, le poignet et les doigts se roulent et se déroulent comme un col de cygne. « Avez-vous senti, demande-t-il, comment votre énergie s'est déplacée (…) le long d'une ligne continue ? C'est ce courant d'énergie qui crée la fluidité et la plasticité du mouvement corporel, qui nous est nécessaire[4]. »

Seule une ligne continue des actions physiques pourra réveiller dans « les plus profonds replis de notre être », une ligne d'actions intérieures, une ligne chargée de « stimuli provenant des émotions, de la volonté et de l'intelligence[5]. »

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 43.

[2] Dans un autre contexte, Stanislavski déclare : « La forme extérieure du corps ne parle au public que lorsque ce dernier voit toute la sculpturalité de cette forme. De même, la vie intérieure du rôle ne vous rapproche du spectateur, n'efface la limite entre la scène et la salle et ne force le public à vous croire, à pleurer et à se tourmenter, à rire et à se réjouir avec vous, que lorsque vos pensées et vos sentiments fusionnent et qu'ils s'élèvent jusqu'à la tension héroïque. Pas lorsqu'une vie étroite de petit bourgeois coule très convenablement dans vos veines. (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 121.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 86.

[4] *Idem.* , p. 89.

[5] *Ibid.*

L'objectif final de ces exercices : rendre l'acteur capable de ranger ses actions « sur une ligne interne[1] plutôt que sur une ligne externe. » « Quand vous en éprouvez de la joie, vous parviendrez à connaître la signification de l'émotion du mouvement lui-même[2]. »

La ligne de la vie de l'âme du personnage n'est pas toujours une ligne continue. Il peut y avoir des ruptures. D'où la nécessité d'apprendre à « couper net le courant de l'énergie » et le résultat sera « une pose immobile » qui pour être authentique « devrait être justifiée par une impulsion interne. » Ce genre de pose, Stanislavski la nomme « l'action suspendue (ou) la sculpture vivante[3]. »

Faudrait-il considérer l'une de ces lignes, supérieure à l'autre ?

> « C'est à vous, de définir laquelle de ces deux lignes, l'extérieure et l'intérieure, est la plus importante, laquelle est dans votre esprit la plus propre à produire une image physique de la vie d'un être humain sur la scène, la plus propre à servir la construction du personnage[4]. »[5]

Plutôt agir que jouer l'émotion

Sans un but précis, une action retenue sera une action insignifiante. Un exercice nous aidera à mieux comprendre cet énoncé.

Tortsov invite une élève à jouer un personnage qui cherche un objet perdu. Il s'agit d'une broche sertie de pierres précieuses qu'elle devrait vendre pour pouvoir payer les frais de ses études. En enchaînant une série de gestes usés, l'élève tente dans son premier essai de jouer le

---

[1] Dans un autre contexte, il déclare : « Il ne faut jamais créer un personnage d'après un canevas extérieur et partir du geste pour aller vers la vie intérieure de *l'homme-rôle*. Tout ce qui est "au-dehors" provient de l'addition de deux éléments : l'artiste et le rôle. Et c'est seulement lorsque tous deux fusionnent dans l'homme-rôle que commence la vraie vie de la scène. (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 170.)

[2] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, Paris, Payot, 1979, p. 89.

[3] *Idem.* , p. 91.

[4] *Idem.* , p. 92.

[5] Dans un autre contexte, il déclare : « (…), ne cherchez pas à déterminer votre rôle par des signes extérieurs, mais donnez-vous le temps de perdre cette habitude de vivre et d'agir du dehors. Appréhendez toute la vie créatrice comme la fusion de votre vie intérieure avec votre existence extérieure et entamez les exercices avec gaîté et légèreté. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, Paris, Circé, 2010, p. 22.)

sentiment de détresse. Tortsov l'arrête et lui rappelle que son avenir professionnel sera détruit si elle ne trouve pas la broche. L'élève recommence. Cette fois, elle se concentre sur l'action de chercher. L'improvisation finie, elle prétend que la première fois elle se sentait belle et bien dans la peau du personnage. Tortsov n'est pas d'accord. Il lui rappelle que la première fois, elle voulait jouer les sentiments du personnage alors que la deuxième fois, elle était concentrée sur l'action de chercher et que cette concentration avait complètement changé les traits de son visage. « En aucune circonstance, conclut-il, on ne peut présenter sur la scène une action qui soit uniquement destinée à susciter un sentiment pour lui-même[1]. »

Saisir l'âme du mot[2]

Puisant dans la pensée théosophique, Stanislavski écrit un long chapitre sur l'art de la diction.

« Les lettres, les syllabes, les mots, dit-il, n'ont pas été inventés par l'homme : tout cela lui a été suggéré par ses instincts, ses impulsions, par la nature elle-même, à son heure[3]. » Il défend aussi l'idée que les voyelles ont « un contenu spirituel[4] » et souhaite qu'un jour « les consonnes deviennent aussi vibrantes que les voyelles[5]. » Pour Stanislavski, chaque phrase est un vecteur chargé de quelques milliers d'unités d'énergie émanant non seulement de l'esprit de l'acteur/personnage mais aussi de celui de l'auteur.

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 47.

[2] Stanislavski souligne à maintes reprises que l'acteur ne devrait jamais se sentir fier de sa belle voix ou de sa belle diction, qu'il devrait dépasser les règles de la diction afin de saisir l'âme des mots. Voici ce qu'il note concernant la diction de l'un de ses acteurs : « Kachalov dans la *Cerisaie* dit le monologue (acte 2) : "La crasse,…la déchéance morale". Il met l'accent sur le mot "morale". Il faudrait deux accents dans ce cas-là : sur "morale" et sur "déchéance". Pourquoi ? L'acteur qui ne comprend pas encore la création intérieurement, mais vit la représentation de l'extérieur, aime parler, déclamer, parce que la parole lui permet de mettre en valeur sa voix, parce que l'articulation est une passion. Le théâtre français est mort en partie à cause de cette passion. Là-bas on s'enivre du son et de la musique de la parole et on oublie complètement l'essentiel. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 139.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 110.

[4] *Idem.* , p. 111.

[5] *Idem.* , p. 116.

> « Si l'acteur pénètre jusqu'à l'âme des mots, il m'emmène à sa suite dans les recoins secrets de l'œuvre du dramaturge, en même temps que dans les replis cachés de son âme à lui. Si l'acteur ajoute l'ornement vivant du son à ce contenu vivant des mots, il permet à mon regard intérieur d'entrevoir les images qu'il a construites à l'aide de sa propre force créatrice[1]. »[2]

Stanislavski ne voit aucune différence entre l'émission d'un son et l'exercice d'une action physique[3]. Les deux, pense-t-il, sont capables d'éveiller des émotions aussi bien chez l'acteur que chez le spectateur. Selon lui, le sentiment qu'un poème évoque chez ses auditeurs est dû au fait que « chaque phrase vibre et chante[4]. » Il croit aussi que ce qui donne sens à une phrase, ce sont les pauses et les respirations qui s'interposent entre les mots.

Nombreux sont les exercices que Tortsov propose à ses élèves en vue de développer leur appareil vocal et afin d'étendre la portée de leur voix. Après avoir expliqué la différence entre les consonnes sonores (M, N, L, R, V, F, Z) et les consonnes d'arrêt (B,D,G,W), ce dernier invite ses élèves à reproduire les premiers syllabes qu'un enfant produit dans les premiers mois de sa vie : Ba…Ba …Ba. Ensuite il leur demande de charger la même syllabe d'un sentiment de joie et de surprise : B A A … B A A. « Il y a, dit-il, une foule de variations à inventer sur cette syllabe de deux lettres, BA, et dans chacune d'elle se manifeste une petite partie de l'âme humaine[5]. » Ensuite il ajoute une deuxième consonne à cette syllabe : BAR, BAN, BAT, BAG. Cet ajout produit un nouvel état d'âme. « Chaque consonne, dit-il, attire des parties différentes de notre être, et les fait sortir de différents replis de notre espace

---

[1] *Idem.* , p. 106.

[2] Dans un autre contexte, il déclare : « (…), apprendre à l'artiste à chercher en lui-même la valeur du mot, lui apprendre à développer son attention et à l'attirer de manière introspective vers les caractéristiques organiques du rôle, vers la nature des sentiments humains, et non à juger de l'extérieur tels ou tels effets en croyant qu'on peut apprendre à jouer un sentiment. Il faut insérer le cœur de *l'homme-artiste* dans la chaîne des actions intérieures et extérieures, qui avancent toujours en parallèle ; (…). » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et L'Ethique*, *op.cit.* , p. 18.)

[3] À ce sujet, il écrit : « Le son de votre voix est une action physique, où prennent part des groupes entiers de muscles, les cordes vocales, le diaphragme, etc. si certains organes de votre corps sont contractés, s'ils gênent et incommodent votre voix, vous n'entrerez pas, bien entendu, dans l'état créateur. Vous ne pourrez pas présenter une *pensée-mot-son* libérée, car l'harmonie entre les mouvements de votre corps et ceux de votre esprit ne sera pas totale. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et L'Ethique*, *op.cit.* , p. 159.)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 105.

[5] *Idem.* , p. 113.

intérieur[1]. » Par la suite, il ajoute une deuxième voyelle et puis une deuxième consonne jusqu'à ce qu'apparaissent des mots simples comme : Baba, Babu, Bana, Banu, Bali, Barbar, Banyan, Batman, Bagrag.

Composés des syllabes chargés d'énergie, chaque mot, sera, à son tour, chargé d'énergie. Et quand les mots se rangent les uns à côté des autres, la phrase constituée, sera, elle aussi, porteuse d'énergie et révélatrice de l'âme du personnage.

Concernant la pose de la voix, le maître nous fait une remarque importante : « Ne cherchez pas à poser votre voix, elle se posera d'elle-même si votre émotion est juste, de la justesse d'émotion découle la justesse de l'action[2]. »

Le « si magique » et la vérité des émotions

Question majeure de tout acteur sincère : « Comment pourrais-je montrer des réactions organiques alors que sur la scène tous les stimuli sont faux ? » Ainsi répondrait le maître russe : « [Dites-vous] comment je réagirais *si* tout cela était vrai ? »

Pour pouvoir croire en la vérité des circonstances scéniques, nous devrions développer notre faculté d'imagination. Pour y parvenir, Stanislavski propose l'exercice suivant :

> « Prenez par exemple cette salle. (…). Imaginez que tout reste ce qu'il est. Mais grâce à mon si magique, je vais tout placer sur un plan fictif, en changeant une seule circonstance : l'heure. (…). Maintenant faites travailler votre imagination pour expliquer pourquoi le cours a duré si longtemps. De cette simple circonstance va découler toute une série de conséquences. Chez vous, votre famille va s'inquiéter. L'un de vos camarades va devoir manquer une soirée. (…). Tout cela amène des changements extérieurs comme intérieurs et donne à tout ce que vous faites un autre ton. Vous pourriez aussi imaginer qu'il est bien toujours trois heures de l'après-midi mais qu'au lieu d'être en hiver c'est le printemps. (…). Déjà je vous vois sourire. (…). Ne cherchez pas à supprimer ce monde, au contraire, intégrez-le dans votre vie imaginaire[3]. »

---

[1] *Ibid.*

[2] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 106.

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 66.

Par la suite, Tortsov invite ses élèves à faire trois autres voyages imaginaires. À l'un d'entre eux, il demande d'imaginer qu'il est un vieil arbre qui vit dans un vieux domaine et qui souhaite le défendre contre les ennemis qui s'approchent. En dirigeant l'attention de l'élève sur les détails du monde dans lequel se déroule ce voyage, Tortsov réussit à évoquer chez lui, non seulement des émotions authentiques, mais aussi une forte envie de passer à l'action.

Le développement de la faculté de l'imagination ne devrait pas empêcher l'acteur de développer ses facultés physiques :

> « Lorsqu'on aborde l'imagination d'une manière consciente et raisonnée, on risque souvent de n'obtenir qu'un semblant de vie, inanimée et qui sonne faux. Cela ne convient pas au théâtre. Notre art exige de l'acteur une participation active de sa personne toute entière, et qu'il s'abandonne corps et esprit à son rôle. Il faut qu'il sente le besoin de répondre par l'action, tant physiquement qu'intellectuellement, car l'imagination qui n'a pas de substance, peut en retour affecter notre nature physique et la pousser à l'inaction[1]. »

Pour finir ce passage, nous tenons à rappeler qu'au dire de Stanislavski, Pouchkine était le premier poète russe à déclarer que les émotions scéniques devraient être en corrélation avec les circonstances proposées. « La sincérité des émotions, des sentiments qui semblent vrais dans les circonstances proposées c'est ce qu'on demande au dramaturge[2]. »

Revivre le personnage dans les trois cercles d'attention

« Ai-je *l'air* joyeux ? Ai-je l'air triste ? Ai-je l'air malheureux ? » L'acteur qui se pose ces questions sur la scène se posera éventuellement les questions suivantes : « Mon jeu plaît-il au public ou pas ? Que disent-ils de moi ? » Cet acteur souffre d'une maladie qu'Osterwa

---

[1] *Ibid.* , p. 78.

[2] Propos d'Alexandre Pouchkine dans Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 56.

nommait le publico-centrisme[1]. Afin de le guérir, Stanislavski l'invite à substituer les questions ci-dessus par celles-ci : « Que devrais-je *faire* pour sortir de ce malheur ? Que devrais-je faire pour rester heureux ou joyeux ? »[2] Et en vue de couper son attention de la salle, il l'invite à dialoguer avec les objets qui se trouvent dans les trois cercles d'attention[3].

Les trois cercles d'attention, nous pouvons les considérer comme les trois cercles de lumière qu'un projecteur à faisceau réglable est capable de créer sur le plateau. Le premier cercle allume seulement les objets qui se trouvent à un mètre de l'acteur. Le deuxième allume un cercle un peu plus grand, il peut allumer toute la scène. Le troisième allume tout ce qui se trouve dans le monde de la pièce.

Voici un exemple :

Dans *La Cerisaie,* l'actrice qui incarne Madame Ranevskaya est souvent présente sur la scène. Son premier cercle d'attention allumera autour d'elle un cercle dont le diamètre ne devrait pas aller au-delà de deux mètres. Son deuxième cercle d'attention allumera, à son tour, tout le plateau. Quant au troisième cercle. Celui-ci pourra dépasser les limites de la

---

[1] À ce sujet, Stanislavski écrit : « Vous ne devez pas chercher à renforcer vos procédés de jeu de l'extérieur, par des actions physiques, mais développer à l'intérieur de vous votre attention, pour qu'aucune pensée étrangère (du genre, "de quoi ai-je l'air", "comment suis-je éclairé", "la lumière des projecteurs me vieillit-elle") ne puisse déranger *la seule* vie qui existe à présent pour vous : la vie de la scène. Maintenant toute votre vie se résume au mouvement de votre esprit selon les circonstances proposées, et son rythme vous maintient dans un cadre qui vous permet facilement d'établir en vous l'harmonie, c'est-à-dire la véritable création. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 107.)

[2] Voici un exemple fourni par Stanislavski : « "*Si* je suis Tatiana, je veux dire mon amour", "je veux vous révéler le secret de mon cœur", "je veux vous expliquer que je suis la personne dont parle ma chanson", "j'attends le grand amour, je suis comme une âme en peine, l'angoisse m'étreint, je suis remplie de pressentiments". Voilà quel doit être votre état d'esprit, voilà quelles doivent être vos intonations dans le premier acte. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 106.)

[3] À ce sujet, il écrit : « Apprendre l'auto-concentration, l'attention ; la discussion, la communication avec les objets proches. Tracer autour de soi un cercle d'attention (la concentration). (Multiplier 256 x 256). L'acteur a envie de contenter tous les spectateurs. Il disperse son attention. Il aperçoit le public. Ranevskaya était souffrante, elle a oublié le public et a bien joué. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 143.)

scène. Il pourra même s'étendre au-delà des murs de la cerisaie, là où coule une rivière, là où se situe la maison d'Epikhodov.[1]

L'actrice qui incarne Madame Ranevskaya devrait aussi penser à créer des liens émotionnels entre sa psyché et les objets qui se trouvent dans ses trois cercles d'attention. Elle devrait par exemple savoir où se trouve le cerisier que son mari a planté au moment de la naissance de leur premier enfant ; où est planté celui qui ne donne plus de fruit depuis cinq ans et quand arrivera la date du prochain élagage.

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons vu une actrice élargir son cercle d'attention dans l'espace. Dans l'exemple suivant, Stanislavski fournit l'exemple d'une actrice qui élargit son cercle d'attention dans le temps.

> « Vous ne devez pas seulement prendre en compte la tranche de vie qui vous est proposée conventionnellement par le rôle. Par exemple quand votre fils a trente ans et qu'un drame s'est produit dans votre existence et la sienne. Mais vous devez tracer dans votre imagination la vie entière de votre fils. Le voilà, il est dans son berceau. Vous vous souvenez avec quel courage vous l'avez arraché à la mort lorsqu'il souffrait de maladies infantiles. Et voilà *son* premier babillage, ses premières culottes courtes, sa première leçon à l'école, et *votre* courage, *votre* force l'accompagnait partout où il allait. Vous remontez ainsi jusqu'au moment du rôle. Mais déjà des circonstances accidentelles se sont prises dans la vague : ce ne sont pas des clichés, des conventions de jeu, mais l'essence des qualités organiques que vous avez découvertes à l'intérieur de vous et que vous avez introduites, comme un reflet de votre pensée, dans les paroles proposées par le rôle. Maintenant, en partant des qualités organiques qui sont en vous et que votre courage a purifiées et anoblies, vous trouvez *votre propre* vérité dans les circonstances de la pièce. Et tout le public la trouve avec vous. Seuls les mauvais acteurs usent de simagrées pour jouer tels ou tels rôles. Si un homme talentueux part des qualités organiques qu'il renferme et les met en action, il trouvera dès le début pour chaque rôle les degrés universels de la création. Il prendra pour point de départ la nature des sentiments puis les unira

[1] Pour mieux comprendre ce que Stanislavski entend par les trois cercles d'attention, écoutons ce dialogue : « Dites-nous X, d'où venez-vous ? Des coulisses ? Comment ça ? Qui êtes-vous ? Êtes-vous seulement X ? Mais où est donc passé le personnage que je vous ai donné ? Visiblement, il dormait en vous lorsque vous étiez en coulisses et vous seul viviez, vous X. Si vous venez des coulisses, vous n'avez naturellement rien vu d'autre que de la toile, du bois et des éclairages. Et celui qui vivait en vous, l'homme du rôle, qui vous a confié sa vie pour plusieurs heures, dans quelle situation est-il si votre imagination est restée silencieuse ? Vous ne savez même pas que vous êtes sorti de chez lui, que vous avez marché sur le boulevard, que devant vous il y avait la Volga, que sa maison se trouve sur le boulevard. Vous connaissez bien la maison de votre personnage ? Alors décrivez-la nous. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 156.)

aux circonstances proposées de la pièce. Mon système n'existe que pour ça, il est fait pour ça. Il a pour unique but d'apprendre à l'artiste comment unir l'action physique et l'action psychique dans une parfaite harmonie[1]. »

Pour pouvoir dialoguer avec les objets qui se trouvent dans ces trois cercles d'attention, l'acteur devrait procéder, durant les répétitions, à enregistrer, dans sa mémoire visuelle et musculaire une image claire des caractéristiques physiques de ces objets. Pour pouvoir augmenter sa capacité d'enregistrement, il devra faire des exercices comme celui-ci :

« Je vais choisir, dit Tortsov, un objet pour chacun de vous. Vous le regarderez bien, en faisant attention à tous ses détails. Je vais compter jusqu'à trente puis les lumières s'éteindront de sorte que vous ne verrez plus votre objet. Dans l'obscurité, vous me décrirez tout ce que votre mémoire visuelle aura retenu. J'allumerai pour contrôler et je comparerai ce que vous m'avez dit avec l'objet lui-même[2]. »

En déplaçant son centre d'intérêt sur les différents objets qui se trouvent dans ses trois cercles d'attention, l'acteur pourra renouveler, à chaque représentation, tant ses motivations que ses émotions. Il devrait garder à l'esprit que « le texte d'un rôle perd de sa qualité percutante à force d'être répété[3]. »

Le tempo-rythme, la base de l'existence scénique

Le personnage ne connaît pas la fin de son histoire, l'acteur la connaît. D'où la tendance que certains acteurs ont à dévier du chemin que le personnage parcourt vers son super-objectif[4].

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 133.

[2] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 87.

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 151.

[4] « L'acteur, dit Stanislavski, fait son entrée au premier acte, en connaissant bien le cinquième et non seulement il n'essaie pas de l'oublier, mais au contraire c'est comme s'il se vantait de sa bonne connaissance de la pièce. Si son rôle est tragique et se conclut par une mort, il n'oubliera pas cette tragique issue dès le premier acte, bien que son personnage doive être alors nonchalant et joyeux. Est-ce que c'est ainsi dans la vie ? Est-ce qu'on sait ce qui nous attend dans la vieillesse ? » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 91.)

Pour expliquer ce problème, Stanislavski emploie une parabole :

Deux chauffeurs veulent aller de la ville A à la ville B pour fêter le mariage d'un ami. N'ayant aucune connaissance des conditions des différentes routes qui mènent à la destination, le premier prend une autoroute espérant qu'elle le mènera à la ville B à l'heure prévue. Fin connaisseur des routes reliant les deux villes, le deuxième passe par les routes régionales et visite les villages qui se trouvent à proximité de ces routes. Ce dernier, entendons-nous bien, prend un peu de risque. S'il met trop de temps à visiter les villages, il ratera le but de son voyage, le mariage de son ami.

Le premier chauffeur est le personnage. Incapable de prévoir ce qui l'attend sur son chemin, il préfère rouler directement vers sa destination. Le deuxième, c'est un acteur qui dévie de la route principale[1]. À celui-ci, le maître rappelle que le super-objectif est ce but qui « prête à nos expériences intérieures comme à nos actions extérieures, (…) un élan qui donne toute sa valeur à nos efforts de création[2]. »[3] Il lui propose aussi d'étudier toutes les étapes du chemin que le personnage parcourt dès le lever du rideau jusqu'à sa tombée. Cette étude lui permettra de « se sentir vivre en tant que personne à l'intérieur du rôle » et donnera à sa vie scénique « une profondeur d'arrière-plan dans laquelle il [pourra] jouer intégralement des actions, [et pourra parler] intégralement des pensées, au lieu de se limiter à des objectifs réduits, à des mots isolés[4]. »

---

[1] Voici un autre exemple fourni par Stanislavski : « L'acteur connaît si bien la pièce et tout ce que doit s'y passer, qu'il n'en cache rien, c'est même comme s'il était fier de pouvoir le prévoir. Par exemple : si l'acteur s'éloigne, sachant, qu'on va le rappeler, il avance d'une telle façon que l'on sent dans sa démarche et dans son mouvement hésitant, que ça ne vaut pas la peine de partir, car de toute façon on le rappellera tout à l'heure. Donc, il ralentit son pas - se retourne - et au moindre appel, - qui, dans la réalité serait à peine audible et compréhensible ; l'acteur tout de suite rebondit comme une balle sur un mur et revient. » (Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, *op.cit.* , p. 174.)

[2] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 209.

[3] Dans un autre contexte, il déclare : « Si vous ne savez pas poursuivre en permanence *un seul et même* objectif, vous ne pourrez pas donner à votre acte de création le cadre dans lequel s'opère le processus de création scénique, c'est-à-dire choisir tels objectifs et non tels autres, et y placer ses qualités individuelles en les unissant à celles proposées par le rôle. Ici, seule une attention continue, c'est-à-dire une vigilance qui vous préserve des élans de votre imagination susceptibles de vous détourner de votre objectif principal, peut vous aider. Si *l'homme-artiste* ne sait pas rassembler la *pensée-sentiment-mot* avec vigilance, ne sait pas faire agir toutes les forces de son organisme *dans le même sens*, dans une seule direction, il ressemble à une lampe clignotante, insupportable et pénible à regarder. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 103)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 205.

Pour pouvoir mener une vie scénique organique, l'acteur devrait parcourir les différentes étapes de sa route avec un rythme identique à celui du personnage. D'où l'importance que Stanislavski donne aux exercices de tempo-rythme. « Grâce au rythme, dit-il, n'importe qui pourrait être amené à un état d'animation authentique, produisant une réaction affective[1]. » Cet état authentique et ces réactions affectives donneront de l'ampleur aux circonstances proposées. Amplifiées, celles-ci stimuleront, à leur tour, l'esprit/corps de l'acteur.

Sur le chemin que l'acteur parcourt afin d'atteindre le super-objectif du rôle, il y aura certainement des moments de silence et d'immobilité. Durant ces moments, « il y a, du tempo-rythme, (…), il est seulement intérieur et éprouvé affectivement[2]. » « Quand nous pensons, (…) rêvons, (…) nous le faisons (…) dans un tempo-rythme particulier, car chaque moment de notre existence est une action (…). Dès qu'il y a existence, il y a action, il y a mouvement, s'il y a mouvement, (…), il y a rythme[3]. » Le tempo-rythme du mouvement peut « intuitivement, directement, immédiatement, suggérer les sentiments appropriés et créer la sensation de vivre réellement ce que l'on joue, (…), il aide à mettre en mouvement la fonction créatrice[4]. »

Pour pouvoir présenter sur la scène une quintessence de la vie, l'acteur devrait connaître et maîtriser toutes les variations subtiles qui peuvent dériver d'une simple mesure de 2/4, 4/4 ou 3/4. Employant une parabole, Tortsov parle de l'importance qu'il faut donner à cette connaissance :

> « Lorsque les enfants font de la peinture, ils utilisent des couleurs de base telles que : brun pour les troncs d'arbre, noir pour la terre, (…). Cela est élémentaire et conventionnel. Un vrai peintre mélange ces couleurs de base pour obtenir les nuances dont il a besoin. (…). De cette façon, il couvre sa toile de couleurs dont la gamme comprend toute sorte de tons et de nuances[5]. »

---

[1] *Idem.* , p. 219.

[2] *Idem.* , p. 227.

[3] *Idem.* , p. 226.

[4] *Idem.* , p. 231.

[5] *Idem.* , p. 234.

Nombreux sont les exercices de rythme que Stanislavski propose à ses élèves afin de leur apprendre qu'en imposant tel rythme aux muscles, ils pourront éveiller tel sentiment, qu'en variant ledit rythme, ils pourront nuancer ledit sentiment.

« Si un acteur sent avec justesse la signification de la pièce et celle de son rôle, s'il est en bonne forme, si le public répond bien, il vivra son rôle correctement et le tempo-rythme approprié apparaîtra de lui-même[1]. » Mais que devrait-il faire quand il ne trouve pas suffisamment d'empathie ni pour le personnage ni pour la cause qu'il défend ? « Si nous disposons d'une psycho-technique appropriée, nous pourrions l'utiliser afin de fixer d'abord les bases d'un tempo-rythme extérieur, puis celles d'un tempo-rythme intérieur. Les émotions elles-mêmes pourraient être évoquées par ce moyen[2]. » Mais comment l'acteur devrait-il procéder pour trouver un tempo-rythme approprié dans le déroulement des actions de son personnage ? Il devra savoir « que cela ne peut se faire sans l'aide d'images intérieures, (…), sans circonstances suggérées, sans tous ces facteurs qui, tous ensemble stimulent l'affectivité[3]. »

Pour pouvoir se créer des images intérieures claires, l'acteur devrait, dans un premier temps, étudier les buts que le personnage suit dans chaque scène et chaque acte. Une fois les images créées, il devra prendre du temps pour trouver un tempo-rythme juste. Un tempo-rythme qui pourrait le mener directement vers le super-objectif du personnage. Pour ce faire, il aura besoin des muscles libres de toutes sortes de tensions et capables de bouger, les uns indépendamment des autres, sur une large gamme de *tempos* allant du *lento* au *prestissimo*.

« La tension musculaire empêche la vie intérieure de s'exercer normalement[4] » et empêche l'acteur de trouver un bon rythme pour ses actions. Afin de détendre ces tensions, dans quelques séances de répétition, Tortsov initie ses élèves à une méthode qu'il nomme *self-control*. Elle consiste à « créer une sorte de contrôle, à devenir en quelque sorte son propre observateur, qui devra en toute circonstance veiller à ce que il n'y ait en aucun point aucun

---

[1] *Idem.* , p. 243.

[2] *Ibid.*

[3] *Idem.* , p. 228.

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 104.

surcroît inutile de contraction[1]. » Il affirme par la suite que ce système doit devenir une habitude subconsciente et automatique.

Cette méthode se déroule en trois phases.

Dans la première, l'élève s'étend à plat, sur le dos, sur une surface lisse et note les divers groupes de muscles inutilement contractés tout au long de son corps. Il décontracte les premiers endroits notés et puis il en cherche d'autres. Le but presque inatteignable de cet exercice consiste à arriver à une décontraction totale similaire à celle des nourrissons et des chats. « Quand on couche un bébé ou un chat sur le sable puis on le soulève avec précaution, on retrouve l'empreinte entière de son corps sur la surface du sable[2]. » Dans la deuxième phase, l'élève est invité à adopter une attitude quelconque ou à faire un geste simple. Dans chacune de ces attitudes, il nommera d'abord les muscles contractés et essaiera de les détendre. « Seuls, les muscles (…) indispensables pour maintenir la position choisie doivent rester contractés, à l'exclusion des autres, même les plus proches[3]. » Dans la troisième étape, l'élève chargera son attitude neutre par une idée imaginaire soutenue par les circonstances proposées. Autrement dit, il essaiera de suivre ou d'atteindre un objectif. Si dans son attitude neutre, il a simplement levé son bras droit, maintenant il le lèvera pour poser une question. Il suffit de sentir la vérité de cette attitude chargée d'idée, de cette attitude dilatée, « pour que le subconscient [lui] vienne en aide[4]. »

Lors d'une autre séance de répétition, le maître invite les élèves à isoler les vertèbres de la colonne dorsale. Il leur demande de faire ce fameux mouvement que les chats et les chiens répètent quelques centaines de fois par jour. Il s'agit de se mettre à quatre pattes, d'arrondir et de creuser la colonne vertébrale. Pour parler de l'importance des exercices de l'isolement, Tortsov emploie une parabole. Il s'agit d'un pianiste qui avec un piano désaccordé essaie d'exprimer les émotions qui coulent dans une sonate de Beethoven. Il frappe sur une touche, et toutes les cordes voisines se mettent à vibrer.

---

[1] *Idem.* , p. 106.

[2] *Idem.* , p. 108.

[3] *Idem.* , p. 110.

[4] *Idem.* , p. 113.

Pour pouvoir exprimer les sentiments les plus délicats du personnage, le corps de l'acteur, devrait fonctionner comme un piano bien réglé. « Plus un sentiment est délicat, plus il exige de précision, de netteté dans son expression[1]. »

Objectif et rayonnement, deux déclencheurs du courant intérieur

À chaque personnage, sa ligne d'actions physiques. Le déroulement naturel et « ininterrompu » de ces lignes donnera vie à une mise en scène harmonieuse. Qu'entend Stanislavski par « ininterrompu » ?

Dans un exemple fourni dans *La formation de l'acteur*, il raconte l'histoire d'une personne qui, après avoir passé l'après-midi chez un ami, décide de rentrer chez lui. Il mentionne un ensemble de motivations qui ralentissent ses pas sur le chemin du retour. Il s'arrête un instant devant la vitrine d'une librairie mais le désir de retourner à la maison l'oblige à reprendre son chemin. Quelques minutes plus tard, il pense aller voir un autre ami, il ralentit les pas, mais l'idée de rentrer dans sa chambre bien chauffée le remet sur son chemin principal. Finalement, il arrive devant chez lui, rentre dans sa chambre et s'allonge dans son lit. Les différents moments de cette courte histoire, les arrêts, les ralentissements, les doutes, les accélérations, Stanislavski les nomme « séquences ». Celles-ci sont liées les unes aux autres par un fil conducteur, par le désir de retourner à la maison. Ce désir est, en effet, l'objectif principal du personnage. L'acteur qui joue le rôle de ce personnage devrait, lui aussi, se laisser guider par le même désir et le même objectif.[2] Ce faisant, il pourra créer une ligne ininterrompue d'actions physiques.

L'acteur devrait penser à traduire l'objectif principal du personnage en un verbe d'action et non pas en un mot qui réfère à un état d'âme. Il ne devrait jamais se dire : « je veux être gentil, triste ou fier. » « Le verbe être, dit le maître, est statique[3]. » Ce verbe devrait céder la

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 115.

[2] Dans un autre contexte, Stanislavski déclare : « L'artiste qui se plonge dans les objectifs du rôle n'a pas le temps de s'occuper de sa propre personne et de ses propres émotions, son attention est entièrement concentrée sur le choix des qualités dont il a besoin pour s'adapter, par une série d'actions physiques justes aux circonstances du rôle et l'incarner avec la vérité. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio de Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 115.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 132.

place aux verbes d'action : « Je désire réussir cet examen ; je ne désire pas voir ma copine, etc. »

Les objectifs du personnage se divisent en trois groupes : les objectifs physiques, les objectifs psychologiques, les objectifs psychologiques élémentaires.

Voici un exemple :

> « Supposez, dit Tortsov, que vous me disiez bonjour et veniez me serrez la main. C'est un objectif mécanique normal. (…). C'est tout à fait différent si en me tendant la main, vous essayiez de manifester dans votre geste (…) des sentiments d'affection. Dans ce cas nous avons un objectif ordinaire (qui) renferme en lui un élément psychologique. (…). Maintenant supposez que vous et moi nous nous soyons querellés hier (…). Lorsque nous nous rencontrons aujourd'hui, (…), je cherche à vous tendre la main, vous montrant (…) que je désire m'excuser. Ce n'est pas chose facile que de tendre la main à mon ennemi d'hier, (…), c'est ce qu'on appelle l'objectif psychologique[1]. »

Dans chaque moment de sa vie scénique, l'acteur devrait poursuivre au moins l'un de ces trois objectifs. Est-ce possible de poursuivre un ou plusieurs objectifs dans les moments où tout se passe dans le silence et l'immobilité ? Les personnages du drame moderne ont montré que cela est possible. Et l'un des soucis majeurs de Stanislavski consistait à révéler les désirs et les objectifs de ces personnages par le regard, par l'émission et la réception du *prana*.

> « Il est important, dit-il, pour l'acteur d'exprimer dans son regard tout le contenu et la profondeur de son esprit. Il doit donc construire en lui toute une vie intérieure qui corresponde à celle de son personnage et (…) partager ce contenu spirituel avec ses partenaires[2]. »

Il croit aussi en l'existence des circuits reliant l'esprit aux sentiments. Ceux-ci, pense-t-il, permettront à l'acteur de communiquer avec soi-même « à voix haute ou en silence[3]. »

Voici un exercice de communication avec le regard : « Regardez-moi attentivement, dit Tortsov, et essayez de comprendre ce qui se passe en moi. Oui, c'est cela. Que lisez vous dans

---

[1] *Idem.* , p. 128.

[2] *Idem.* , p. 197.

[3] *Idem.* , p. 200.

mes yeux ? » Dans un premier temps, les élèves parlent de la gentillesse et de l'amabilité de Tortsov. Mais quelques secondes plus tard un célèbre personnage du drame russe, Famoussov, s'infiltre à travers le corps du maître « avec tous ses traits familiers, ses yeux étonnamment naïfs, cette bouche épaisse, ses mains potelées, et ses gestes mous de vieillard[1]. »

Voici un autre exercice pour transmettre l'idée d'un objet :

> « Tortsov s'assit en face de moi, et me demanda d'imaginer un objet et de le lui transmettre. J'avais le droit de parler, de faire des gestes, et d'employer des jeux de physionomie. Il me fallut un certain temps pour (…) réussir à communiquer avec lui. Il me fit observer les impressions physiques qui accompagnaient mes gestes, afin de m'habituer à les reconnaître. Lorsqu'il sentit que j'avais maîtrisé cet exercice, il réduisit l'un après l'autre mes moyens d'expression (…) jusqu'à ce que je sois obligé de ne communiquer que grâce aux irradiations. Après cela, il me fit répéter la même chose, mais de façon purement mécanique et physique, sans faire intervenir aucun sentiment. Il me fallut du temps pour parvenir à séparer le physique du spirituel[2]. »

Après cet exercice, Tortsov demande à Kostia quelles étaient ses impressions à la fin de l'exercice, quand il a réussi à irradier sa pensée et ses impressions. Ce dernier répond : « C'est comme si je pompais dans le vide. Je sens un courant qui émane principalement de mes yeux et peut-être aussi du côté de mon corps qui est tourné vers vous[3]. » Tortsov lui demande ensuite de continuer à émettre ce courant d'une façon purement mécanique. Cela paraît à l'élève impossible. Et si on le colorait d'un sentiment ou d'une mémoire affective ? Cette fois, il réussit à communiquer des rayons chargés de sa vexation ou de son exaspération. Dans l'étape suivante, Tortsov propose de faire l'exercice inverse basé sur la réception des ondes. Il s'agit de chercher du regard, ce que le partenaire souhaite que nous percevions en lui. Quand Kostia se plaint de la difficulté de cet exercice, Tortsov le rassure que sur la scène l'émission et la réception des ondes se fera beaucoup plus facilement car, sur la scène, toutes les circonstances proposées sont préparées, les objectifs sont déterminés et les sentiments

---

[1] *Idem.* , p. 201.

[2] *Idem.* , p. 219.

[3] *Ibid.*

sont prêts à jaillir au signal donné. « Il suffira d'un léger stimulant pour que naisse spontanément le courant intérieur de votre rôle[1]. »

Ces ondes chargées d'émotions et de sentiments, Stanislavski les assimile à l'odeur d'une fleur. Tant que la fleur, à savoir la vie intérieure de l'acteur, est arrosée par son imagination et sa mémoire affective, l'odeur se dégagera naturellement de son corps. « Ne vous occupez pas de la fleur, dit-il. Contentez-vous d'arroser les racines, ou bien plantez de nouvelles graines. »

La ligne des actions physiques[2]

Les sentiments, la volonté et l'intellect. Seule une collaboration étroite entre ces trois éléments pourra donner jour à une ligne continue d'actions physiques. « Dans la réalité, c'est la vie même qui constitue cette ligne, mais sur la scène, c'est l'invention créatrice de l'auteur qui la compose à l'image de la vérité[3]. » L'auteur la compose, l'acteur la joue. La ligne composée par l'auteur pourrait vivre par à-coups, mais celle que compose l'acteur sur la scène devrait être continue. Elle n'aura pas le droit de dépasser les limites de la scène et ne devrait jamais aller s'égarer dans la salle. Cela requiert que l'attention de l'acteur reste concentrée sur les différents objets qui se trouvent dans les trois cercles d'attention, qu'elle « passe constamment d'un objet à un autre et c'est ce changement perpétuel qui constitue la

[1] *Idem.* , p. 220.

[2] Voici une simple définition de l'action physique : « Nous appelons simplement *actions physiques* toutes les actions de l'esprit et du corps, car nous avons besoin du corps pour communiquer aux autres les ressentis de notre monde psychique. En ce sens, les mots aussi ne sont que des actions physiques, car ils se transmettent grâce à la voix, à la langue, au palais, à la gorge. Et les mots qui sont le dernier degré, le plus haut, de l'action de l'acteur sur le spectateur représentent un ensemble complexe synthétisant toute une série d'actions physiques de l'artiste. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 166.)

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 254.

ligne ininterrompue du rôle[1]. » Quand la ligne des actions physiques[2] se dégage dans sa totalité, l'acteur pourra ressentir la « solitude en public »[3] et arrivera au seuil de l'état créateur. La solitude en public n'est pas l'oubli total du public. L'état créateur n'est pas, non plus, l'oubli total du soi. « Une salle pleine est pour l'acteur une magnifique caisse de résonance[4]. » Et l'état créateur est un état où « l'acteur vit, pleure et rit sur la scène, cependant qu'il observe ses propres larmes et ses sourires. C'est cette double fonction, cet équilibre entre la vie et le jeu qui fait son art[5]. » L'emploi du verbe *vivre* n'est pas arbitraire dans ce propos. Dans les écrits de Stanislavski, nombreux sont les passages où il invite l'acteur à pousser chacun de ses actes le plus loin possible, comme s'il les faisait dans la vraie vie.

> « Il suffit, dit-il, de pousser tous les facteurs de l'état créateur, les forces motrices intérieures, la ligne d'action jusqu'aux limites de l'activité humaine et non théâtrale, pour percevoir inévitablement la réalité de votre vie intérieure. (…) Lorsque votre psychotechnique est poussée à son plus haut point, le terrain est prêt et favorable au jaillissement de l'acte créateur subconscient. (…) La moindre impression, la moindre action, le moindre procédé technique ne peuvent acquérir un sens profond sur la scène que si l'acteur les poussent

---

[1] *Idem.* , p. 256.

[2] La ligne des actions physiques ne correspond pas nécessairement avec celle des mouvements physiques. Laissons Stanislavski nous exprimer la différence entre l'action et le mouvement physique : « Ne confondez pas les deux notions : action physique et mouvement physique. Chacun de nos mouvements psychiques - la pensée, l'idée, l'intention, l'espoir, l'amour, la tristesse, la fascination, la désillusion- ne devient une action que lorsque nous accolons un verbe à ces notions. C'est seulement alors que nous trouvons dans notre psychisme un clapet, une image visible uniquement par notre œil intérieur prête à passer à l'action. Mais comment cette image prête à agir devient-elle active pour le spectateur ? Il faut que notre organisme physique lui vienne en aide, en agissant avec justesse et précision. Avant que la partie physique de l'organisme ne perçoive l'image pour la refléter, une force s'y est déjà développée : l'attention s'est tendue, des centres nerveux ont répondu, des muscles se sont réveillés, donc l'action physique, issue d'une vision précise devenue un mot, devenue le mouvement de la parole, a commencé. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, Paris, Circé, 2012, p. 189.)

[3] Et la « solitude publique », est le résultat d'une parfaite réconciliation entre la vie intérieure et la vie extérieure de l'acteur-rôle : « La création commence lorsque vous agissez dans l'harmonie de vos forces intérieures et extérieures, et qu'elle cesse lorsque votre harmonie est altérée. Or, qu'est-ce que facilite chez vous cette harmonie ? Elle facilite bien entendu le cercle de la solitude publique, où vous avez déjà appris à vivre bien avant de créer votre premier objectif créateur. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 209.)

[4] Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, *op.cit.* , p. 260.

[5] *Idem.* , p. 265.

> jusqu'aux limites du possible, jusqu'aux frontières de la vérité, de la foi, de l'état d'être. Une fois ce point atteint, tout votre appareil spirituel et physique fonctionnera normalement, exactement comme dans la vie réelle, et sans tenir compte de la présence du public[1]. »

L'état d'être, dit-il. À cet état, l'acteur jouera-t-il avec ses propres sentiments ?

> « À tel moment, répond le maître, l'acteur sent sa propre vie à l'intérieur de celle de son personnage, et la vie de son personnage identique à la sienne propre. Cette identification donne lieu à une métamorphose miraculeuse. (…). Vous êtes soudain transporté par la fusion complète de votre vie propre avec votre rôle. Cela peut ne pas durer longtemps, mais tant que cela dure, vous êtes incapable de distinguer votre personnage de vous-même. (…). Alors, comme je vous ai dit la vérité et la foi vous mèneront dans le domaine du subconscient et vous livreront à la nature[2]. »

Et quand nous sommes livrés à la nature, notre corps ne fera plus écran à la manifestation de nos pulsions intérieures. Celles-ci se précipiteront dans la salle, pénétreront dans le corps du spectateur et y réveilleront leurs semblables. La communion pourra avoir lieu.

L'état d'être, là où les impulsions dépassent les actions

Dans la ligne des actions physiques, il n'y a aucune place pour les gestes quotidiens. Stanislavski invite l'acteur à « pleurer toutes les larmes de son corps chez lui ou pendant les répétitions[3]. » Ce dont l'acteur a besoin sur la scène, ce sont des *gestes retenus*. Dotés d'un contour net et chargés d'énergie, ceux-ci permettront à l'acteur de se révéler « en termes clairs, prenants, profondément sentis, intelligibles et éloquents[4]. » « Les gestes sans retenue, (…), ne font que brouiller le tracé [du] rôle, [rendent] l'interprétation inintelligible, monotone, sans contrôle[5]. »

---

[1] *Idem.* , p. 290.

[2] *Idem.* , p. 283.

[3] Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 95.

[4] *Ibid.*

[5] *Idem.* , p. 94.

En vue d'expliquer la différence entre les gestes quotidiens et les gestes retenus, Tortsov propose une improvisation. Il s'agit de condamner les fenêtres et la porte d'une maison afin de se protéger contre un fou dangereux qui erre dans le quartier. « Pour nous, dit Kostia, [le] problème devint réel. Lorsque Vanya (…), fit soudain un bond en arrière, chacun se mit à fuir, tandis que les filles poussaient des cris de terreur sincère[1]. » Bondir en arrière, fuir, crier. Dans un premier regard, ces actions paraissent logiques. Mais en vérité, elles n'ont rien à voir avec la logique selon laquelle nous agissons dans une situation extrême. Dans une pareille situation, la seule et l'unique chose qui fonctionne c'est l'instinct de préservation. Cet instinct est capable de surmonter tous les obstacles psycho-physiques. Quand il se réveille, quand il fait surface dans le corps, nous sommes capables de tout faire.

Plutôt que crier, on se précipite vers la porte afin de la condamner avec tout ce qu'on trouve à portée de main. Faute de quoi blinder la porte, on essaiera, du moins, de s'armer d'une arme blanche. On sera prêt à tuer. C'est ce que fait Kostia *instinctivement* la première fois qu'il participe à cette improvisation. Mais la deuxième fois, il ne réussit pas à réagir instinctivement. Et pour cause : « Il nous fallut un certain temps pour organiser notre instinct de préservation[2]. » Réduire ce temps à zéro. Tel est l'objectif final du système.

Grotowski connaissait bien cet objectif quand il était encore étudiant en Pologne, avant son départ pour Moscou. Atteindre cet objectif était son grand rêve. Ce n'est donc pas un hasard si dans *Vers un théâtre pauvre*, il écrit :

> « Il n'y a pas de différence dans le temps entre l'impulsion intérieure et la réaction extérieure, de telle manière que l'impulsion est en même temps la réaction. L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles[3]. »

Dans le dernier chapitre de cette recherche, nous verrons comment Grotowski et Cieslak ont réussi à rendre visible le flux des impulsions intérieures.

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 14.

L’état d’être sur la scène, l’état d’être dans la vie

Pour Stanislavski, atteindre l’état d’être sur la scène n’était qu’un objectif préliminaire. Son objectif final consistait à atteindre l’état d’être dans la vie. Il espérait que ses acteurs pourront un jour atteindre ce deuxième état après être passé pendant longtemps par le premier. Il espérait aussi que ses acteurs pourront un jour servir de modèle pour le peuple russe, qu’ils pourront conduire leurs compatriotes vers un état d’esprit plus élevé.

L’un de ses acteurs était Mikhaïl Tchekhov. Comme la plupart des jeunes artistes qui ont vécu le tournant du vingtième siècle, Tchekhov a souffert, lui aussi, de nombreuses crises psychiques. Malgré ces crises, il a réussi, peu ou prou, à accomplir la tâche que le maître avait confié à ses élèves. Ce n’est donc pas un hasard s’il a pu donner une interprétation brillante de deux rôles : Hamlet et Erik XIV. Ceux-ci sont, en effet, deux représentants de la conscience disloquée du sujet moderne. Ce n’est pas non plus un hasard s’il a décidé fusionner la pensée de Stanislavski avec celle de Rudolf Steiner. Celui-ci, était, lui aussi, en quête de l’homme authentique, l’homme primordial.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons une petite tranche de la vie de Tchekhov. Nous étudierons aussi la méthode qu’il a conçue pour former son acteur idéal.

Chapitre III

Mikhaïl Tchekhov

une âme disloquée en quête d'intégrité

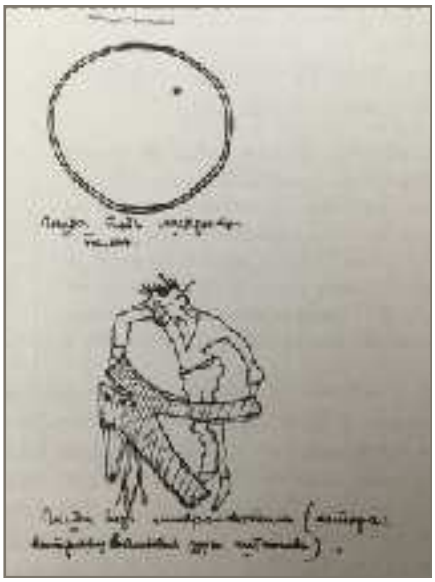
> « Gisant à plat ventre au milieu de la scène, Hamlet-Tchekhov répondait d'une voix à peine audible à l'appel de Horatio et Marcello. Sa conscience ébranlée et déchirée était incapable de se concentrer, de rassembler les morceaux de la réalité. Il répondait à ses amis de façon décousue, incohérente, trouvant difficilement des repères dans son chaos spirituel. À la question : "Où êtes-vous prince ?" Hamlet-Tchekhov répondait, perplexe : "Moi ?" Il ne savait plus où il était, qui il était. Et soudain, comme s'il se retrouvait et découvrait avec stupeur qu'il était revenu de l'autre monde, il répondait : "Ici." Pour lui, "Moi" et "Ici" perdait leur sens habituel et stable, devenaient un problème qu'il fallait à nouveau résoudre. Mais soutenu par la présence de l'Esprit, Hamlet-Tchekhov réussissait à concentrer sa volonté et acquérait la confiance de celui qui sait[1]. »

Cette perte momentanée de conscience, cette fusion non-contrôlée avec le personnage, était sans doute un symptôme de la crise psychique que Tchekhov subissait dans cette période de sa vie. Comment éviter ces fusions non-maîtrisées ? Afin de répondre à cette question, Tchekhov entama une recherche zélée. À l'issue de ce travail, il proposa une méthode qui offre, en effet, une synthèse du système de Stanislavski et des enseignements de Rudolf Steiner. Ce dernier, rappelons-le, rêvait d'un nouvel homme maître de la totalité de son être dans toutes les circonstances.

Stanislavski et Steiner à part, d'autres hommes ont inspiré Tchekhov à concevoir sa méthode. Le plus important était son père.

---

[1] Vladislav Ivanov, « Evguenï Vakhtangov et Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 114.







Haut gauche : dessin dans une lettre de 1916 à sa tante. Sous le cercle. En haut, il a écrit : un pou [surnom familial de Mikhaïl Tchekhov] au microscope. Et en bas : un pou hors microscope qui secoue son pantalon.

Haut droite : Croquis pour Foma Fomitche, *Le bourg de Stepantchikovo* de Dostoïevski.

Bas : Croquis pour Ivan le Terrible.

Un père caricaturiste

> « Assis à côté de mon père, parfois durant des nuits entières, je ne me bornais pas à écouter ses récits, je le regardais dessiner des caricatures. J'étais enthousiasmé par son aptitude à rendre en quelques traits non seulement la ressemblance avec l'original du visage qu'il représentait mais aussi son caractère intérieur et son humeur changeante du moment. Il se dessinait lui-même en bonne ou en mauvaise santé, il dessinait ma mère, me dessinait moi et les gens que nous fréquentions. C'est ainsi que l'amour des caricatures m'est resté pour toujours. J'y ai consacré beaucoup de temps et je pense que cela a joué un rôle non-négligeable dans mon développement d'acteur[1]. »

Regardons de plus près les maquillages que Tchekhov a conçu pour ses rôles. Les traits sont caricaturaux. Mais ils révèlent en même temps l'état d'âme de l'acteur. Cet art, Tchekhov l'a hérité de son père.

Maître et élève, accords et désaccords

La plus importante source d'inspiration de Tchekhov : Le *système*.

Entre la méthode de Tchekhov et le *système* de Stanislavski, il y a autant de points de convergence que de divergence.

1928. Le maître et l'élève sont tous les deux à Berlin. Ils discutent sur les points de divergence de leurs méthodes.

Tchekhov se souvient :

> « Deux points nous divisaient. Le premier était celui des souvenirs affectifs. Pour Stanislavski, si l'acteur se concentre sur des souvenirs tirés de sa vie personnelle, intime, ceux-ci donneront naissance aux sentiments vivants et créatifs (…). Je me suis permis de lui objecter que l'on ne peut parvenir à des sentiments véritablement créatifs que par l'imagination. Selon moi, moins l'acteur puise dans ses expériences personnelles, plus il est créatif. Il utilise alors des sentiments créateurs entièrement purifiés de ce qui est personnel. Son âme oublie ses émotions personnelles, elle les travaille dans les profondeurs de son inconscient et les

[1] Souvenir de Mikhaïl Tchekhov dans Stéphane Poliakov, « Dessin, couleur, figure : La psychologie de l'image de Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit*. , p. 78.

transforme en émotions artistiques. À l'inverse, le procédé des souvenirs collectifs de Stanislavski ne permet pas à l'âme de l'acteur d'oublier ses émotions personnelles[1]. »

Par « âme », Tchekhov entend le « Moi supérieur » de l'acteur. Inspiré par Steiner, il est d'avis que le « Moi supérieur » est le seul vrai créateur.

Et voici Le deuxième point de désaccord :

> « Le deuxième point de désaccord était lié au premier. Il s'agissait de savoir de quelle manière l'acteur devait imaginer l'image du personnage ou, pour reprendre l'expression de Stanislavski, la rêver. Si l'acteur, (…), joue Othello, il doit s'imaginer lui-même dans la situation d'Othello. C'est ainsi qu'il éveillera en lui, aux dires de Stanislavski, les sentiments dont il a besoin pour jouer le rôle. Mon objection sur ce point reposait sur l'idée suivante. L'acteur doit s'oublier et se représenter Othello en imagination, entouré des circonstances correspondantes. (…) L'image d'Othello, ainsi vue dans l'imagination, fera naître chez l'acteur ces sentiments mystérieux et créateurs que l'on appelle d'ordinaire inspiration[2]. »

Oublier le « moi » quotidien pour pouvoir ressentir les émotions du personnage et si nécessaire s'en purifier. Pour Tchekhov, le théâtre est un lieu de guérison. Une guérison non pas référée « à une doctrine, à un système, à des maîtres, mais bien à une prise de conscience intérieure, à l'approfondissement de la relation de soi à soi[3]. » Comme Stanislavski, Mikhaïl Tchekhov considérait le travail théâtral comme une quête du Soi, ou comme disait Jung, comme un processus d'individuation.

De l'eurythmie à Hamlet, découverte des failles de l'âme

L'eurythmie de Rudolf Steiner est la troisième source d'inspiration de Tchekhov. Concernant les principes fondamentaux de cette pratique, Christine Hamon-Siréjols écrit :

---

[1] Souvenir de Mikhaïl Tchekhov dans Andreï Kirillov, « Du système de Stanislavski à la technique de jeu tchekhovienne », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit*. , p. 32.

[2] *Idem.* , p. 33.

[3] Hélène Henry, « La "Voie d'un acteur" Mikhaïl Tchekhov autobiographe » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit.* , p. 73.

« Dans la pratique de l'eurythmie, il ne s'agissait plus cependant de laisser le rythme musical s'exprimer dans toute sa complexité à travers les mouvements du corps, mais bien plutôt de chercher des formes corporelles et vocales permettant de manifester des correspondances universelles entre les hommes et les langues. Partant du postulat de l'existence d'un pré-langage antérieur à toutes les langues, l'eurythmie affirmait le caractère absolu des voyelles et des consonnes et s'efforçait de traduire l'universalité de ce verbe primitif en mouvement corporel. Ces mouvements, accomplis essentiellement avec le tronc et les bras, devaient aussi être mis en relation avec des couleurs et des formes. Ainsi serait bientôt réalisé, selon Steiner, une forme d'harmonie universelle fondée sur un système de correspondance d'inspiration goethéenne, une harmonie propre à restaurer les liens entre les humains, mais aussi et surtout les liens entre l'homme et le cosmos[1]. »

En effet, Steiner aspirait à ressusciter l'homme primordial. Il rêvait de monter jusqu'à cet homme qui selon la mythologie judéo-chrétienne vivait avant la destruction de la Tour de Babel.

Comme Steiner, Mikhaïl Tchekhov, voyait dans l'homme moderne un être déconnecté du cosmos, un homme malade muni d'une psyché désintégrée. Lui-même était en proie à de graves problèmes psychiques. D'où la passion qu'il avait pour incarner les grands archétypes de l'histoire du drame. Glissant sous la peau de ces êtres souffrants, il espérait pouvoir revivre sur la scène les tentatives qu'ils mènent afin de retrouver leur intégrité. Pour Tchekhov, le temps passé dans la peau d'un archétype comme Hamlet, est une séance de l'auto-psychanalyse. Nous laissons la parole à Vladislav Ivanov :

« À la fin des années 1910, Mikhaïl Tchekhov sombra dans une dépression qui l'amena à quitter le théâtre. L'idée fixe du suicide le hantait. Les livres de Darwin, de Marx, de Nietzsche et de Freud, qu'il dévorait, ne faisait qu'aggraver la sensation qu'il avait de l'absurdité de l'existence. Il se posait avec acuité la question de la Voie, du chemin vers l'avenir. Il écrira dans son autobiographie : "Mon intégrité mentale commença à se désagréger et j'ai eu un peu accès à moi-même." De ces propos étonnants, on déduit que, pour Tchekhov, l'intégrité mentale, la santé, la normalité sont coupées du vrai et constituent un obstacle dans la quête de soi ; que la

[1] Christine Hamon-Siréjols, « Mikhaïl Tchekhov et Andreï Biely, de la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Pétersbourg » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit*. , p. 158.

> vérité naît de l'éclatement de l'intégrité, dans la douleur, la maladie ; que la prise de conscience de ce qui est humain prémunit contre les illusions politiques et déplace la question de la Révolution au niveau de la spiritualité[1]. »

D'où son intérêt pour des rôles comme Hamlet ou Érik XIV. Dépourvu d'une volonté ferme, ces deux personnages ne réussissent pas à prendre les initiatives nécessaires à la réalisation de leurs objectifs.

Hamlet n'a pas besoin d'être présenté.

Quant à Erik XIV, il est, en effet, « une sorte de Hamlet qui accède au trône mais se révèle incapable d'affronter la Realpolitik[2]. » Et quand nous faisons attention à l'état des yeux de Tchekhov dans les photos qui le montrent dans ce rôle, nous trouvons son regard « vide, vide comme l'âme malade d'Erik/Tchekhov. » En effet, Tchekhov avait perçu, « avec une lucidité extrême, impitoyable, ce que Blok appelait la crise de l'individualisme[3]. » Cette âme vide a réussi à vider le corps de Tchekhov, à le rendre transparent. « Tchekhov, écrit Jaroslav Voinov, montre que le corps à la fois simple et énigmatique, c'est l'âme. L'âme elle-même. Une âme qui désespère, qui souffre, qui frémit, qui tremble[4]. »

Cette transparence de l'esprit/corps, Tchekhov ne pouvait l'atteindre qu'en appliquant les principes d'une méthode qu'il a élaboré en s'appuyant sur le système et sur la pensée de Steiner. Nous étudierons ces principes dans les passages suivants.

---

[1] Vladislav Ivanov, « Evguenï Vakhtangov et Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit.* , p. 103.

[2] Laurence Senelick, « La vacuité existentielle du Khlestakov de Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit.* , p. 147.

[3] Vladislav Ivanov, « Evguenï Vakhtangov et Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit.* , p. 105.

[4] Propos de Jaroslav Voinov dans Vladislav Ivanov, « Evguenï Vakhtangov et Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, *op.cit.* , p. 105.





Haut : Mikhaïl Tchekhov dans le rôle d'Erik XIV.
Bas : Mikhaïl Tchekhov dans le rôle de Hamlet.

Le « Moi supérieur », le vrai créateur

Pour Mikhaïl Tchekhov, le vrai créateur, c'est le « Moi supérieur »[1]. Celui-là même qui a accès à un « trésor d'impressions amassées pendant toute notre vie[2].» Ce trésor, c'est l'inconscient, là où vivent nos émotions et nos impulsions. Avec sa force magnétique, le Moi supérieur tire ces émotions et ces impulsions vers la surface du corps de l'acteur. Dans l'étape suivante, il sensibilise le corps à ces pulsions et stimule l'activité intérieure.

> « Une fois que le moi supérieur a pris possession du matériau que vous lui offrez, il va commencer à le modeler de l'intérieur. C'est lui qui va diriger votre corps, le rendant sensible et docile à toutes ses impulsions créatrices. Il va parler avec votre voix, éveiller votre imagination et stimuler votre activité intérieure. Il vous inspirera des sentiments vrais et tiendra en éveil votre sens de l'improvisation, vous rendant inventif et original. Bref, il vous entraînera dans un *état créateur* qui inspirera tout votre jeu[3]. »

Tchekhov rappelle en même temps que la première personne susceptible de perturber le processus ci-haut décrit est le « Moi supérieur » en personne. « Il est trop libre, trop fort, trop inventif et par conséquent toujours prêt à sombrer dans l'anarchie[4]. »

Ce « moi » anarchiste ne pourra qu'émettre des ordres désordonnés. Incapable de les réceptionner et de les réaliser, le corps de l'acteur se transformera, à son tour, en un deuxième obstacle empêchant l'acteur d'atteindre l'état créateur. « Tous les acteurs, dit Tchekhov, souffrent plus ou moins de cette résistance que leur oppose leur corps[5]. »

---

[1] Dans le passage suivant, Stanislavski affirme, lui aussi, que le vrai créateur est le « Moi supérieur » de l'acteur : « Lorsque vous aurez employé toutes vos forces pour unir un sentiment intérieur juste à une action physique juste, lorsque vous ne pourrez plus avancer dans votre rôle en suivant uniquement vos instincts, mais lorsque chacune de vos actions physiques sera l'écho à votre intuition de votre "moi" créateur suprême, à ce moment-là, vous commencerez véritablement à vivre vos objectifs créateurs. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, *op.cit.* , p. 208.)

[2] Michael CHEKHOV, *Etre acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 129.

[3] *Idem.* , p. 127.

[4] *Ibid.*

[5] *Idem.* , p. 20.

Le « Moi supérieur » et le corps à part, l'esthétique matérialiste est le troisième obstacle qui empêche l'acteur d'atteindre l'état créateur :

> « Cette conception matérialiste de l'art, entraîne inévitablement l'acteur à sacrifier tous les aspects psychologiques de son rôle au profit d'un travail physique exagérément poussé vers l'extériorisation. Il en résulte un déséquilibre inartistique, et le corps loin de gagner en souplesse et en mobilité, devient lourd et mécanique ; (…) et l'artiste risque de ressembler finalement à un automate, bien digne de notre époque mécanisée[1]. »

Afin de surmonter ces obstacles, Tchekhov a pensé à la conception d'une technique qui pourrait rendre l'acteur capable de « diriger sa volonté, [de] provoquer ses sentiments et [d'] exciter son imagination au point que la moindre étincelle d'inspiration l'embrasera d'un seul coup et continuera de flamber en lui aussi longtemps qu'il le voudra[2]. »

Pour pouvoir forger une pareille technique, il devait répondre à ces questions :

-Comment empêcher le « Moi supérieur » de se transformer en une force anarchiste ?

-Comment former un corps qui saura se mettre de bon gré au service de ce « Moi » ?

-Comment produire des émotions scéniques authentiques ?

La mission de contrôle du « Moi supérieur », Tchekhov la confie au « moi quotidien ».

> « Il [le moi quotidien] joue le rôle d'élément modérateur soumettant le moi supérieur à la critique de son bon sens pour conserver à la mise en scène sa cohésion et maintenir l'acteur en contact avec ses partenaires. Il protège aussi l'identité du personnage lui-même, telle qu'elle a été définie au cours des répétitions, obligeant l'acteur à s'y tenir. C'est au bon sens de votre moi quotidien qu'il appartient de sauvegarder les formes élaborées et fixées au cours du travail. La coopération de vos deux moi conscients, supérieur et inférieur, est donc nécessaire pour que le spectacle soit possible[3]. »

Les images produites par le « Moi supérieur » se cachent souvent dans les recoins inaccessibles de l'inconscient. Les sortir de ces recoins et les envoyer vers la conscience,

---

[1] *Idem.* , p. 21.

[2] *Idem.* , p. 210.

[3] *Idem.* , p. 128.

serait la deuxième tâche du « moi quotidien ». Pour ce, celui-ci devrait activer la faculté de l'imagination. Cette faculté permettra au « moi quotidien » de créer « la figure » du personnage. À celle-ci, il devrait d'abord demander de faire des actions simples, et puis des actions compliquées. En l'observant exercer ces actions, il connaîtra petit à petit sa psychologie :

> « Exercez-vous donc à les observer aussi longtemps qu'il le faudra pour que leurs sentiments, leurs intentions, tout ce qu'ils ont à vous offrir, vous affectent réellement ; c'est à dire jusqu'à ce que vous ressentiez vous-même ce que ressentent ces personnages. C'est une façon de susciter et d'éveiller en vous des sentiments sans avoir à les forcer[1]. »

Le geste psychologique, clé de la création organique

Après avoir ressenti les émotions du personnage et après avoir observé ses mouvements, l'acteur saura créer un geste que Tchekhov appelle le geste psychologique du personnage. Le geste psychologique est, en effet, une attitude physique dilatée par les désirs les plus profonds du personnage et sculpté par sa volonté. De ce geste devraient découler tous les mouvements et toutes les attitudes que l'acteur/personnage créera durant les répétitions et adoptera pendant les représentations. Le geste psychologique est la matrice, la quintessence et la colonne vertébrale du personnage. Il est très différent du geste quotidien.

> « Il y a deux sortes de gestes : le geste naturel, ordinaire, qu'on fait aussi bien sur scène que dans la vie quotidienne ; et celui qu'on peut appeler un *archétype*, un geste-type qui sert de modèle à une quantité de gestes du même ordre. Le geste psychologique appartient à cette seconde catégorie. Les gestes quotidiens (…) ne mettent en jeu ni le corps tout entier, ni la psychologie, ni l'âme, tandis que le geste psychologique, par son caractère d'*archétype* les engage tout entier[2]. »

Le geste psychologique n'est pas un geste à présenter sur la scène. Créé durant les répétitions, il continuera à vivre dans l'esprit de l'acteur. Il aura deux missions à accomplir :

---

[1] *Idem.* , p. 54.

[2] *Idem.* , p. 105.



Quatre gestes psychologiques conçus par Mikhaïl Tchekhov.

- Pomper les impulsions du personnage vers les extrémités du corps de l'acteur.
- Empêcher ce dernier d'oublier le super-objectif du personnage.

> « Le geste psychologique, dit Tchekhov, nous libère des entraves de notre corps physique, et c'est en cela que réside la force du geste psychologique. Cette mobilité et cet engagement interne fouettent la volonté de l'acteur et embrase sa sensibilité. C'est à cette charge énergétique qu'il faudrait avoir recours sur scène et jamais à la puissance illusoire des muscles crispés[1]. »

Et dans un autre passage, il souligne : « Grâce [au] geste psychologique, l'acteur peut se laisser organiquement (…) devenir le personnage, puisque dès le début de sa préparation, il s'est coulé à l'intérieur du personnage, accroissant (…) ses propres ressources intérieures[2]. »

Le geste psychologique a donc pour fonction de rapprocher l'âme de l'acteur de l'âme du personnage jusqu'à ce qu'une fusion se produise entre ces deux.

Le centre imaginaire, récepteur et émetteur des pulsions

Au « moi quotidien » de l'acteur, Mikhaïl Tchekhov confie une autre mission très importante. Il s'agit d'imaginer un *centre imaginaire*, moteur de tous les mouvements que l'acteur exécutera sur la scène. Ce centre devrait fonctionner comme une pile qui se nourrit de l'âme du personnage et qui se décharge dans le corps de l'acteur. L'acteur pourrait l'imaginer à l'intérieur ou à l'extérieur de son corps. Selon le tempérament du personnage, le centre pourrait être petit, grand, chaud, froid, brûlant, glacé, bleu, gris, transparent ou opaque. Quand il s'agit d'un personnage tragique, le centre pourrait être chaud et enflammé. S'agissant d'un personnage comique, il pourrait être rouge et pétillant. Et quand il s'agit d'un personnage du drame bourgeois, il pourrait être mou et tiède.

Le centre imaginaire émet des pulsions. Le corps les reçoit. Il devra ensuite les traduire en mouvement. Pour ce, il devrait être souple et disponible.

---

[1] Michael CHEKHOV, *L'imagination créatrice de l'acteur*, *op.cit.* , p. 140.

[2] *Idem.* , p. 116.

« Le corps doit pouvoir assimiler des états psychologiques et s'en pénétrer jusqu'à devenir progressivement une véritable caisse de résonance, une sorte d'émetteur-récepteur-amplificateur d'images, de sentiments, d'émotions, d'impulsions de toute sorte[1]. »

La volonté, maître du processus créatif

Mais quel type d'exercices pourront éveiller dans le corps de l'acteur la sensibilité nécessaire à la réception des impulsions et la capacité nécessaire à les traduire en mouvement ? Soulignant la nécessité de l'apprentissage de la danse, de la gymnastique et de l'escrime dans les écoles de théâtre, Tchekhov rappelle que :

« Le corps de l'acteur ne prend toute sa valeur que lorsqu'il est animé par une volonté artistique continue ; il gagne alors une souplesse, une subtilité d'expression, et plus encore une sensibilité intense aux richesses et finesses de la vie intérieure. C'est donc par l'intérieur qu'il faut remanier, refaçonner, le corps de l'acteur[2]. »

Et pour le refaçonner de l'intérieur, il faudra « proposer à l'acteur des exercices psycho-physiques spécialement conçus pour lui[3]. » Le but de ces exercices : soumission « totale du corps et de l'esprit [de l'acteur] à sa volonté[4]. »

Commençons par un exercice très simple :

Il s'agit de déployer les membres du corps dans l'espace, de les tirer jusqu'au bout et puis de les replier sur le corps. Tchekhov rappelle qu'en faisant cet exercice, nous ne devrions perdre de vue que :

« La force qui émane du centre moteur situé dans votre poitrine et qui vous fait mouvoir dans l'espace doit toujours précéder le mouvement ; c'est à dire que vous devez d'abord projeter l'intention quelques instants avant d'exécuter le mouvement lui-même. Essayez

---

[1] Michael CHEKHOV, *Être acteur*, *op.cit.* , p. 20.

[2] *Idem.* , p. 22.

[3] *Ibid.*

[4] *Idem.* , p. 24.

> d'avancer, de reculer, de marcher de côté en laissant en quelque sorte votre centre imaginaire partir en avant, vous précédez de quelques centimètres dans la direction du mouvement. (…) Quand vous avez exécuté le mouvement, ne coupez pas brusquement le flux qui émane du centre imaginaire, mais laissez-le poursuivre sa course un moment en avant de votre corps à travers l'espace[1]. »

Cet exercice, il faut le faire une fois dans l'imagination et une fois dans la réalité. En le faisant, l'acteur pourrait se répéter cette phrase : « Mes mouvements flottent dans l'espace. Ils se fondent harmonieusement les uns dans les autres[2]. »

Comme Stanislavski, Tchekhov insiste beaucoup sur les exercices de rayonnement. Quant à la source de ces rayons, il est un peu plus précis que son maître. Pour lui, la source de ces rayons c'est l'être intérieur du personnage, celui-là même qui durant la représentation viendra posséder l'être intérieur de l'acteur. Or, pour que cette source puisse se révéler, l'acteur devrait croire que « le personnage qu'il interprète a une âme vivante et que cette âme peut être révélée de façon convaincante au spectateur grâce à un effort de rayonnement intense[3]. »

Dans un autre passage de son livre, Tchekhov propose un exercice très intéressant. « Cet exercice, dit-il, développera progressivement en vous ces liens subtiles qui doivent relier votre imagination à votre corps, à votre voix et à votre psychologie[4]. »

Il se déroule en quatre étapes. La première, se passe dans l'imagination de l'acteur. Dans cette étape, l'acteur suit sur l'écran de son esprit les différentes phases d'une évolution. Par exemple, un paysage d'hiver se transforme en un paysage de printemps. Dans l'étape suivante, il créera un personnage imaginaire, le situera dans différentes situations et examinera attentivement ses réactions et ses sentiments jusqu'à ce qu'il se sente incapable de résister au désir de le jouer, ne serait-ce que dans une courte scène. La troisième étape consiste à reproduire, dans le moindre détail, d'abord un geste imaginaire puis une action imaginaire et finalement un enchaînement d'actions imaginaires. Dans la dernière étapes, l'acteur essaiera de reproduire dans la réalité les actes et les répliques d'un personnage

---

[1] *Idem.* , p. 27.

[2] *Idem.* , p. 30.

[3] *Idem.* , p. 33.

[4] *Idem.* , p. 56.

dramatique après les avoir observés sur l'écran de son esprit. Concernant les bienfaits de cet exercice, Tchekhov écrit :

> « Chaque fois que vous assimilez des images fortes, solidement construites, vous modelez votre corps de l'intérieur, (…) et vous le rendez plus sensible à des impressions, des sentiments et des impulsions artistiques. Votre corps ressemble ainsi de plus en plus à cette caisse de résonance dont nous parlions plus haut[1]. »

***

L'exercice suivant nous fait penser à l'un des exercices que Grotowski proposait à ses compagnons de route durant la période para-théâtrale.

Il se déroule sur trois temps. Dans le premier, chaque acteur se concentre d'abord sur lui-même et essaie de s'ouvrir aux autres avec le maximum de sincérité. Dans le deuxième temps :

> « Tous ensemble vous choisissez un certain nombre d'actions simples (…). Par exemple, marcher (…) échanger vos places, vous grouper au centre de la pièce, (…). Personne ne doit savoir à l'avance, par quel mouvement l'exercice commencera. C'est à chacun de deviner en s'ouvrant *au maximum,* vers laquelle des actions choisies le désir collectif entraîne le groupe. Il peut y avoir de faux départ de la part de plusieurs, mais à la fin le groupe entier doit parvenir à exécuter chaque mouvement avec ensemble[2]. »

La troisième étape de cet exercice nous rappelle un exercice conçu par Jacques Lecoq :

> « Quand tous les membres du groupe ont enfin le sentiment d'être intimement liés les uns aux autres (…), ils peuvent passer à l'improvisation collective. (…). Le groupe peut par exemple décider de représenter un atelier d'usine, un grand bal mondain, (…), un quai de gare, (…), un restaurant, (…) ou une scène de carnaval. Il doit alors définir très exactement le cadre,

[1] *Idem.* , p. 57.

[2] *Idem.* , p. 68.

fixant l'emplacement des portes, des tables, (…). Puis les rôles seront distribués. Il n'y aura pas d'action préétablie (…) seul le début et la fin seront définis[1]. »

L'objectif de cet exercice est clair. Premièrement, il s'agit de développer chez les participants le sens de l'harmonie et l'organicité collective. Deuxièmement, il s'agit d'attirer l'attention des participants sur le fait que chaque lieu a sa propre atmosphère, son propre dynamisme intérieur ainsi que son propre rythme cardiaque, et que, l'une des plus importantes missions de l'acteur consiste à évoquer ces trois éléments sur la scène et à renter en interaction avec eux.

L'atmosphère et la psychologie des personnages

Nous arrivons à un moment très important de l'enseignement de Mikhaïl Tchekhov.

Croyant qu'une atmosphère est « une puissance dynamique[2] », Tchekhov souligne que rentrer dans une atmosphère, c'est rentrer en interaction avec son dynamisme.

« Aucune atmosphère, dit-il, n'est jamais dépourvue d'un dynamisme interne, d'une vie et d'un pouvoir particulier. Pour en tirer votre inspiration, il vous suffit de vous laisser prendre à son influence. Ceci, vous l'apprendrez par la pratique[3]. »

Et un peu plus loin, il dit quelque chose qui, dans un premier temps, nous paraît un peu bizarre. Mais quand nous réfléchissons bien, nous voyons qu'il a raison. Dans son argument, l'espace se métamorphose en un catalyseur capable d'accélérer le processus de fusion entre l'esprit de l'acteur et l'archétype du personnage. Il prend pour exemple la première scène du *Revizor :*

« Que deviendrait la première scène (…) du *Revizor* (…) sans son atmosphère ? (…), elle présente des fonctionnaires (…) occupés à discuter entre eux des moyens d'échapper aux

[1] *Idem.* , p. 69.

[2] *Idem.* , p. 76.

[3] *Idem.* , p. 77.

sanctions qu'ils redoutent à la suite de l'arrivée d'un inspecteur (…). Donnez-lui l'atmosphère qui convient, et vous y verrez bien autre chose. L'atmosphère seule peut vous révéler (…) la finesse de la psychologie de Gogol, sa connaissance du complexe de culpabilité, (…). (…), tous ces fonctionnaires réunis pendant cette scène vont (…) devenir des symboles, représenter tous les médiocres de tous les temps (…), tout en restant chacun un personnage ayant sa personnalité et son caractère propre[1]. »

Chauffer l'atmosphère de la scène en vue de fondre les voiles qui camouflent la vérité des personnages, telle est l'une des plus importantes missions que Tchekhov confie à l'acteur.

Création : improvisation permanente

Comme Stanislavski, Tchekhov permet à l'acteur de présenter dans chaque représentation une nouvelle variation de la ligne des actions physiques[2]. Ce sur quoi il insiste c'est que cette ligne devrait être comme un fleuve, comme un flux d'*obraz* (image en russe) qui se fondent les unes dans les autres, qui roulent les unes sur les autres. Voyons ce que disent les deux maîtres sur les limites de la liberté de l'acteur sur la scène.

À un élève qui improvise sur une scène de Hamlet, Stanislavski préconise ceci :

« Vous fixez vos actions : (…) être caressant. On peut être caressant de mille manières. Finalement en combinant toutes ces adaptations, vous réussirez à être caressant. Si vous trouvez à chaque fois une nouvelle manière de caresser, si vous actualisez au lieu de reprendre les

[1] *Idem.* , p. 75.

[2] À ce sujet, Stanislavski écrit : « Vous n'avez pas besoin de mémoriser les adaptations ou le jeu de scène d'hier. Vous trouverez aujourd'hui de nouvelles manières d'exprimer les impulsions que vous ressentez à cet instant précis. Et peu vous importe que Tatiana soit debout ou assise, si vous visez scrupuleusement votre objectif : implorer son pardon. » (Constantin STANISLAVSKI, *Entretiens au Studio du Bolchoï et l'Ethique*, Paris, Circé, 2012, p. 163.)

vieilles adaptations que vous avez apprises c'est bien. (…). Il faut noter les actions mais pas les adaptations[1]. »[2]

Comme pour Stanislavski, pour Tchekhov, jouer est une création permanente en toute liberté. Une création affranchie de toute contrainte, de toute limite.

« Vous finirez par être persuadé que l'art dramatique n'est rien de plus qu'une improvisation permanente, et que à aucun moment sur la scène, l'acteur ne peut être privé de son droit d'inventer. (…). Ce travail vous procurera une sensation exaltante de confiance en vous-même, qui viendra s'ajouter à votre impression de liberté et de richesse intérieure[3]. »

Héritage des deux maîtres : « Dépassez les limites du courage ! »

Rendre le corps de l'acteur capable de transcrire sur la scène les invisibles mouvements que l'esprit d'un personnage dramatique exerce afin de cicatriser ses failles et retrouver son intégrité. Tel est l'objectif du *système*. Après avoir gagné cette capacité au bout d'une longue période de formation, l'acteur pourra activement contribuer à l'accomplissement de la mission que Stanislavski définit pour les théâtres d'art. Cette mission consiste à aider les spectateurs à monter à un niveau plus élevé de l'auto-connaissance.

Pour rendre visible l'évolution et la vibration de l'âme du personnage, l'acteur devrait enchaîner une série d'actions dilatées d'énergie. Cet enchaînement, Stanislavski l'appelle la ligne des actions physiques. Pour pouvoir percer l'inconscience du public, ces actions doivent

---

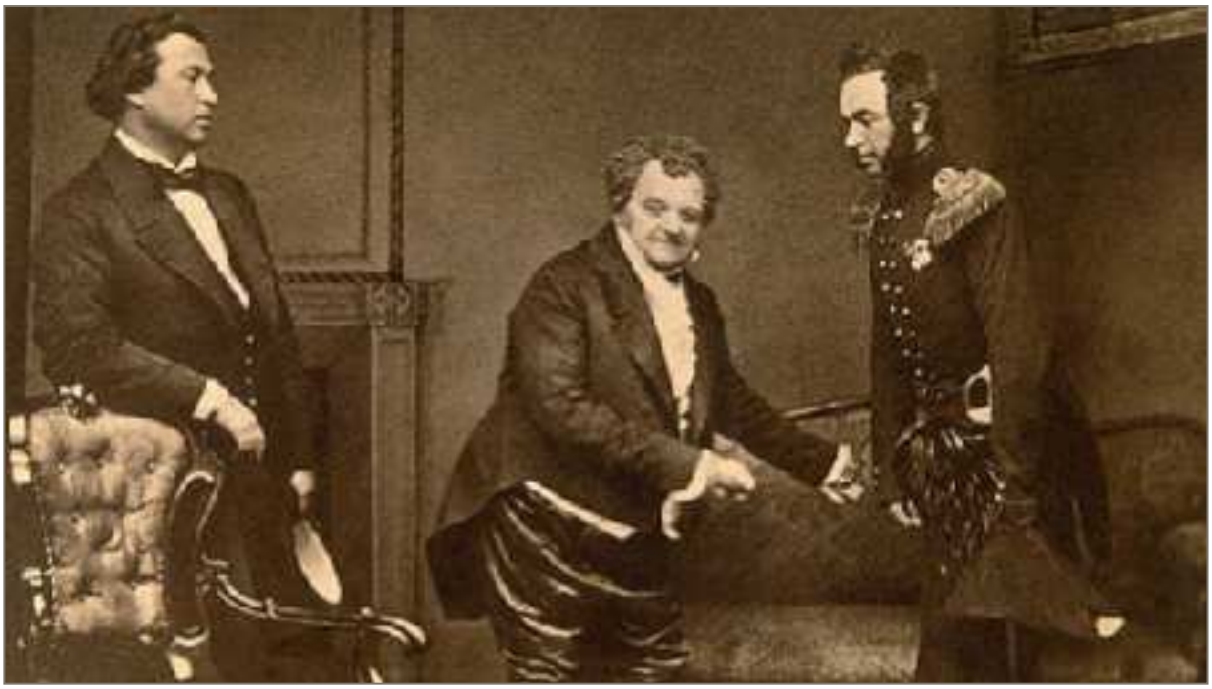
[1] Propos de Stanislavski dans Lidija Novickaja, « Répétitions de Hamlet », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, p. 232.

[2] Et un peu plus loin, il déclare : « Après chaque représentation, vous devez prendre une éponge, comme le dit Leonidov, et effacer toutes les adaptations, de façon à ne laisser que les principaux objectifs. L'idéal serait de varier les jeux de scène à chaque représentation pour les préserver eux aussi des clichés. Seule la ligne intérieure de l'action reste immuable.» À la fin de cette séance de répétition, il précise : « Vous devrez à chaque fois accomplir un processus organique qui ne soit pas une reprise mais une création nouvelle (tvorcestvo) car, à chaque fois, vous observerez votre partenaire, vous le verrez tel qu'il sera alors et cela engendrera une création nouvelle. » (Propos de Stanislavski dans Lidija Novickaja, « Répétitions de Hamlet » (dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *op.cit.* , p. 232-9.)

[3] Michael CHEKHOV, *Être acteur*, *op.cit.* , p. 66.

être crédibles. Et pour ce, elles doivent être concurrentes des stimulations internes ou externes.

Selon Stanislavski et Tchekhov, sur la scène, l'esprit/corps de l'acteur devrait oser dépasser les limites qu'il respecte dans la vie quotidienne. Ce courage psycho-physique permettra à l'acteur d'avancer pas à pas, vers le seuil difficilement atteignable de l'organicité technique. Aller au-delà de ce seuil est une autre histoire. Pour ce, il faut dépasser les limites du courage. Celui qui réussit à le faire, rentrera dans la mémoire éternelle de la communauté théâtrale et atteindra *la finalité de l'organicité*. Dépassant ces limites dans les rôles du Docteur Stockmann, Hamlet ou encore Erik XIV, les deux maîtres ont pu atteindre ladite finalité au début du siècle passé. Leur travail a exercé une grande influence sur Grotowski. L'œuvre et la pensée de ce dernier feront l'objet de notre étude au cours du troisième chapitre de cette thèse. Mais avant de rencontrer le maître polonais, nous devons rencontrer deux maîtres français : Decroux et Copeau.



Venant de la terre, Mikhaïl Chtchepkine est le maître caché de tous les grands acteurs du Théâtre d'Art de Moscou. Né en 1788, il meurt en 1863, l'année de la naissance de Stanislavski.

Deuxième partie :

École française

Chapitre I :

Decroux en quête de « l'âge d'or »

Chapitre II :

Copeau en quête de l'Origine

Chapitre III :

L'École en quête d'un corps transparent

Chapitre I
Decroux en quête de « l'âge d'or »

« Le corps est la pointe avancée de l'idée en mouvement. »
Decroux

Tenir compte de ce que Decroux appelle les « prévoyances paralysantes[1] », refouler un désir ardent, renoncer à son authenticité, devenir un être affecté. C'est le processus que nous vivons, consciemment ou inconsciemment, dans tous les moments de notre vie. L'un de ces moments, l'anarchiste Decroux l'a vécu quand il a renoncé à faire exploser l'Elysée. A-t-il écouté les messages que lui adressait son corps, incapable de résister à une peine de perpétuité ? A-t-il écouté son esprit lui rappeler le nombre élevé d'innocents qui périssent souvent dans les attentats ? En effet, sous l'effet de ces prévoyances, il ne pourra jamais réaliser ses projets politiques, ni retrouver son intégrité. Il a donc décidé de dessiner dans l'espace scénique, l'image d'un homme qui sait se réaliser, un homme intègre. Decroux est à l'image d'un peintre esquissant un dessin. Il avait besoin d'un modèle. Il l'a trouvé dans l'artisan de l'ère pré-industrielle. Il a vu en lui un être capable de surmonter les résistances de la matière, de s'insuffler dans une matière, dans un corps, dans son propre corps. Mais son modèle était souffrant. Face à une industrie en plein essor, le modèle de Decroux était décadent. Cela compliquait un peu son travail. Il devait suggérer l'idée de l'intégrité par l'image d'un être que le public voyait de moins en moins dans le monde réel. Conscient de cette difficulté, il a commencé à faire ses premiers pas en 1924 et a continué de cheminer pendant 70 ans. Ses compagnons de route n'étaient pas très nombreux. Il a fait son chemin tout seul. Il était à la fois peintre, pinceau, couleur, et toile ; sculpteur et matière ; sujet et

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime,* Paris, Librairie Théâtrale, 1963, p. 113.

objet de son travail. Durant 70 ans, il était l'esprit qui travaillait le corps de l'intérieur, explorant les secrets de *l'organicité.* Et parce que tout au long de ces années il n'a jamais cessé de penser à son idéal, à l'intégrité de son Être, il a pu dépasser les limites de la technique et de l'art, s'est hissé dans le royaume de « beyond art[1] », dans le cercle fermé des Copeau, des Stanislavski et des Grotowski.

Durant ce travail de longue haleine, Decroux s'est inspiré de nombreuses sources qu'il convient de présenter tout d'abord.

Suzanne Bing[2] en quête d'un autre corps

« Sans Suzanne Bing, il n'y avait personne[3]. » Elle seule savait gérer une école qui « sise au flanc du théâtre [du Vieux-colombier], logeait dans une baraque Adrian quotidiennement lavée au savon[4]. » Et si Decroux parle au début de son livre de cette enseignante, c'est parce que c'était dans son cours qu'il a pu improviser pour la première fois sous le masque. Mais quel masque ? « À l'encontre des masques chinois, le nôtre était inexpressif. Le corps était aussi nu que la décence le permettait. Mesure indispensable. Car le visage annulé, le corps n'avait pas trop de tous ses membres pour le remplacer[5]. »

Le masque neutre ne rit pas. Il ne pleure pas. Il ne révèle rien. Il cache le visage et invite le spectateur à regarder le corps. Ces masques étaient tous fabriqués par les acteurs. « De cette façon, si nous étions intéressés, c'était grâce au talent de l'acteur et non pas au talent du sculpteur[6]. » Les sujets d'improvisation ? « Un homme taquiné par une mouche veut s'en

---

[1] Terme forgé par Marco De Marinis dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his theatre laboratory*, London, Routledge, 2015, p. 24.

[2] Née en 1885, Suzanne Bing rentre au Vieux-Colombier en 1913. Pendant plus de vingt ans, elle a été l'une des principales actrices de la compagnie et l'enseignante la plus importante de l'école du Vieux-Colombier.

[3] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime, op.cit.* , p. 13.

[4] *Ibid.*

[5] *Idem*. , p. 17.

[6] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, le mime corporel,* Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003, p. 133.

défaire. Une femme déçue par la tireuse de cartes, l'étrangle. Un métier, un enchaînement de mouvement de machine[1]. » Ces improvisations[2] masquées ont donné jour en 1924, à la représentation d'un Nô nommé *Kantan*.

S'agissant de l'intérêt que Copeau et Bing portaient au théâtre japonais, Bing, qui souhaitait « calquer le rythme de la langue japonaise sur le français » écrit dans son *Journal* qu'en travaillant sur cette pièce, elle entendait appliquer une méthode « à la fois dramatique, musicale et plastique[3]. » Pour sa part, Copeau aspirait à la conception d'une technique similaire à celle des acteurs japonais. En effet, il avait pressenti que, dans son essence, le drame devrait être une forme symphonique composée de « mouvements corporels, [et] de la plasticité vocale[4]. »

Dans son livre, Decroux prétend avoir assisté au *Kantan* en juin 1924.

En s'appuyant sur six points, Marco De Marinis montre que ce n'était pas le cas :

-Écrivant son texte quinze ans après la dissolution de l'école du Vieux-Colombier, en 1939, Decroux avait dû se tromper de date. Selon De Marinis, en 1924, les spectacles de fin d'année ont été joués le 13 mai. Quant à *Kantan*, la première a été jouée le 24 mars.

-Dans son texte, Decroux évoque un spectacle sans mot. *Kantan* est un Nô composé de mots et de chants.

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime, op.cit.* , p. 18.

[2] L'improvisation, telle qu'elle apparaît au sein des laboratoires en ce début de siècle, avait été imaginée un peu plus tôt par Goethe : « Combien je regrette que nous [les comédiens] ayons perdu l'habitude d'improviser. (…). L'improvisation était l'école et la pierre de touche de l'acteur. Il ne s'agissait pas seulement savoir son rôle par cœur et de s'imaginer qu'on pouvait le jouer. L'âme, la vivacité, l'imagination, l'adresse, la connaissance du théâtre, la présence d'esprit se révélaient à chaque pas de la manière la plus claire. L'acteur était absolument obligé de se familiariser avec toutes les ressources que le théâtre peut offrir. Il finissait par y être tout à fait dans son élément, comme le poisson dans l'eau, et un poète assez bien doué pour employer ces outils eut pu produire sur le public un grand effet. (Johannes Volfgang VON GOETHE, *La vocation théâtrales de Wilhelm Meister,* Paris, Grasset, 1924, p. 251.)

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'une note de Suzanne Bing tiré de son *Journal* dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his theatre laboratory, op.cit. ,* p. 58.

[4] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Waldo Frank : « Copeau seems to be proving what may one day appear a fundamental law in the revised theatre which we all expect ; that the essence of drama is symphonic : that it existes unitarily in a single form of which body, body movement, body groupe, and voice plasticity are ingredients, and of which the Word is a sort of constant Zenith possessing the ideal, serene quality of culmination. » (Waldo FRANK, « Copeau begins again » dans Theatre arts monthly, 1925, 9: 585-90, dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his laboratory*, *op.cit. ,* p. 64.)

-Dans un entretien fait par Kusler Leigh, Decroux fait l'éloge de la diction dramatique des acteurs de *Kantan*.

-Dans son texte, Decroux parle d'un spectacle sans costume, sans effets de lumière, sans maquillage alors que *Kantan* a été joué selon la tradition japonaise : des assistants de scène aidaient les acteurs à se changer et à se maquiller.

-Hormis Decroux, tous les autres spectateurs de *Kantan* rapportent avoir vu des mouvements lents, entrecoupés par des attitudes.

-Decroux nous rapporte une histoire ayant lieu sur un champ de bataille, dans la ville et sur la mer. Ces lieux n'existent pas dans *Kantan*.

De tout cela, De Marinis déduit que les spectacles évoqués par Decroux sont *Le marin* et *La guerre*[1].

***

Suzanne Bing et Copeau ont écrit, eux aussi, sur le *Kantan.* Voici le propos de Bing :

> « Les visages étaient neutres. Les mouvements lents, solennels et discrets. L'expression des acteurs était tellement bien contrôlée que quand le père a mis sa main sur l'épaule de son fils retrouvé, une intense émotion s'est imposée à la salle et les spectateurs ont eu des larmes aux yeux. Nous avons purifié nos gestes. Nous avons ennobli nos postures, nous avons essayé de créer une mélodie accordée sur la logique du drame et composée de belles poses, chacune donnant naissance à l'autre[2]. »

---

[1] *Cf*. Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux ans his laboratory*, *op.cit.* , p. 59-61.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'une note de Suzanne Bing : « The faces were neutral, the gestures were slow and solemn ; a fine discretion, a pleasing control regulated the expression, to the point in which the simple gesture of the father who places his hand on the shoulder of the lost son produced an emotion intense enough to bring tears to the eyes. We cleansed our gestures. We made our postures noble, trying to create a melody of noble and beautiful poses, one generating the other in accordance with the logic of the drama. » (dans Leonard PRONKO, *Theatre east and west, perspectives toward a total theatre*, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 92.)

Quant à Copeau. Il loue le jeu de ses élèves avec ces mots : « Ce Nô (…) par la profondeur de l'entente scénique, la mesure, le style, la qualité de l'émotion, reste pour moi (…) l'une des richesses secrètes de la production du Vieux-Colombier[1]. »

Le masque neutre, libérateur des pulsions

Une question s'impose. Pourquoi Copeau et Bing voulaient-ils neutraliser le visage de l'acteur ? En effet, en neutralisant ce visage, l'acteur neutralise toutes les tentatives que son « moi » quotidien mène afin de tirer un voile sur ses pulsions intérieures. Ces tentatives neutralisées, les pulsions feront surface dans le corps de l'acteur, s'infiltreront à travers sa peau, rempliront la scène et la salle, rentreront dans le corps des spectateurs et y réveilleront leurs semblables. Ce réveil des pulsions symbiotiques partagées entre l'acteur et le spectateur abolira le temps conventionnel et l'espace tridimensionnel. La communion aura lieu.

Dans le masque, le cercle du Vieux-Colombier voyait un accélérateur du processus ci-dessus décrit. Marie-Hélène Dasté écrit :

> « Les débutants ont besoin de commencer le plus près possible d'eux-mêmes - et jusqu'à ce qu'ils puissent être complètement sincères, leurs visages doivent être couverts, ils doivent être protégés derrière un visage impassible, leurs grimaces doivent être effacées. (...) Pour cette éducation mimétique, il faut éviter tout ce qui pourrait conduire à une "manière", une "façon de faire", une fabrication, et ce dès le départ. (…). Porter un masque expressif c'est comme emprunter à un autre visage sa "manière d'être", c'est le "simuler".[2] »

---

[1] Jacques COPEAU, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris*,* Nouvelle édition latine, 1930 , p. 100.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Marie Hélène Dasté : « [beginners] need to be started off as closely as possible to themselves -and until they can be completely sincere, their faces should be covered, they should be given protection behind an impassive face, have their grimaces wiped out. […] For this mime education, everything that might lead to a "manner", a "manner of doing", a fabrication, needs to be avoided, and right from the start. […] An expressive mask (*for this kind of work,* and save perhaps for some rare exceptions) would risk the person who covers their face with it, to borrow another face which would impose a "manner of being", which would make them "simulate". » (dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his laboratory*, *op.cit.* , p. 55.)







Haut gauche : Etienne Decroux dans *Le menuisier.*

Haut droite : Thomas Leabhart dans *La lavandière.*

Bas : Thomas Leabhart dans *Le menuisier.*

En effet, le masque inexpressif est un masque de soudage. À l'image du masque porté par un soudeur, il permet à l'acteur de se protéger de la haute température qui se dégage durant le processus de l'auto-révélation. Suzanne Bing écrit :

> « Le masque permet aux élèves de se libérer. Masqués, ils font encore mieux l'expérience de leur profondeur personnelle. (…). Les exercices dramatiques avec masque révèlent l'action dramatique aux élèves par rapport à eux-mêmes, ou plutôt ils révèlent les élèves à eux-mêmes par rapport à l'action dramatique. (…), il semble que les exercices de masque mettent l'élève sur le chemin de la vérité dramatique dès le début[1]. »

Le propos rapporté par Suzanne Bing pourrait nous paraître un peu sublimé. Pour autant, un propos de Thomas Leabhart nous révèle qu'avant de quitter l'école, Decroux avait bien vécu ces moments sublimes :

> « Les exercices de masque du Vieux-Colombier ont appris à Decroux comment le corps nu pouvait atteindre une visibilité et avoir un impact maximum sur la scène nue de Copeau, après s'être d'abord vidé de sa pensée quotidienne. Le corps nu, sur une scène nue, brillera d'une lumière intérieure lorsque les acteurs pourront "vider l'appartement" et lorsque "Dieu viendra y vivre". Le masque de Copeau s'est avéré être un outil pour la conscience altérée des acteurs ; le corps de Decroux (transformé par le Mime Corporel) est devenu ce masque, créé de l'intérieur comme les masques de Copeau ont été sculptés de l'extérieur. Cette histoire circulaire commence lorsque les premiers cours de masque de Copeau, appelés mime corporel, ont inspiré à Decroux la création du Mime Corporel, forme qui est devenue, à son tour, une version rehaussée du masque de Copeau. Le premier disciple de Decroux, Jean-Louis Barrault, a écrit,

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Suzanne Bing : « From the moment in which the pupil is masked, they free themselves. They experience their personal depth even better. In the "waiting" exercice, for example, they let themselves go to feel hope, or delusion, or joy. So much so that the *exercice does not consist of showing these emotions*, but in allowing the pupil to experience what happens when they feel them (what occurs on the outside of that which is felt), to verify that feeling them is the first condition, in order to have them to show, and that, before every action, there is a state. » (dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his laboratory*, *op.cit.* , p. 56.)

après ses études avec Decroux : “Mon corps est devenu un visage”, et Decroux a exalté le “corps entier qui devient un visage”.[1] »

Pour Copeau et Bing, masquer l’acteur est perçu comme la première étape d’un processus qui pourrait le conduire, vers la transsubstantiation et la communion d’abord avec le personnage et puis avec l’archétype du personnage. Cette idée relevait des tendances mystiques de Copeau, lequel rêvait d’une communion avec Dieu père ou fils.

Mais, comment résoudre le paradoxe d’un athée nommé Decroux qui prônait de vider le corps pour pouvoir en faire un habitat digne de Dieu ?

Employer des aphorismes est une attitude commune aux maîtres formateurs. Se cachant sous le masque, se dépersonnalisant, se libérant de son « moi » quotidien, Decroux souhaite remonter vers son « moi » supérieur, fusionner avec lui, devenir un homme intègre et un guide de l’intégrité. Ce qu’il appelle Dieu, c’est, en effet, le « moi » supérieur de l’acteur. D’où son insistance sur le fait que dans le mime corporel chaque geste infime a une valeur symbolique, qu’aucun mouvement ne saurait être explicatif, que toute attitude devrait être la condensation et l’incarnation d’une pensée.

Voyons maintenant ce que Decroux lui-même, dit concernant l’inspiration qu’il a puisée dans les cours de masque du Vieux-Colombier et la façon dont il a exploré ces expériences.

> « Je me souviens d’une époque où je m’étais fait un masque avec un masque d’escrime sur lequel j’avais brodé les yeux, la bouche, etc. Ce n’était pas une très bonne chose. Je donnais des exhibitions devant cinq ou six personnes au maximum et je me souviens d’une fois où une personne m’a dit :
>
> -Mais pourquoi avez-vous ça sur la tête ?

---

[1] Extrait traduit à partir d’un propos émis directement en anglais par Leabhart : « Mask exercises at the Vieux-Colombier taught Decroux how the nude body could achieve maximum visibility and impact on Copeau’s bare stage, after first having emptied itself of quotidian thought. The nude body, on a bare stage, glowed with an inner light when actors successfully “emptied out the apartment” and when “God came to live there.” Copeau’s mask proved a tool for actors’ altered consciousness; Decroux’s body (transformed by Corporeal Mime) became that mask, created from the inside as Copeau’s masks were sculpted from the outside. This circular history begins when Copeau’s first mask classes, called corporeal mime, inspired Decroux to create Corporeal Mime, the form which in its turn became a heightened version of Copeau’s mask. Decroux’s first disciple, Jean-Louis Barrault, wrote, after his studies with Decroux, “My body has become a face” (Barrault 1972: 73), and Decroux extolled the “entire body that becomes a face. » (dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, London, Routledge, 2007, p. 50.)

-C'est pour qu'on n'espère pas de jeux de physionomie et que le regard soit concentré sur le jeu du corps.

-Ah oui ! Mais alors c'est dommage parce qu'on ne regarde que ça.

C'était bien décevant et je me suis demandé s'il ne fallait pas se servir de son propre visage en le rendant inexpressif, si ce n'était pas mieux. Et puis j'ai oscillé entre l'emploi du masque et le non-emploi du masque[1]. »

En définitive, Decroux a opté pour l'absence de masque. Afin de rendre son visage inexpressif, il l'a couvert par un bas. Mais dans sa pensée, la neutralité du visage n'est pas une simple astuce technique. Elle a un sens philosophico-politique qu'il résume dans ces mots :

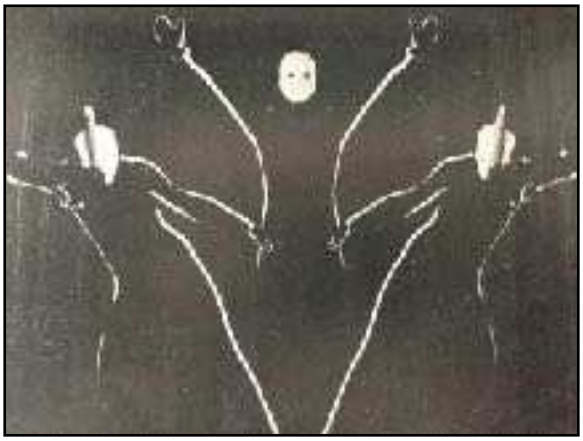
« Que signifie le terme neutre ? Le masque neutre ou inexpressif a un aspect qui permet à l'acteur d'interpréter tous les sentiments possibles sans être ridicule. Si je peux représenter la joie ou la colère, (…), mourir ou dormir, sans que personne ne perçoive de dissonance entre le masque et ce que je fais, si ce masque me donne toutes les possibilités, mêmes les plus diverses et contradictoires, sans avoir l'air ridicule, alors ce masque est le masque neutre. Un masque neutre, (…), c'est sublime. (…). (…), on n'a pas devant soi un homme, mais plutôt l'homme en général. (…). L'homme qui est sorti de sa tombe pour raconter sa vie. (…), l'homme de tous les temps. (…). C'est ça que j'appelle sublime. Au-delà des limites. Autre chose : avec le masque, on voit la figure corporelle. (…). Ça veut dire qu'on oublie l'homme, on ne voit plus que la figure. (…). Elle est déjà comme une histoire de l'homme, dégagée de l'homme, comme si on avait extrait la figure en rejetant l'homme. Et comme la figure a presque toujours une valeur symbolique, la beauté est d'autant plus grande[2]. »

Dans le passage ci-dessus, Decroux fait référence à un acteur libre de toute contrainte, capable de fusionner d'abord avec le masque et ensuite avec l'humanité toute entière. Dans la pensée de Decroux - la figure - la silhouette de l'acteur est le corps collectif de l'humanité. Sa conscience, au moment de l'action scénique, est la conscience collective de l'humanité. Ce qui permettra au spectateur de se reconnaître en lui, de s'identifier à lui et de se frayer, à travers son corps, un chemin vers les états supérieurs de son être.

---

[1] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op. cit.* , p. 134.

[2] *Ibid.*







Haut gauche : Etienne Decroux, *L'Usine.*

Haut droite : La Poussée des wagonnets dans *L'Usine.*

Bas : Séance de Mime Corporel, Maison de la chimie, 27 Juin 1947.

Cette figure sublime deviendra le procureur et l'avocat de l'humanité. Se condamnant et se défendant, il condamnera et défendra l'humanité, il criera et gémira à notre nom, il s'écroulera et se lèvera à la place de nous tous, il pourra être à la fois l'homme primitif dans le sens historique du mot, l'homme primordial dans le sens mythologique du mot et le dernier homme, celui-même que Beckett a peint dans ses romans et ses pièces.

Dans *La vie primitive* de Decroux, nous voyons, à la fois, l'homme primordial et primitif. Primordial, car il ressemble beaucoup au bon sauvage de Rousseau et primitif car il est sans cesse aux prises avec les forces et les éléments de la nature. Dans *La vie médiévale*, nous voyons nos ancêtres dialoguer avec la nature par l'intermédiaire des outils. Dans *Passage des hommes sur la terre*, nous nous voyons mourir de faim, nous révolter et retrouver la paix. Dans *Le menuisier* et *La lavandière*, nous nous regardons agir sur la matière afin de changer le monde. Regardant *Le lyrisme politique*, nous comprenons que même dans l'ère de la montée de l'insignifiance, nous pouvons rester fidèles à nos anciens rêves politiques. Et en regardant *Les arbres*, nous nous posons la question suivante : enracinés dans la terre des différents ordres moraux et sociaux, saurions-nous un jour devenir des êtres libres ?

Ces questions et ces notions étaient les préoccupations de Copeau, Bing et Les Copiaus dans la période bourguignonne. *Les arbres* de Decroux est, en effet, une version augmentée de *La danse de la ville et des champs* montée par Les Copiaus. Voici un résumé de cette scène rédigé par Léon Chancerel :

> « Des êtres vêtus de grège sont groupés. Leurs masques blancs achèvent de les faire irréels et poétiques. De la verdure entoure leur front. Ils sont la végétation sortant de terre. Pas de geste de bras et de mains, par des oscillations de leurs corps, ils feront surgir devant nous, (…) les arbres, où naissent les feuilles, où éclatent les bourgeons, l'arbre printanier où circulent la sève et toute l'allégresse de la feuillaison. Nous verrons le vert feuillage et les oiseaux dedans, chantant, s'animant et s'envolant. Cette évocation par personnages du mystère de la germination et de la sainte végétation atteint les plus hautes limites de l'art de la représentation. Cela a quelque chose de rituel. Une liturgie naturelle. Et ces groupes d'arbres-humains dont ils enrichissent le théâtre, nous les voyons en proie au vent qui les courbe harmonieusement et nous fait participer à la vie secrète intime de la nature[1]. »

[1] Propos de Léon Chancerel dans Hubert GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale*, Vevey, L'aire, 1984, p. 116-118.

Ce propos met en avant quelques principes techniques que Decroux a élaborés un peu plus tard : le masque neutralise le visage ; les bras poursuivent les mouvements du tronc et ceux-ci font allusion aux mouvements intérieurs de la nature.

La Lavandière de Decroux a été, elle aussi, une nouvelle version d'une scène créée par Les Copiaus en octobre 1925 :

> « Cette scène mimée composée d'après une idée de Maïene Copeau, représente des femmes en train de laver leur linge au lavoir. L'invention, centrée sur le développement performatif de l'action réelle, montre la continuité des recherches des Copiaus avec celle de l'école du Vieux-Colombier concernant l'action muette avec ou sans accessoires, (…). Le Lavoir répond toutefois à un besoin d'investigation anthropologique (…) : étudier le travail des gens de la Côte (homme et femme), apprendre à lire le sens de leurs actions quotidiennes, sentir et imaginer le parcours des signes dans leurs corps, reconnaître le savoir millénaire déposé dans chacun de leur geste[1]. »

Comme son maître, Decroux était, lui aussi, à la recherche du savoir originel qui se transmettait d'une génération des femmes à une autre et qui donnait à leurs mouvements une certaine organicité similaire à celle que nous pouvons trouver dans les éléments de la nature. Nature, nous avons dit. Un siècle plus tôt, un poète allemand avait pensé à la fabrication d'une marionnette capable d'exercer des mouvements naturels et organiques.

Heinrich von Kleist et son ours organique

Sur le théâtre de marionnettes de Heinrich von Kleist est, en effet, l'ancien testament de l'acteur organique. Au milieu de ce texte, l'auteur parle des qualités d'une ballerine nommée P. et des défauts d'une autre nommée F. Concernant P. , il dit ceci :

[1] Commentaire de Maria Ines Aliverti et Marco Consolini dans Jacques COPEAU, *Registres VII, Les années Copiaus*, textes établis, présentés et annotés par Maria Inès Aliverti, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2017, p. 74.

> « Il vous suffit de regarder la P…, (…), lorsqu'elle joue Daphné et que, poursuivie par Apollon, elle se retourne vers lui. Son âme se situe dans les vertèbres lombaires ; elle se penche comme si elle voulait se briser, comme une naïade de l'école de Bernin[1]. »

Ici, l'âme du personnage se case dans la base de la colonne vertébrale de la ballerine. Elle ne la manipule pas. Elle l'anime. Elle insuffle sa vitalité dans son corps. La ballerine devient le personnage.

À propos de F, l'auteur écrit : « Regardez la jeune F, lorsque dans le rôle de Pâris, elle se tient parmi les trois Grâces et tend la pomme à Vénus : son âme se situe même (c'est épouvantable à voir) dans son coude[2]. »

P est, en effet, un génie inspiré et F n'est qu'une ballerine avec une expression affectée. P est un phénomène rare. Plutôt que le fruit d'une formation, elle le fruit du hasard. Conscient de ce fait, Von Kleist espère qu'un jour un sculpteur pourra fabriquer un pantin avec une colonne vertébrale identique à celle de P. Une colonne souple capable d'obéir aux ordres qu'elle reçoit de l'esprit du personnage. Quant aux qualités de ce pantin, il dit ceci :

> « L'avantage ? En premier lieu un avantage négatif, (…), à savoir que jamais elle ne *ferait de manières*. Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, quand l'âme (vis motrix) se situe dans un autre point que le centre de gravité du mouvement. Or, comme le machiniste ne peut de toute façon, au moyen du câble ou de la ficelle, agir en un autre point que celui-ci, tous les membres restants sont ceux qu'ils doivent être : morts, de simples pendules, obéissant à la seule loi de la pesanteur, une excellente qualité qu'on cherche en vain chez la plupart de nos danseurs[3]. »[4]

Comme Von Kleist, Decroux est dégoûté par le jeu affecté de ses contemporains. Selon lui, tout mouvement d'un mime corporel devrait démarrer quelque part dans le tronc. Par le tronc, il entend cette masse de chair et d'os qui se tisse autour de la colonne vertébrale. Pour

---

[1] Heinrich VON KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mayenne, Sillage, 2012, p. 14.

[2] *Idem*. , p. 15.

[3] *Idem*. , p. 14.

[4] Le lecteur se souvient sans doute de ce que nous avons cité plus haut de Marie-Hélène Dasté. Couvrant le visage de ses acteurs par le masque neutre, elle voulait les protéger contre les manières d'être venues d'ailleurs et contre la simulation.

démarrer un mouvement, celui-ci commencera en premier, les bras et les jambes n'auront qu'à le suivre. En effet, un siècle après Von Kleist, Decroux a réussi à présenter sur la scène un jeu non-pathétique, un jeu à la hauteur des exigences du poète allemand.

> « Ce que j'appelle le tronc, dit Decroux, c'est tout le corps, y compris, les bras et les jambes, pourvu que ces bras et ces jambes ne se meuvent qu'à l'appel du tronc et prolongent sa ligne de force comme une corde molle finit par se tendre quand on projette la pierre attachée à son bout [1]. »

Le déséquilibre et le ré-équilibre. Voilà les deux principaux mouvements qu'une colonne vertébrale est capable de faire. Mieux que tout autre mouvement, ces deux peuvent révéler sincèrement l'intérieure du personnage. D'où l'importante place qu'ils occupent dans la grammaire du mime corporel.

Sincèrement, avons-nous dit. Voyons pourquoi.

Les mains et les bras peuvent facilement feindre une émotion ou un mouvement sans risquer grand-chose. Petits et légers, ils pourront facilement se retenir quand en feignant un déséquilibre physique ou psychique, ils arrivent au bord d'une chute.

Le tronc est lourd. Il est volumineux. Une fois arrivé au bord d'une chute, il devra faire un grand effort pour se rééquilibrer. Il préfèrera donc ne pas démarrer un mouvement déséquilibrant qu'à partir du moment où il bout vraiment de l'intérieur. Et Decroux souhaitait révéler les vraies ébullitions intérieures.

Un siècle avant Decroux, Von Kleist s'est rendu compte de la grande capacité révélatrice du tronc. Dans un passage de son livre, il décrit un match d'escrime entre un homme et un ours :

> « Tandis qu'étonné je m'avançais vers lui, l'ours se tenait debout sur ses pattes arrière, le dos appuyé contre un poteau auquel il était attaché, la patte droite levée, prête à frapper, et me regardait dans les yeux : c'était sa posture d'escrimeur. (…). "Mais tirez ! (…), dit M. Von G…, et essayez de faire mouche ne serait-ce qu'une fois !" Comme je m'étais quelque peu remis de ma surprise, je fondis sur lui, rapière en main ; l'ours eut un infime geste de la patte et para le coup. Je tentais de l'abuser par des feintes, l'ours resta immobile. Je lui portai une nouvelle

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op. cit.* , p. 61.

> estocade avec une agilité si vive que j'aurais immanquablement touché la poitrine d'un homme : l'ours fit un bref mouvement de patte et para le coup. (…). Non seulement l'ours parait toutes mes attaques, mais il ne répondait à aucune de mes feintes (…) : ses yeux plongés dans les miens comme s'il pouvait y lire mon âme, il se tenait debout, la patte levée, (…), et si mes coups n'étaient pas réellement portés, il ne bougeait pas[1]. »

Le corps de l'ours est le miroir de l'âme de son adversaire. Chaque fois qu'une vraie intention incite le jeune homme à bouger son tronc et à porter un vrai coup, l'ours la lit dans ses yeux. Il lève une patte, pare le coup, et se tient, l'espace d'un instant, en équilibre instable. Mais chaque fois que le jeune homme feint un coup, l'ours reste immobile et ne bouge rien. Étant lui-même un être organique, l'ours sait distinguer les vrais mouvements des faux, les vraies intentions des fausses. Cet ours est l'acteur idéal de Decroux.

Intégrer l'âme du personnage dans la base de la colonne vertébrale de l'acteur n'est qu'un début. Il faut que cette âme puisse enflammer le corps de l'acteur. Sinon l'acteur ne sera pas du tout un acteur organique.

Craig et sa marionnette enflammée

La super-marionnette de Craig est « un comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et des diables, sans la fumée et la vapeur qu'y mettent les mortels[2]. » Craig a semé cette idée dans l'atmosphère fertile des laboratoires de son temps. Arrosée par Stanislavski et Copeau, elle a pu enfin germer dans la période de l'entre-deux-guerres dans le studio de Meyerhold et dans *l'Atelier* de Charles Dullin, là où Barrault et Decroux continuaient à explorer les exercices que ce dernier avait déjà expérimentés chez Copeau. Ils travaillaient sur la perfection de la marche sur place, sur la vie et les actions de l'homme primitif. Visionnaire, Decroux s'est rendu compte, dès le départ, que ce qui allait prendre forme dans ces tentatives, c'était l'embryon de l'acteur organique. Afin de créer les conditions favorables à la croissance de cet embryon, celui-ci a pensé à

---

[1] Heinrich VON KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, *op.cit.* , p. 22.

[2] Propos de Craig dans Yves LORELLE, *Le corps, les rites et la scène*, Paris, L'Amandier, 2003, p. 232.

fonder son propre laboratoire, un endroit où il pourrait forger la marionnette que Craig avait imaginée. Mais un être pareil, soit n'a pas d'articulation soit a des articulations très souples. Pour le forger, il faudrait dans un premier temps venir à bout « des difficultés certes grandes mais surmontables éprouvées par le corps lorsqu'il tente d'obéir aux commandes de l'esprit[1]. » Par difficultés, Decroux entend avant tout celles dont souffrent toutes nos articulations. En fait, les articulations du corps humain ne peuvent pas tourner dans tous les sens. Quant à nos muscles, dans certains sens, ils fonctionnent beaucoup mieux que dans d'autres.

Decroux explique ces problèmes.

Il commence son analyse par cette constatation : « L'esprit est égalitaire, le corps ne l'est pas[2]. » « La pensée n'a point d'articulation. Elle n'en a donc pas de rebelle. Elle plie et déplie tout angle à sa guise. Si le corps veut régler sa marche sur celle de la pensée, il se découvre des articulations rebelles[3]. » La première de ces rebelles est l'articulation de la poitrine, celle de sa base, qui fonctionne en tous les sens mais qui « n'a point de parcours extrêmes égaux en tous les sens. Considérant son inclination, nous voyons qu'il va plus loin de côté qu'en arrière et plus en arrière qu'en avant. » La deuxième, ce sont « les articulations des organes contiguës, tel que : tête, cou, poitrine, bassin, cuisse, et qui fonctionnent dans le même sens, ne le font pas avec égalité. » Quant à leur inégalité, Decroux la traite d'inégale. Par exemple « celle du bassin qui est trop complaisante quand elle participe à une courbe du corps en avant, est la plus rebelle dans une courbe en arrière. » Quant à la région lombaire ; « trop complaisante dans ladite courbe arrière est très rebelle dans une courbe du corps en avant.[4] »

Le deuxième obstacle qui empêche la fusion corps/esprit :

> « La pensée n'a pas à subir de gravité terrestre. Elle n'a pas de poids à porter, elle n'a ni haut ni bas. N'ayant pas de vraies côtes à monter ou descendre, elle n'est pas condamnée aux deux vitesses terrestres : ralentir ou accélérer, et elle peut choisir la vitesse égalitaire. Si le

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 21.

[2] *Idem*. , p. 90.

[3] *Idem*. , p. 91.

[4] *Ibid.*

> corps veut régler sa marche sur celle de la pensée, il se découvre des inégalités de force musculaire qui l'incitent à accélérer quand elle ralentit, à ralentir quand elle accélère, à ne pas se mouvoir en vitesse égalitaire : c'est-à-dire : constante[1]. »

Quelques exemples d'inégalité dans la force des muscles : « les mêmes jambes qui au retour de leur flexion soulèvent le tronc, sont, à un tel degré de leur développement, moins fortes qu'à tel autre. » Quant aux cuisses, leur devant « est moins fort et plus rapide que le derrière de la même cuisse[2]. »

Les propos ci-dessus sont, en effet, une minutieuse analyse technique et anatomique des problèmes que Gordon Craig et Stanislavski avaient diagnostiqués plus tôt. À son élève, Toporkov, Stanislavski fait la remarque que voici :

> « Toutes vos articulations sont déboîtées, me dit Stanislavski lors de notre premier entretien après la générale. Pas un seul de vos organes n'est indemne, il faut tout d'abord vous soigner, remettre en place toutes vos articulations et réapprendre à marcher ; à marcher tout simplement, et non pas à jouer[3].»

En vue de remettre les articulations de ses élèves/acteurs à leur place, Stanislavski leur propose des exercices de self-contrôle. Nous les avons étudiés dans le chapitre précédent. Après avoir fait ces exercices dans une séance de répétition, l'élève Kostia déclare :

> « C'est comme si le directeur nous avait (…) démontés, comme une machine, nous dévissant, triant tous les os, puis avait graissé l'ensemble et l'avait remis en place. Depuis (…), je me sens réellement plus souple, plus agile et plus expressif[4]. »

Pour former un corps articulé, Stanislavski était prêt à employer tant des méthodes ésotériques que des exercices physiques. Quant à Decroux, il était d'avis que l'acteur ne

---

[1] *Idem*. , p. 92.

[2] *Ibid*.

[3] Souvenir de Vassili Toporkov dans « Vassili Toporkov interprète de Tchitchikov » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *La Ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, 2007, p. 45.

[4] *Idem*. , p. 115.

pourra acquérir les vertus de la marionnette idéale « qu'en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel[1]. » L'un des principes fondamentaux de cette gymnastique, c'est le principe de décomposition du corps. Selon ce principe, les différents membres du corps doivent pouvoir s'incliner, pivoter et translater, les uns indépendamment des autres, sur les trois lignes et les trois plans[2], et sur une large gamme de vitesses et de qualités. Par exemple : la tête penche à gauche, le cou résiste. La tête et le cou, ensemble que Decroux appelle le marteau, pivotent à droite, la poitrine résiste. Maîtrisant ce principe, l'acteur pourra facilement onduler son corps dans un sens ou dans un autre. Thomas Leabhart nous rend compte de l'importance que Decroux donnait aux exercices d'ondulation[3].

Cet exercice basique qui au premier regard paraît très simple, permettra à l'acteur d'éveiller dans chaque membre de son corps tant la force de la résistance que le sens du consentement, tant le courage de dire « non » que celui de dire « oui ». Cette indépendance permettra aux membres du corps de transcrire dans l'espace scénique le moindre mouvement que l'esprit du personnage fait contre ou pour une idée, une passion, une envie ou un désir. Ainsi créées, ces transcriptions ne seront plus des images sans âme. Elles seront des portraits chargés d'énergie vitale, vivants et organiques, des réelles présences.

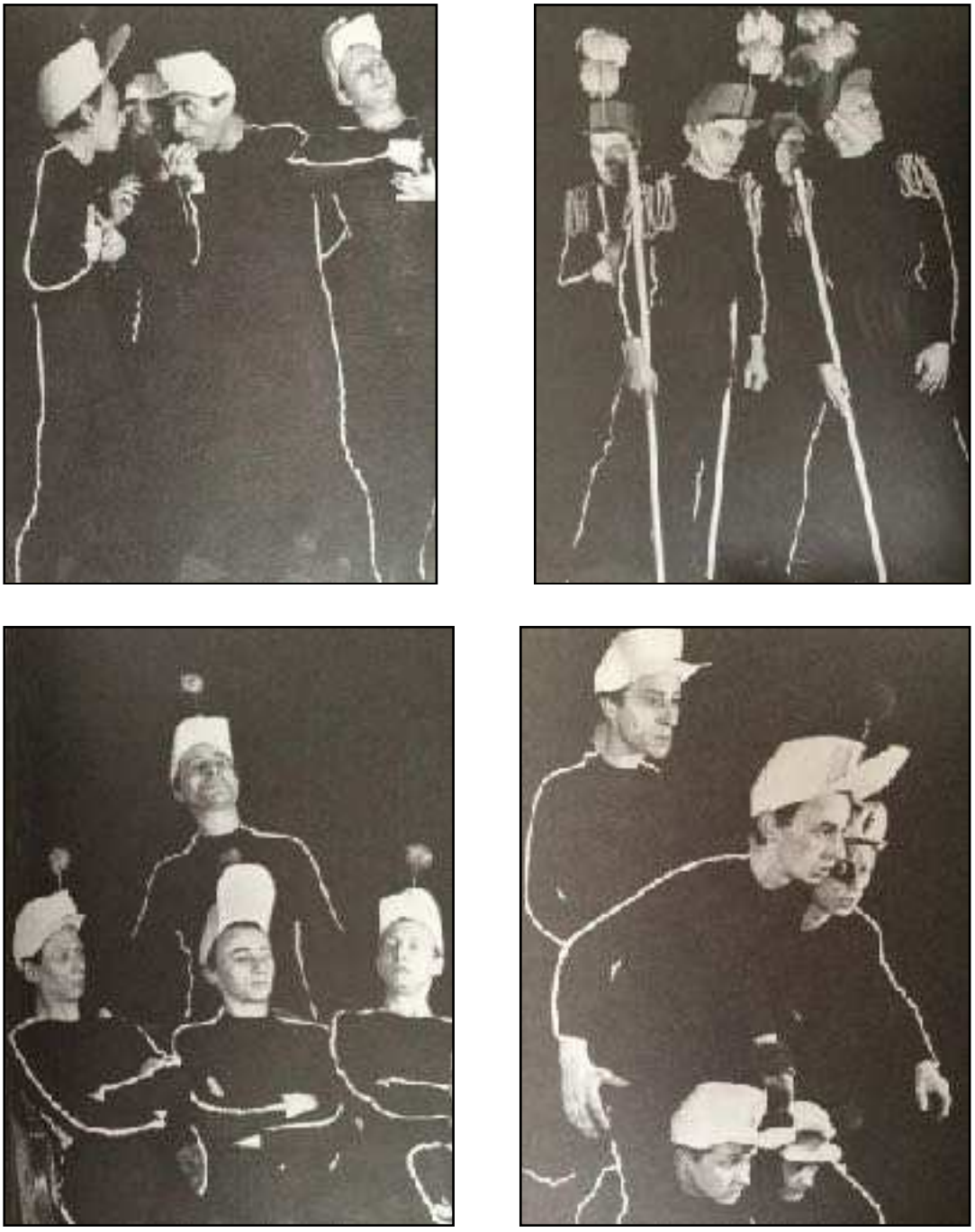
La formation Decroux est riche aussi bien en principes techniques qu'en principes esthétiques. Elle se divise en trois périodes. Durant les premiers dix ans : « proscription de tout exhaussement, (…). L'acteur devra suggérer l'idée qu'il est en haut et son partenaire en bas, (…). Ensuite, autorisation de ces exhaussements à la condition qu'ils créent pour l'acteur des difficultés plus grandes. » Durant la deuxième décennie : « proscription de toute sonorité vocale. Ensuite, admission des cris inarticulés pour cinq ans. Enfin, parole admise (…) mais trouvée par l'acteur. » Ce n'est que dans la phase finale que le maître permet à l'apprenti de composer des pièces selon l'ordre suivant :

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 22.

[2] Horizontale, verticale, diaginale ; Sagital, frontal, transversal.

[3] Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit*. , p. 37.



Etienne Decroux, *Les petits soldats* (1951).

« A. Mise au point approximative de l'action écrite tenant lieu de base de travail.

B. Acteur mimant son action, puis l'accompagnant de sons inarticulés, puis improvisant son texte.

C. Introduction de la littérature pour traduire le texte en langue de son choix et sans y ajouter un mot.

D. Réapparition des arts étrangers, mais pratiqués par les acteurs. Et quand l'acteur sera maître chez soi, il verra à employer danseur, cantatrice et musicien à des travaux indispensables et définis. C'est alors qu'on verra sur l'affiche : texte réglé par M. Secondo[1]. »

Le mime, l'art de se déconstruire et de se reconstruire

« L'homme, dit Decroux, se coupe les cheveux de très près et peut ainsi mourir sans savoir qu'ils ondulent[2]. » Image métaphorique révélatrice de la répression que les pulsions intérieures subissent, sous les différents ordres sociaux. Pour Decroux, vivre dans cette condition réprimante, où « la prévoyance freine ou bloque l'harmonie[3] » était insupportable. Ne pas oser *se* révéler librement paraissait une attitude anti-naturelle à cet homme qui regrettait d'avoir renoncé à faire exploser l'Elysée. Incapable de monter une armée composée de milliers de Ravachol prêts à renverser l'ordre dominant, ce lecteur de Rousseau s'est contenté de forger dans sa cave les fondements d'un théâtre qui saurait inciter les humains à défaire la hiérarchie sociale et à remonter vers l'ordre naturel, vers l'homme naturel. Mais quelle action devait-il représenter sur la scène de ce théâtre ? Il avait besoin d'une action révolutionnaire sans précédent dans l'histoire du théâtre. Visionnaire qu'il était, il la trouva vite :

Un homme essaie de renverser la hiérarchie millénaire qui règne sur son propre corps.

Par la hiérarchie millénaire, il entendait celle qui fait des mains et des bras les représentants prioritaires de toute pensée, qu'elle soit malveillante ou bienveillante. Cette hiérarchie qui réduit le corps à un être mineur objet des menaces, des insultes ou des caresses des mains et

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 43.

[2] *Idem.* , p. 112.

[3] *Ibid*.

des bras. Renverser cette hiérarchie exigera de l'acteur un grand effort physique et psychique. Cet effort sera aussi pénible que joyeux. Pénible, car il déconstruit un vieux corps épuisé héritage des millénaires de répression. Joyeux, puisqu'il reconstruit un nouveau corps où le tronc jadis condamné au silence osera ouvrir la bouche et révéler ses vérités intérieures. Dans ce travail, l'acteur est à l'image d'un sculpteur qui sculpte son propre corps. Plutôt que d'avoir la glaise devant ses yeux, il l'aura derrière pour se sculpter de l'intérieur. Cette image nous rappelle le fameux passage de *In the search of secret India.* « What is before your eyes ? » Telle est la question que le sage indien pose à l'auteur du livre, Paul Braunton. Nous évoquerons ce passage dans le chapitre que nous consacrerons à Grotowski.

Dans ce travail qui consiste à se déconstruire et se reconstruire, celui qui travaille est le « meilleur moi » de l'acteur, son moi idéal, et celui qui est travaillé est « la moyenne de tous [ses] moi[1]. » Ce travail lui permettra de « ne pas rester ce qu'[il est], de devenir ce qu'[il] désire être[2] » et d'inviter les autres à en faire autant. Cet acteur/sculpteur pourra faire pour les humains, ce que la huppe fait pour les oiseaux dans *La conférence des oiseaux*[3]. Il sera le guide de tous ceux qui souhaiteraient se frayer un chemin vers le mont Ghâf, habitat du Symorgh, roi mythique des oiseaux, métaphore de l'homme intègre.

Nous comprenons maintenant pourquoi comme la plupart des oiseaux, les élèves de Decroux partaient les uns après les autres. Se détruire et se reconstruire pendant des années, cela dépassait leurs forces. Sachant que personne ne pourra l'accompagner jusqu'aux étapes ultimes de cet art d'auto-révélation, Decroux a déclaré un jour que « si le mime survit, le monde survivra[4]. »

---

[1] Etienne DECROUX, *Parole sur le mime*, *op.cit*. , p. 118.

[2] *Ibid*.

[3] Écrite par Jean-Calude Carrière, cette pièce est une adaptation de *Mantiq-o-teyr*, (Logique du vol) ; épopée mystique écrite par Farid Ad-din Attar, poète iranien (1145-1221).

[4] Propos de Decroux dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 35.

« C'est humain, c'est trop humain[1] » ou « Dieu ne viendra pas habiter là[2] » ; telles étaient les deux remarques sarcastiques que ce maître athée faisait aux acteurs qui n'osaient pas *se* dépasser dans ce travail de se détruire et se reconstruire.

Transmission d'une expérience vécue par les mouvements musculaires

Comme son maître (Copeau), Decroux voulait, lui aussi, dénoncer les vices de la société industrielle. Il souhaitait aussi exprimer sur la scène la nostalgie qu'il avait pour le monde pré-moderne.

Decroux venait de la classe ouvrière. Ayant travaillé, dès l'âge de 16 ans, comme peintre, plombier, maçon, boucher, couvreur, terrassier, docker, réparateur de wagon, laveur de vaisselle et infirmier, Decroux avait accumulé jusqu'au bout de ses fibres musculaires des expériences physiques qui « passées peu à peu dans l'arrière de la tête, descendues le long de l'arrière des bras, (…) [arrivaient enfin] au bout de [ses] doigts », là où elles modifiaient ses « empreintes digitales[3].» Sachant que les générations futures savoureraient de moins en moins ces expériences physiques, qu'elles jouiraient de moins en moins de la fatigue musculaire, que les machines feraient bientôt tous les métiers qu'il exerçait durant sa jeunesse, Decroux a pensé, dès les années 30, à la conception d'un théâtre qui pourrait représenter ce monde oublié du travail à tous ceux qui ne pouvaient plus savoir ce qu'était exercer une force sur une matière afin de la transformer. Il voulait donner une image de ce monde révolu à tous « ces pauvres gens » qui osent mettre le pied sur la scène sans avoir rien vu de tout cela. Et il déclare ne pas savoir « comment ils font pour mettre une pièce en scène[4]. »

Une question s'impose.

Comment une image scénique muette pourrait-elle transmettre aux générations futures toutes les sensations physiques qui pullulent dans un souvenir ? Comment transmettre aux

---

[1] *Idem.* , p. 21.

[2] *Ibid*.

[3] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 8.

[4] *Ibid*.

générations futures les odeurs ressenties par un enfant dans un atelier de menuisier en 1910 ? Comment perpétuer les odeurs ressenties par les lavandières lavant le linge au bord de la Seine à Suresnes en 1915 ?

Dans un premier temps, Decroux choisit une action simple dépourvue de toute valeur dramatique : avec un pointeau, un menuisier fait un trou dans un bout de bois. Decroux met cette action sous la loupe. Il l'agrandit. Il voit un ensemble de muscles, d'articulations, essayer de trouer le bois *comme il faut* et non pas comme ils veulent. Focalisant sur chaque instant de cette action, il apprend qu'à tel moment, le coude se plie à tel degré, le pied exerce telle force contre le sol, le genoux droit avance dans l'espace avec telle vitesse, et la tête monte en diagonale avec telle lenteur. Après avoir collecté ces données dynamiques, il commence à reproduire l'action sur la scène. Dans cette reproduction, il pense tant à l'exactitude géométrique de ses mouvements qu'à leur dynamo-rythme. Par ce terme, il entend le rythme, la force et l'intensité de chaque geste.

La reconstitution du dynamo-rythme d'une action permettra à l'acteur de ressentir dans son corps ce que l'artisan ressent dans le sien et de revivre ainsi dans son esprit ce que l'artisan vit dans le sien. Observant l'acteur agir, aspirer, respirer et transpirer comme un artisan menuisier, le spectateur saura, à son tour, plonger, corps et âme unis, dans la vielle menuiserie.

De toutes les pièces que Decroux a créées, deux ont pu rentrer dans l'intemporelle mémoire de la communauté théâtrale : *Le menuisier* et *La lavandière*. Dans ces deux solos, Decroux a réussi à atteindre deux objectifs. À la postérité, il a transmis ce qu'il avait vécu et senti dans son enfance et sa jeunesse. À ses confrères, il a démontré que Gordon Craig avait raison. Que les acteurs devraient redevenir « sportmen and craftsmen[1] », des sportifs et des artisans. Et ainsi, il a réussi à donner une réponse raisonnable à cette question que Stanislavski avait formulée quelques décennies plus tôt :

> « Comment faire en sorte que la représentation de l'expérience la plus vive demeure elle-même l'expérience la plus vive, comment en faire une recréation et non une re-création,

[1] Propos de Grodon Craig dans Yves LORELLE, *Le corps, les rites et la scène*, *op.cit.* , p. 227.

comment la concevoir d'un point de vue à la fois organique et rationnel sans la réduire à une mécanisation artificielle ?[1] »

Révolutionnaire authentique et ses *manières* artisanales

Ayant des tendances manichéennes, la plupart des révolutionnaires, réalisent leurs actes les plus violents au nom du Bien. Par acte violent, nous entendons surtout les attentats que les révolutionnaires font contre les hauts-gradés du régime qu'ils souhaitent renverser. Pour eux, tuer un Général ou un Juge, c'est « faire justice » à l'une des incarnations du Mal sur la terre.

Mais les sociétés humaines ne sont pas homogènes. De vives discussions naissent parfois entre les révolutionnaires concernant la manière dont il faut « faire justice ». Ces discussions les divisent en deux groupes. Le premier exclut la morale du processus de la prise du pouvoir. Le deuxième l'implique. Le premier ne se soucie pas trop du jugement de la postérité. Le deuxième y pense.

Présent sur l'avant-scène des luttes sociales pendant un siècle et demie (1789-1945), ces deux groupes ont été finalement jugés par les intellectuels sur le grand tribunal de l'histoire. Comme tout procès scandaleux, celui-ci a fait couler, dès l'après-guerre, beaucoup d'encre. Réagissant à Sartre, dans *Les Justes,* Camus s'est rangé du côté de Kalyaiev. Renonçant à lancer sa bombe sur la calèche du petit fils du prince moscovite, celui-ci a renoncé à « faire justice » d'une manière injuste.

Rien d'étonnant de voir Decroux tenter de baser son œuvre sur une assise morale similaire à celle de Kalyaiev. Rappelons-nous que dans sa jeunesse, Decroux a renoncé à faire sauter l'Elysée. Il était aussi le fils d'un père sensible à la question du « juste et de l'injuste » : « Ce père construisait des maisons avec ses mains / Il m'incitait à de prolongées discussions sur le juste et l'injuste[2]. »

Pour pouvoir débattre d'un sujet aussi sensible que « le juste et l'injuste », il faut s'appuyer sur des assises philosophiques solides. Celui qui a des assises solides pourra

---

[1] Propos de Stanislavski dans Christophe Bident, « Stanislavski et la scène de l'argent brulé, un épisode critique et fondateur de la mise en scène », dans Jean-Pierre SARAZZAC et Marco CONSOLINI (dir.), *Avènement de la mise en scène/Crise du drame*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, p. 249.

[2] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 8.

éventuellement élaborer des arguments solides. Il aura aussi une forte chance d'avoir des mouvements solides. Decroux a confié à Thomas Leabhart que son père travaillait « comme une statue mobile[1]. » Et ce père a appris à son fils que « au-dessus de l'art, il y a la politique[2]. »

Or, « la pensée philosophique ne peut se réaliser que "métaphoriquement", enseignait Althusser[3]. » La métaphore dont il avait besoin pour pouvoir exprimer ce qu'il pensait du « juste et l'injuste », Decroux l'a trouvée dans le rythme et l'intensité des mouvements d'un artisan qui essaie de travailler d'une *manière* juste.

La manière dont travaille un vrai maître artisan ne dépend ni de ses intérêts immédiats ni de l'état de son corps ou son esprit. Il a plutôt le souci de préserver la bonne réputation de son atelier. Il se soucie de ce que la postérité dira de la qualité de son travail et de ses produits. À la tombée du soir, quand il est fatigué, un forgeron bat le fer avec la même force qu'il le bat au lever du jour, quand il a encore toutes ses forces. « Il faut que le fer se plie sous le marteau[4]. » Un potier quand il est triste, appuie sur la terre avec la même force que quand il est joyeux. « Il faut surplomber la matière[5]. » Telle est l'éthique du travail d'un artisan. Cette éthique n'est pas l'œuvre de l'artisan, elle est l'œuvre de la matière.

> « L'homme ne presse ni n'attire à sa guise. (…). Et ce n'est pas l'envie qui décide de la dose, c'est la chose. (…). Et si ces travailleurs, dès avant leur départ, avaient senti en eux un tel surplus de force qu'ils en eussent attaqué leur tâche avec envie et qu'ensuite leur mouvement en eût été proche de la danse, il y a peu de chance que ce surplus de force suffise au total de la tâche. Quand ladite force excédentaire est épuisée, il reste encore à faire et donc on mobilise de vielles forces endormies qu'on réveille à coup de pied. (…). Plus on gonfle de force, plus on doit retenir la force dont l'œuvre ne veut pas. On souffre alors à travailler dans la mesure où on est fort[6]. »

---

[1] Propos de Decroux dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 2.

[2] *Ibid.*

[3] Georges STEINER, *Poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, 2011 , p. 15.

[4] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 74.

[5] *Ibid*.

[6] *Idem*. , p. 75.







Etienne Decroux, *Les arbres*, (1946).

Cette dernière phrase, c'est le principe fondamental de l'éthique révolutionnaire de Kalyaiev dans *Les Justes.* Au moment où il est sur le point de lancer la bombe, où il est gonflé de force, dilaté et décidé, il se retient, l'espace d'un instant, et se pose une question : serait-il possible de créer une société plus juste en faisant la justice d'une *manière* injuste ? Sa réponse est négative.

D'où l'importance que Decroux donne dans ses créations à la manière dont il reproduit les actions des artisans. « Peindre des manières, dit-il, c'est donner au public autant d'âme à juger[1]. »

Une question s'impose : comment peindre les manières sur la scène ? Pour trouver la réponse, il faut voir ce que Decroux entend par le mot « mime » : « Quand je dis que le mime (le mien) est un portrait du travail, c'est du mouvement musculaire que je parle, non du sujet traité[2]. »

En effet, ce sont les muscles du mime qui doivent pouvoir reproduire les manières selon lesquelles travaillent les muscles d'un artisan. Pour ce, ils doivent respecter un certain nombre de règles. Ils n'ont pas « le droit d'occuper ni de parcourir l'espace n'importe où. » Dans l'espace scénique, « il faut fixer imaginairement des lignes idéales. » Ces lignes sont soit verticales soit horizontales soit diagonales. « Ce sont les rues de l'espace. Chacune d'elles peut être occupée ou parcourue. Occupée comme l'est le fourreau par l'épée droite et immobile. Parcourue comme l'est le câble par le trolley[3]. » Les lignes à part, dans chaque espace scéniques, il y a des plans. « Chaque plan établi dans le même esprit peut être parcouru comme l'est la glace avant de l'automobile par l'essuie-glace. » Quant aux points. Ils « sont les carrefours et aussi les axes de l'espace. Si c'est l'avant-bras qui s'incline, il peut avoir pour axe le coude, ou le bout du doigt, ou le vrai milieu entre ces deux choses[4]. » Les lignes et les plans à part, dans chaque espace, il existe des tubes et des étaux :

---

[1] *Idem*. , p. 149.

[2] *Idem*. , p. 79.

[3] *Idem*. , p. 104.

[4] *Ibid*.

> « Il y a des étaux dans l'espace. L'un d'eux peut avoir à maintenir la tête tandis que le corps bouge. Il y a des tubes qui sont carrés de parois. Si dans l'orifice de l'un d'eux la tête, tel un cube, s'introduit, elle devra pouvoir glisser jusqu'au bout, quoi qu'il en coûte au corps qui la transporte. Il y a d'étroits couloirs qui, quoique moins exigeants, sont aussi rigoureux[1]. »

Et voici le plus important principe du travail d'un mime qui souhaite mimer d'une manière juste : « On s'y meut au profit du produit, non à celui du corps du producteur[2]. »

Et si tous ceux qui se réclament d'une cause noble pouvaient se mouvoir au profit de leur cause et non à celui de leurs propres intérêts, le monde d'aujourd'hui serait un paradis.

La grammaire du mime corporel est, en effet, le versus artistique d'une autre grammaire. Celle qui permet aux muscles d'un artisan de rentrer dans un dialogue raisonnable avec une matière. Dans ce dialogue, l'artisan essaie de convaincre la matière de se transformer en un objet sobre et solide. Un objet qui saurait sortir victorieux de l'épreuve du jugement de la postérité.

Le mime vous fait faire ce que Freud vous fait dire

La phrase ci-dessous apparaît dans *Paroles sur le mime* de Decroux. Or, dans ses cours, il disait souvent : « J'ai failli dire expression ! Ou psychologie[3]. » Comment résoudre ce paradoxe ? Comment sans passer par une analyse psychologique, il faisait faire à ses élèves ce que Freud leur aurait fait dire ?

Dans une séance de psychanalyse, Freud aidait l'inconscient du patient à surmonter la résistance de sa conscience. Il l'aidait à faire surface dans un propos débridé.

Dans ses séances d'improvisation, Decroux faisait la même chose. Il aidait l'inconscient de l'élève à surmonter la résistance de son corps. Il l'aidait à se déchaîner dans une série de mouvements débridés.

Thomas Leabhart :

---

[1] *Ibid*.

[2] *Idem.* , p. 112.

[3] Decroux cité par Claire Heggen dans un entretien que nus avons fait avec elle le 23 janvier 2018 à son studio de travail à Montreuil.

« Sans texte, comment Decroux commençait à créer une pièce de théâtre ? Avec la collaboration de l'acteur, il commençait à travailler sur une série d'improvisations guidées qu'il nommait boîte de Pétri. Il laissait les mouvements aléatoires et inconscients de l'acteur jaillir, ensuite soit il construisait quelque chose à partir de ce jaillissement soit il la supprimait et recommençait à zéro[1]. »

Decroux détectait la source des mouvements de l'élève. Il voyait tout de suite s'ils découlaient de son inconscient ou de sa conscience. Parfois, il le laissait continuer, parfois il l'arrêtait et l'invitait à reprendre. Mais il commençait toujours à partir d'un thème. Ainsi qu'en témoigne son élève, Corinne Soum :

« De temps en temps, Decroux évoquait les traces d'un thème pour nous aider, mais le plus souvent il me lançait, d'une voix joyeuse, "Allez, fais quelque chose !" Ou il disait, d'une voix grave, "C'est beau d'être mystique" ou encore "Ce matin, j'ai vu un moineau prendre un bain". Il était bien sûr hors de question de "mimer" ces déclarations, mais il fallait les utiliser comme une sorte de terrain de sensations, un entrepôt d'impressions[2]. »

Interdiction de mimer dans un cours de mime. Il ne fallait pas imiter la chose. Il fallait s'inspirer de la chose. Nous laissons la parole à Thomas Leabhart :

« En travaillant avec moi, Decroux m'invitait souvent à suivre "les tendances naturellement asymétriques", de me pencher dans la direction où mon corps voulait aller ce jour-là, et de continuer jusqu'à ce que je rencontre soit une limite extérieure (le mur, le sol), soit une limite intérieure (par exemple, le genou ne se plie que jusqu'à un certain point ; le bras s'est levé au

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Thomas Leabhart : « Without text, how did Decroux begin to create a theatre piece? With the actor's collaboration he initiated a series of guided improvisations which he described as a "petri dish" (Decroux 2003: 59). He allowed the actor's random or unconscious movements to grow, and subsequently edited and built upon this growth, or expunged it and began afresh. (dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 74.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Corinne Soum : « From time to time Decroux conjured up the traces of a theme to help us, but more often threw at me, with a joyous voice, "Go on, do something!" Or he declared, with a serious voice, "It's beautiful to be mystical" or yet again "This morning I saw a sparrow taking a bath." Out of the question, of course, to "mime" these statements, but one had to use them as a kind of terrain of sensations, a storehouse of impressions. » (dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 74.)

maximum). Durant le trajet, il m'invitait à écouter ce qu'il décrivait comme une "musique interne", une sorte de série de sons non rythmés - plutôt que des vibrations pareilles à celles d'un discours articulé. Quand je ne pouvais pas les entendre au début, il commençait à chanter- parfois avec beaucoup de force - ce qu'elles lui semblaient être. Au bout d'une improvisation réussie, le corps de l'acteur entrait dans un monde particulier, un monde métaphorique, dans lequel il créait ces sons internes inaudibles mais très réels (comme des charges qui explosent dans les profondeurs de la psyché) et suivait simultanément leurs réverbérations[1]. »

Ces sons inaudibles mais réels, Grotowski les a découverts dans les mouvements de Decroux.

« Dans une autre conférence, Grotowski utilise l'exemple de Decroux pour montrer qu'un comédien peut atteindre un haut niveau de ce qu'il nomme le travail intérieur sans chanter des chants traditionnels comme le font ses propres collaborateurs, ces chansons qui opèrent avec efficacité grâce à leur qualité vibratoire. Grotowski ne pouvait savoir à quel point cette qualité vibratoire était importante pour Decroux, dont l'instrument préféré était le violon. Quand il faisait la démonstration d'un exercice, Decroux jouait de ses muscles comme d'un violon, chaque mouvement ayant pour origine un vibrato soutenu dans les régions les plus profondes du corps[2]. »

Afin d'éclairer la source et la nature de ces vibrations pour ses élèves, Decroux évoquait trois images. La première est celle des frémissements intérieurs d'un chat qui attend la souris.

« Voyez comme il attend la souris. Le corps complètement immobile, mais à l'intérieur il y a un frémissement presque imperceptible, une haute vibration aigüe qui provient de la mobilité

---

[1] Extrait traduis par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Thomas Leabhart : « In my work with him, Decroux told me to follow "naturally asymmetrical tendencies," to lean in whatever direction my body wanted to go on that particular day, and to continue until I met an exterior limitation (the wall, the floor) or an internal one (e.g. the knee will only bend so far; the arm has raised to its maximum). Along the way, he wanted me to begin to hear what he described as an "internal music," a sort of nonrhythmic series of sounds – more vibrations, really – that resembled articulated speech. Since I could not hear them at first, he sang – sometimes quite forcefully – what they sounded like to him. When improvising successfully, the actor's body entered a special world, a metaphorical one, in which it created these inaudible but very real, internal sounds (like depth-charges exploding in the psyche's undersea) and followed their reverberations simultaneously. » (dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 75.)

[2] Thomas Leabhart, « Le grand projet d'Etienne Decroux » dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 478.

immobile, du désir d'avancer tout en se retenant. Puis, soudainement, au moment exact, un mouvement d'une clarté et d'une efficacité époustouflante : la patte s'étend et les griffes s'emparent de la souris[1]. »

La deuxième est celle d'une dame qui veut couper un tissu très cher. Après avoir épinglé méticuleusement le patron sur le morceau de tissu, elle ouvre les ciseaux et attend. « C'est le moment décisif, l'étape sans retour avant de couper, le silence est glacial[2]. »

La troisième est celle d'un gardien de but qui, en vue d'empêcher ses adversaires marquer un but, distribue son poids entre ses deux genoux pliés par anticipation, relâché mais concentré. Celui-ci est l'incarnation d'une métaphore biblique que Decroux employait souvent : « Nul ne sait quand viendra le voleur[3]. »

Toutes ces métaphores pour rappeler à l'acteur qu'il devrait aller « chercher sans savoir d'avance ce qu'on [allait] trouver[4] », qu'il devrait découvrir la patience, « celle qui laisse lentement émerger quelque chose du fond de la mémoire et qui échappe au contrôle de la surface.» Du fond de cette mémoire « de soi et des autres [qui] échappe à beaucoup de définitions, et pourtant se capte peu à peu grâce au prisme de la technique[5]. »

Selon Decroux, l'objectif préliminaire de l'acteur consiste à programmer des explosions dans le gisement de son inconscient et à dessiner les réverbérations de ces explosions dans l'espace scénique. Quant à l'objectif final, il s'agit de détruire tout obstacle physique ou psychique qui nous empêche de remonter à *l'âge d'or* de l'humanité. Cet âge où les humains n'étaient pas préoccupés par des « prévoyances paralysantes. »

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Dans la Bible nombreux sont les passages qui suggèrent cette idée. Pour n'en citer que deux : « Voici, je viens comme un voleur. Heureux celui qui veille, et qui garde ses vêtements, afin qu'il ne marche pas nu et qu'on ne voie pas sa honte! » (Apocalypse 16:15) « Le jour du Seigneur viendra comme un voleur ; en ce jour, les cieux passeront avec fracas, les éléments embrasés se dissoudront, et la terre avec les œuvres qu'elle renferme sera consumée. » (Pierre 3:10)

[4] Corinne Soum, « Petite histoire d'une grande transmission », dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 462.

[5] *Idem.* , p. 463.

« La vie en société incite l'homme à dissimuler. (…). La prévoyance freine ou bloque l'harmonie. (…). L'homme des cavernes et celui des forêts devaient donc, eux aussi, subir cette condition. (…). Où et quand avons-nous vécu sans société ? (…) Sans prévoyances paralysantes ? (…) Où et quand l'harmonie fut-elle permise à l'homme ? Si j'étais théologien, cette condition de l'harmonie, je la situerais dans "l'âge d'or"[1]. »

***

Ces plongées improvisées dans les abysses de l'inconscient, ont-elles pu donner naissance à un spectacle ? Oui.

Improvisant longtemps autour du thème de *l'amour*, Decroux s'est rendu compte qu'une relation amoureuse fermente en trois étapes. Apparaissent d'abord dans l'esprit de l'homme des exhaussements, des bosses, tendant à pénétrer dans l'esprit de la femme. S'ouvrent ensuite dans l'esprit de celle-ci des espaces vides, des creux, prêts à accueillir chaleureusement lesdites bosses. Se crée à la fin un dialogue entre ces bosses et ces creux. Ils se touchent et se sentent prudemment. Ce n'est qu'après cette étape que l'homme et la femme sont prêts à entamer une longue relation amoureuse.

Ce portrait a été mis en scène par deux acteurs en 1961.

En créant ses pièces à partir des mouvements improvisés, Decroux a réussi à réaliser le grand rêve que Craig caressait. Il voulait que « la scène, puisse développer son langage spécifique d'expression hors de l'hégémonie de la littérature ; qu'il y ait du théâtre [et que] celui-ci ne procède pas (…) du verbe mais du geste[2]. » Et Decroux a compris que ces gestes doivent être toujours une réponse à un stimuli interne ou externe :

« On vient de marquer au fer rouge deux condamnés. L'un d'eux est bâillonné mais il a le corps libre : il bouge. L'autre est lié au poteau mais il a la bouche libre : il crie ; et ne remue que dans ses liens étroits. (…) Le premier est l'acteur mimant, le seconde est l'acteur parlant. Leur douleur est la même[3]. »

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 113.

[2] Guy FREIXE, *Les Utopies du masque*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 38.

[3] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 66.

Deux fois dans sa vie, Decroux a vu l'humanité se faire marquer par le fer rouge de la guerre. Nous verrons dans le passage suivant, comment en tant qu'artiste mime bâillonné, il a réagi à ces atrocités.

La guerre, l'absurde, espoir et désespoir

Pour connaître l'impact que les deux guerres ont exercé sur l'œuvre de Decroux et la réaction que ce dernier a montrée face à ces atrocités, nous devons étudier dans un premier temps les différentes attitudes que les intellectuels européens ont adoptées à l'égard des discours bellicistes et pacifistes apparus entre 1914 et 1939.

Commençons par les années qui précèdent la guerre de 14-18.

> « En Allemagne, écrit Stefan Zweig, presque tous les écrivains (…), se croyaient obligés, (…), de jouer les bardes et d'enflammer de leurs chants et de leurs runes les combattants qui allaient au front pour les encourager à bien mourir. (…). A leur côté se rangeaient les médecins qui vantaient leurs prothèses avec une telle emphase qu'on avait presque envie de se faire amputer une jambe afin de remplacer le membre sain par un appareil artificiel[1]. »

Quant aux intellectuels français, trop âgée pour pouvoir s'engager dans le conflit, une génération de savants a surmonté « sa frustration par une surenchère rhétorique. C'est le cas des grands maîtres de la Sorbonne, comme Lavisse, Durkheim, (…), mais aussi Henri Bergson du Collège de France ou Emile Boutroux[2]. »

Oui. Dans les moments décisif de l'histoire, les savants peuvent devenir, eux aussi, des hommes dangereux. Orateurs cultivés, ceux-ci ont une grande capacité à mobiliser les civils et à les mettre entre les mains des généraux. Et ces derniers écrivent la guerre depuis le Quartier général ; tout comme un auteur qui écrit pour la scène depuis sa chambre. Les deux ignorent ce qui se passe sur le terrain.

---

[1] Stefan ZWEIG, *Le Monde d'hier*, *Souvenirs d'un Européen*, Paris, Gallimard, 2013, p. 306.

[2] Emmanuelle LOYER, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Flammarion, 2017, p. 128.

> « Et enfin, par-dessus tout, il est à craindre que l'histoire soit écrite par un écrivain qui est assis. Une histoire pour les hommes de goût qui est écrite par un homme assis. Ça me fait penser à l'armée pendant la guerre où il y avait des hommes assis qui décidaient s'il devait y avoir une offensive : "À telle heure les hommes sortent des tranchées et foncent. Et il ne faut pas qu'il y ait plus de dix pour cent de morts." Jusqu'à dix pour cent ça pouvait aller et ils continuaient d'être assis[1]. »[2]

Passionnés par les propos bellicistes, des centaines de milliers d'hommes durent prendre les chemins qui ne pouvaient que les conduire vers les tranchées, là où ils se sont retrouvés dans une condition physique et psychique qui leur était complètement inconnue.

> « Le corps du soldat est désormais allongé pour tirer, il se recroqueville pour échapper aux balles, il s'enfonce dans la terre, au cœur des tranchées pour survivre. La virilité militaire du corps debout n'est plus. Tous ces changements reflètent une révolution dans l'anthropologie de la guerre. Le riche héritage coloré des uniformes chamarrés qui sculptaient les corps des soldats fait place à une exigence d'invisibilité, meilleur gage de leur survie[3]. »

La désillusion ne tarda pas à venir. Les soldats ont compris petit à petit qu'ils n'étaient que des « marionnettes affolées –marionnettes néanmoins en proie à la culpabilité de ne pas correspondre aux schémas héroïques élaborés par la culture de guerre[4]. »

Cette prise de conscience a donné jour à un profond sentiment de l'absurde. Présent au front, Charles Dullin a essayé d'incarner ce sentiment sur la scène. Le ton adopté n'était pas tragique, il était comique.

---

[1] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 115.

[2] Rien d'étonnant donc de voir Decroux assimiler les acteurs/mimes aux militants d'un mouvement social. Corinne Soum cite Decroux : « Être dans le mime, c'est une espèce de leçon. Être dans le mime, c'est être un militant, un militant du mouvement dans un monde qui est assis. » (Propos d'Etienne Decroux dans Corinne Soum, « Le Arti del Gesto, a cura di Ribes Veiga » , Roma, ELART, 1994, p. 68. Traduction française dans Marco de Marinis, « La véritable place d'Etienne Decroux dans le théâtre du XXe siècle » dans Josette FERAL, *Les chemin de l'acteur*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 200.)

[3] Emmanuelle LOYER, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, *op.cit.* , p. 131.

[4] *Idem*. , p. 134.

> « Au mois de janvier 1915, je retrouvais dans les tranchées trois camarades. (…). On me demanda durant un période de repos d'organiser un spectacle (…). Mes camarades Duchartre, Andry, (…), m'offrirent leur concours. (…). Lewinson ne tarda pas à se mêler au jeu. Mimant nos scènes, interprétant nos personnages à sa façon. Galvani et Bonnat le suivaient ; Bonnat faisait le compère d'âge mûr, sorte de Pantalon territorial, Galvani qui avait le visage et la silhouette d'un Scaramouche se réservait les couplets chantés et les roulades amoureuses. (…). Les situations les plus tragiques, la misère des tranchées, ont alimenté ces farces. La discipline militaire ne comprit pas. On nous sépara[1]. »[2]

Ce sentiment de l'absurde n'était pas propre aux soldats. Derrière les lignes du front, les femmes et les enfants le ressentaient aussi. Parmi eux, se trouvait un certain Jean-Louis Barrault dont le père mourut d'une mort totalement absurde.

> « Comme brancardier, il [le père de Barrault] repart soigner les blessés, mais surtout les soldats atteints de la grippe espagnole. Il s'agissait tout simplement du typhus. Il le contracta et fut emporté en quarante-huit heures. Par dérision, quand il s'écroula, il était en permission de vingt-quatre heures. C'est pourquoi administrativement ma mère n'a jamais été veuve de guerre. Elle n'a pas eu droit à la pension. Point de départ sans doute, de mon goût pour l'absurde, de ma vénération pour Kafka et de mon mépris pour l'administration[3]. »

La guerre finie, certains courants de pensée se sont mis à dénoncer les discours téléologiques, les mêmes qui, dès le dix-huitième siècle, promettaient aux européens un avenir radieux. Démanteler la langue était l'objectif préliminaire de ces courants.

Le dadaïsme et le surréalisme pensaient particulièrement à fonder un nouvel art qui saurait réagir « avec férocité, à cette contamination de la langue par le lexique guerrier en subvertissant à leur tour le langage jusqu'à l'anomie (dadaïsme). » Ils manifestaient bruyamment et en groupe leur mépris contre « leurs aînés qui se sont prêtés trop volontiers à

---

[1] Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Audette Lieuteur, 1946, p. 55.

[2] Ce que Dullin appelle dans ce propos *les circonstances exceptionnelles* nous rappelle un peu ce que Grotowski appellera plus tard *les situations extrêmes*. En comparant ce que Dullin put faire durant la guerre avec ce que Grotowski et ses comédiens purent faire sous le communisme, nous pourrons peut-être déduire que quand l'acteur est pris dans une situation extrême sociale ou politique, il a une forte chance de pouvoir fusionner avec le personnage.

[3] Jean-Louis BARRAULT, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, p. 46.

l'ivresse rhétorique (et inoffensive) lorsque leurs cadets se faisaient décimer par centaines de milliers[1]. »

Se libérer de cette langue contaminée ; dénoncer ses fidèles serviteurs, les mains et le visage. Tels sont les deux objectifs que Decroux se définit dans la période de l'entre-deux-guerres. Dès les années 1930, il se tourne vers l'art silencieux du mime alors qu'en 1924, il s'était inscrit à l'école du Vieux-colombier afin d'apprendre l'art oratoire. « Quant aux mains, dira-t-il plus tard, c'est quand elles sont vides qu'elles dessinent dans l'espace leurs fallacieuses promesses[2]. »

Si, après la boucherie de 14-18, écrire sur le bonheur, l'amour, l'avenir, la beauté, l'homme, l'humanité, la nation, les Lumières et la Raison paraissait absurde, après la deuxième guerre, oser avoir ces mots au bout de la langue paraissait un acte barbare. Dans cette atmosphère, Adorno et Horkheimer ont publié, en 1947, *Dialectique de la Raison.* Ils ont montré comment le projet des Lumières ayant pour but de mener l'humanité vers le Bien, s'est transformé, en deux siècles en un discours de la haine et de l'anéantissement. Le versant littéraire de ce livre apparut dix ans plus tard. En 1957, Beckett publia *Fin de Partie*.

Enfermé dans une espèce de chambre qui ressemble à l'intérieur d'un crâne, aveugle et paralysé, assis sur un fauteuil roulant, ayant peur de s'éloigner du centre de sa chambre, traitant ses parents comme deux ordures et son valet de chambre comme un chien, le personnage principal, Hamm, est le représentant de la Raison. Incapable de finir ou d'arrêter, ne serait-ce qu'un instant, ce qu'il appelle « mon histoire », celui-ci parle tout au long de la pièce des sujets divers et variés, entre autres l'amour et le bonheur. Sachant qu'il ne pourra les atteindre tant qu'il est éveillé, il se réfugie, dès qu'il le peut, dans le monde du sommeil. « Si je dormais, dit-il, je ferai peut-être l'amour[3]. » Et quand il se réveille brusquement par les bruits que produisent ses parents, il crie : « Mais de quoi peuvent-ils parler ? De quoi peut-on parler encore ?[4] ! »

---

[1] Emmanuelle LOYER, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, *op.cit.* , p. 129.

[2] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 127.

[3] Samuel BECKETT, *Fin de Partie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 31.

[4] *Ibid*.

Comment Decroux réagit-il à la deuxième guerre mondiale ? Adopte-t-il, à l'instar des philosophes de l'école de Francfort, une attitude critique à l'égard de la Raison ? Les personnages qu'il crée se dérobent-ils de la réalité pour trouver un moment éphémère de bonheur dans le sommeil ? Quel est l'état d'âme et l'état physique de ses personnages ? Souffrent-ils, comme ceux de Beckett, d'une paralysie ou jouissent-ils d'une bonne santé ? Osent-ils maudire la Raison ou ils ne font que l'exalter ?

En 1951, Decroux a créé les *Petits Soldats* sur un ton qui varie entre l'absurde et le tragique. Rendant hommage à tous ceux qui ont rendu leur âme afin de défendre leur patrie, Decroux dénonce la rhétorique insensée des idéologues de la guerre, montre à quel point le corps humain pourrait être fragile face à la machine de guerre et révèle le destin tragique de toutes les relations amoureuses qui se nouent entre civils et soldats durant les courts moments que ces derniers passent en permission.

Contrairement à la plupart de ses contemporains qui, après avoir adhéré au mouvement absurde, n'ont plus pu s'en détacher, Decroux changea très vite de camp. Étant d'avis que « la guerre c'est la consolation de ne pouvoir construire pour ceux qui savent au moins casser[1] », il eut l'idée que pour empêcher la guerre de se reproduire, il faudra apprendre aux humains à se consoler en construisant des choses. Et pour ce, il faudra faire circuler dans leurs veines l'instinct de la construction. Le même instinct qui donna jour à l'artisanat, aux inventions techniques, aux différentes matières scientifiques et finalement à la Raison. Mais comment empêcher la Raison de prendre de nouveau le chemin de l'auto-destruction ? En renforçant, répondrait Decroux, chez les humains le sens de l'empathie et le sens de la chose publique.

> « Ce qui manque, dit-il, le plus aux hommes, quand on réfléchit, c'est la volonté, c'est la constance dans la volonté. L'homme travaille pour gagner sa vie et quand il finit sa journée, il n'a pas envie de s'occuper des intérêts supérieurs de l'humanité. Il a envie de dormir. Si bien qu'il se comporte en paresseux vis-à-vis de la chose publique. Et il est comme ça, on laisse venir les catastrophes, on les laisse mûrir. Elles ne viennent pas parce que les hommes les veulent, elles viennent parce que les hommes veulent dormir[2]. »

---

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 142.

[2] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 82.

Mais, après avoir suscité chez les hommes l'enthousiasme de la construction, il faudra leur donner les sciences de la construction ; la géométrie, la mathématique, la physique et la chimie. Rien d'étonnant de voir Decroux faire l'éloge des sciences exactes, surtout la chimie :

> « Et quand on regarde la chimie, nous avons un beau spectacle. Le chimiste c'est un homme qui regardant la nature, y voit que les corps sont mêlés, composés. La nature est souvent mélange, trop souvent mélange à notre guise. Alors ce chimiste est là et dit comme Prométhée : "Je n'accepte pas le fait accompli. Je n'accepte pas ce monde tel qu'il m'est donné." Et il va séparer les corps et les unir à sa guise. Il va changer le monde[1]. »

En s'appuyant sur toutes ces idées, Decroux a réussi à se libérer du pessimisme qui régnait sur l'art et la littérature européens après la deuxième guerre mondiale. Il a pu concevoir une nouvelle forme théâtrale ayant pour objectif d'inciter les hommes à abandonner la position assise, à arrêter les discussions intellectuelles interminables et à accepter que « changer le monde c'est saisir les choses et les déplacer[2]. » Ce dernier propos nous fait penser à ce que Georges Banu dit, concernant les fondateurs des théâtres d'art :

> « Dans ce siècle de la rapidité, ils possèdent le souffle des coureurs de fond. Ils n'ont pas les yeux rivés sur des horizons lointains, ils n'œuvrent pas à la préparation de l'avenir, ils cherchent à améliorer le présent. Tout millénarisme leur est étranger. Ils ne dirigent pas fiévreusement leurs regards vers une utopie appelée à racheter la déchéance du moment, ils avancent pas à pas[3]. »

Ils pensaient à améliorer le présent pour tous ceux qui avaient de grandes difficultés à vivre le présent, pour le peuple. D'où la passion qu'ils avaient pour exprimer les problèmes des classes populaires à travers les arts populaires, à travers le théâtre populaire. D'où le respect qu'ils portaient aux artistes du cirque, aux comédiens des cabarets, aux clowns, et surtout au plus grand clown de l'histoire du théâtre et du cinéma, Charlie Chaplin.

---

[1] *Idem.* , p. 67.

[2] *Idem.* , p. 107.

[3] Georges Banu, « La préface d'un passeur », dans Jean François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe Siècle*, Paris, éditions THEATRALES, 1997, p. 10.

Chaplin, inventeur du carnaval moderne

Créer un théâtre artistique populaire, telle est l'une des préoccupations majeures des artistes et des intellectuels de l'Europe continentale dès le milieu du 19ème siècle. Certains d'entre eux ont même pensé à théoriser les fondements de ce théâtre. Nous pensons à Zola, Romain Rolland et Tolstoï. Or, contrairement à ce qu'attendait l'intelligentsia de l'Europe continentale, le premier concepteur d'un vrai art populaire vint de l'Angleterre. Il s'appelait Charlie Chaplin. Dans ce génie, les fondateurs des théâtres d'art ont découvert une « réinterprétation possible d'Arlequin[1] », une réincarnation de cet acteur *disparu* qu'ils tentaient de ressusciter sur la scène. Concernant les caractéristiques de cet acteur, Jean Dorcy écrit : « Leurs gestes, chantants, démesurés, étaient aptes à traduire toutes les abstractions[2]. » Pourquoi a-t-il disparu ? « Vint le Naturalisme. (…). Ces nouvelles valeurs, ces recherches de l'identification et du mimétisme ne pouvaient ne pas altérer, (…), le métier de l'acteur[3]. » Dorcy précise que cet acteur *disparu* maîtrisait bien l'art de la conception et de l'enchaînement des attitudes : « Jusqu'alors, l'élément scénique le plus parlant, avait été l'attitude. Elle était pour l'acteur, sens, conclusion, arrêt actif. Et pour le spectateur, moment du plus intense intérêt[4]. » Ce comédien doué de magie, s'est réincarné dans le corps de Chaplin. Et celui-ci a pu créer un vrai cinéma populaire. Son cinéma est un bouillon où, afin de survivre, des personnages venant des différentes classes sociales, se battent à mort sans finir par s'entre-tuer. Nous y voyons des industriels et des ouvriers, des banquiers et des caissiers, des patrons et des serviteurs, des bourgeois et des provinciaux, des trouillards et des boxeurs musclés, des jeunes filles innocentes et des voyous pervers, des vieillards et des gamins. Or, contrairement à ce qui se passe dans la jungle des villes, ici ce sont les plus faibles qui l'emportent sur les plus forts. Ici, les pauvres amoureux l'emportent sur les riches

---

[1] Propos de Giorgio Strehler dans Myriam TANANT, *Giorgio Strehler,* Paris, Actes sud-papier, 2007, p. 57.

[2] Jean DORCY, *À la rencontre de la mime et des mimes*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de danse et culture, 1958 , p. 2.

[3] *Idem.* , p. 19.

[4] *Idem.* , p. 20.

amants, les simplets sympathiques l'emportent sur les rusés hypocrites, les maigres trouillards l'emportent sur les boxeurs professionnels.

Chaplin renverse l'ordre du monde. Il crée un vrai carnaval, tel qu'il existait dans l'Antiquité. Dans l'arrière-scène de ce carnaval, nous voyons souvent deux personnages, l'enfant et le boxeur. Meyerhold les a bien remarqués :

> « Comme acteur, Chaplin est grand, mais rappelez-vous ne serait-ce que les gamins vendeurs de journaux au début et à la fin des *Lumières de la ville*, ou encore le boxeur à l'amulette, et vous comprendrez quel grand metteur en scène il est aussi. On peut apprendre chez lui la façon qu'il a de faire, légère, fugitive[1]. »

Il a raison. La boxe et le boxeur sont très présents dans les films de Chaplin. Et souvent c'est un mince amateur qui met KO à un hercule musclé. Autour de 1900, Chaplin n'est pas le seul à s'intéresser à ce mince amateur. Celui-ci passionne un grand nombre d'artistes et intellectuels européens. Et comme tout autre phénomène, il a une histoire.

L'intelligentsia européenne à la recherche de vitalité, de virilité et de fertilité

À partir des années 1870, l'intelligentsia européenne commence à s'inquiéter de la dégénérescence des peuples du vieux continent. En 1892, Max Nordau, médecin et sociologue allemand, publie son ouvrage majeur, *La Dégénérescence*.

Dans cet ouvrage :

- Il dénonce les tendances mystiques, symbolistes et décadentiste présentes dans l'art de son temps.
- Il critique l'urbanisation rapide des banlieues des grandes villes de l'Allemagne.
- Il évoque l'impact destructif que ces constructions exercent sur le corps et l'esprit des humains.

---

[1] Beatrice PICON-VALLIN, *Vsevolod Meyerhold,* Paris, Actes Sud-Papier, 2005, p. 147.

- Il déplore la lassitude, le libertinage et l'amoralisme de ses contemporains[1].

La pensée de Nordau trouve vite son versant littéraire dans *Les Buddenbrooks* de Thomas Mann. L'histoire se passe à Lubeck entre 1833 et 1877. Il s'agit de l'ascension politique et la décadence psycho-physique de quatre générations de la famille Buddenbrooks.

Vers la fin de ce chef-d'œuvre, Mann peint l'une des plus belles scènes de la littérature moderne. Il s'agit de ce moment où l'arrière-petit-fils du grand Monsieur Buddenbrook, le petit Hanno Buddenbrook, garçon efféminé, malade, sensible et fragile, se met soudain à pleurer quand il essaie de chanter un poème lyrique devant les amis de son père. Afin de faire de ce fils un vrai homme, son père, Thomas Buddenbrook, fait tout ce qu'il peut. Peine perdue. Le petit Hanno ressemble plutôt à sa mère. Hollandaise et mélancolique, celle-ci ne s'intéresse pas du tout aux coutumes de la bourgeoisie allemande. Elle passe son temps avec son violon et devant son pupitre.

***

Quant aux intellectuels français, après la défaite de 1870, ceux-ci s'inquiètent beaucoup de la dégénérescence de la nation.

> « La France, écrit Léon Bloy en 1880, coupable d'avoir prostitué à ses doctrines de néant, son religieux et mâle génie, ne peut plus remonter à sa première splendeur (si toutefois c'est encore possible) qu'après avoir passé par les *dernières extrémités* de l'indigence et du malheur[2]. »

---

[1] Voici un court passage de ce livre : « Les psychopathies sexuelles de toute nature sont devenues si générales et si impérieuses que les mœurs et les lois ont dû s'adapter à elles. Elles paraissent déjà dans les modes. Les masochistes ou passivistes, qui forment la majorité des hommes, se revêtent d'un costume qui rappelle, par la couleur et la coupe le costume féminin. Les femmes qui veulent plaire aux hommes de cette espèce portent des vêtements d'hommes, un monocle, des bottes à éperons et une cravache, et ne se montrent dans la rue qu'un gros cigare à la bouche. Les gens à sentiment sexuel contraire réclamant que les personnes du même sexe puissent conclure un mariage légal, ont obtenu satisfaction, vu qu'ils ont été assez nombreux pour élire une majorité de députés de leur tendance. Sadistes, bestiaux, noso- et nécrophiles, etc. trouvent l'occasion réglée de contenter leur penchant. Pudeur et refrènement sont des superstitions mortes du passé, qui n'apparaissent plus que comme atavisme et chez les habitants des villages reculés. L'assassinat par luxure est envisagé comme une maladie et traité par intervention chirurgicale. » (Max NORDAU, *Dégénérescence,* Paris, L'Age d'Homme, 1894, p. 585.)

[2] Propos de Léon Bloy dans Michel WINOCK, *Décadence fin de siècle,* Paris, Gallimard, 2017, p. 27.

L'un des meilleurs peintres de ce malheur extrême était Émile Zola. Regardons de plus près l'image qu'il peint, à la fin de *Nana* du corps pourri de son personnage principal :

> « C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits[1]. »

Zola est aussi l'auteur de la *Dépopulation*. Paru dans *Le Figaro* en 1896, trois ans avant *Fécondité*, cet article est une alerte contre le malthusianisme. Il paraît à ce moment où « la France est le pays d'Europe où l'accroissement de la population est le plus lent[2]. »

La France ne tarda pas à rattraper le passé. Peu après 1870, l'esprit de la régénérescence réapparaît. Voici l'objectif qu'il se définit dès le départ : rééduquer le corps faible et fragile de la classe bourgeoise. Apparaissent alors de nombreuses sociétés de gymnastique.

> « Leur nombre, écrit George Vigarello, correspond à une véritable création : 9 en 1873, 809 en 1899. Leurs statuts confirment la visée patriotique : *l'Union des sociétés de gymnastique en France*, créée en 1873, a pour but d'accroître les forces défensives du pays en favorisant le développement des forces physiques et morales par l'emploi rationnel de la gymnastique, l'étude du tir et la natation[3]. »

Qu'entendent-ils exactement par gymnastique ?

> « Ces sociétés promeuvent les exercices d'ensemble avec leurs cadences rythmées quelques fois avec la musique, vastes exécutions collectives aux géométries programmées, elles développent aussi l'usage d'appareils confirmés par la gymnastique sportive de la fin du siècle : barres parallèles, barres fixes, anneaux, chevaux d'arçon, etc. (…) Leurs dispositifs en revanche

---

[1] Emile ZOLA, *Nana,* Paris, Le livre de poche, 1983, p. 255.

[2] Michel WINOCK, *Décadence fin de siècle*, *op.cit.* , p. 14.

[3] George VIGARELLO, *L'histoire du corps, De la révolution à la grande guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 376.

sont spécifiques, différents de ceux du sport, tous faits pour obéir à une cause, tous faits pour servir la Nation, visant une finalité militante plus qu'une simple finalité compétitive[1]. »

Une différence subtile distingue ces méthodes d'éducation physique des méthodes purement sportives. Celles-ci se veulent « totalisante, non pas singulière parmi d'autres pratiques comme celles du saut, de la course ou de l'épée, mais englobante, synthétique pour mieux former un individu complet[2].» Pour mieux former un homme dont « l'habileté serait mise au service de tous, un homme éduqué dans la perspective de la revanche, mobilisé physiquement et moralement[3]. »

De nombreux sportifs ont travaillé sur la perfection de ces méthodes. Le plus connu est Georges Hébert. Dès le vingtième siècle, son nom et sa méthode attirent l'attention des milieux théâtraux. En effet, la méthode Hébert libère ses pratiquants de l'enclos des gymnases, les place dans un simulacre de nature sauvage et les encourage à réagir spontanément aux éléments qui se trouvent dans ces simulacres.

Les résultats de ces méthodes de rééducation sont apparus dans la période de l'entre-deux-guerre.

Fils de mineur, aviateur durant la grande guerre, Georges Carpentier devint en 1920, une icône nationale. Mettant KO à l'américain Battling Levinsky, il devint cette année-là champion du monde de la boxe. Decroux s'intéressait beaucoup à son style. Il y a deux raisons à cela :

> « La première concerne l'extraordinaire mélange de préparation et de talent présent dans la façon de combattre de Carpentier. La dialectique entre artifice et nature, entre technique et pseudo-spontanéité, est depuis toujours l'un des éléments les plus importants et les plus mystérieux du travail de l'acteur. La deuxième raison se rattache à la méthode particulière d'entraînement de Carpentier, à laquelle correspondait une façon particulière d'affronter l'adversaire sur le ring. Carpentier parlait d'entraînement psychologique. Il s'agissait d'apprendre à percevoir le mouvement de l'adversaire avant même que ce mouvement ne se

[1] *Idem.* , p. 377.

[2] *Idem*. , p. 379.

[3] *Idem.* , p. 380.

développe dans l'espace. Certains soutenaient que Carpentier lisait dans la pensée ; en réalité, il lisait dans le système nerveux et musculaire de l'adversaire et réagissait instantanément[1]. »

Carpentier jouissait d'une certaine faculté de prévision. Il nous rappelle l'ours de Heinrich von Kleist. Celui-là même qui parait les coups de son adversaire en lisant dans ses yeux ses fausses et ses vraies intentions. Cette vigilance n'était pas la seule chose qui attirait l'attention de Decroux. Comme les minces boxeurs de Chaplin, Carpentier « était le grand frère vénéré du tout petit cadet. Et cela parce que mince, fort, beau, il s'en allait punir la brute[2]. » Comme les boxeurs de Chaplin, Carpentier a réussi à montrer que le moins fort pourra battre le plus fort à condition qu'il devienne un être organique.

Concernant ce boxeur organique, Decroux dit ceci :

« Autour de 1908, se font jour, (…), une idée et un fait qui deviendront plus tard pour toute la société : l'idée, un postulat, et le fait, une pratique. (…). L'obésité n'est plus une référence, l'habileté prime la force, l'homme mince fait sa rentrée. (…) De jeunes hommes de genre étudiant apparaissent sur le ring. C'est alors que s'élève un champion qui, bien qu'issue d'une famille de mineurs, est le type achevé de l'étudiant sportif. (…). C'est George Carpentier. Vigueur et grâce, force, élégance, fulgurance et pensée, goût du risque et sourire. Jamais de fraude[3]. »

Il faut rappeler qu'en ce temps-là, les artistes regardaient les sportifs d'un œil plutôt favorable. Un peu plus tard, Edith Piaf est tombée amoureuse de Marcel Cerdan. Camus aimait le football et Hemingway allait souvent à la corrida regarder les matadors. Quant à Decroux, *Le Toréador* était l'un des spectacles qu'il a mis en scène. À la fin d'un texte poétique écrit sur ce spectacle, il dit ceci :

« Et vous, grand ombre du public, dont l'œil noir nous regarde, comme le ferait l'œil de la mouche aux milles cellules, dont les lèvres nerveuses ont pouvoir de siffler, et dont les gorges

---

[1] Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XXe siècle », dans Josette FÉRAL, *Les chemins de l'acteur*, *op.cit.* , p. 170.

[2] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 32.

[3] *Ibid.*

souples ont pouvoir d'acclamer, ne vous offenser pas d'être notre taureau. Vos cornes aiguës c'est l'esprit critique ; votre ombre de fourrure notre doute ; votre regard, notre problème. Il s'agit pour nous d'enfoncer l'épée dans le tendon de l'ironie[1]. »

Oui. Decroux voulait enfoncer l'épée dans le tendon de l'ironie. Mais entre vouloir et pouvoir, la distance est longue. Chaplin était l'un des rares qui savaient où se trouve exactement ce tendon.

***

Pour pouvoir connaître l'impact que la méthode Hébert a exercé sur Decroux, il faut étudier ses premières créations : *La vie primitive* et *La vie médiévale*. Dans la première, il peint un couple primitif aux prises avec les éléments de la nature. Dans la deuxième, un homme est en interaction avec la nature par l'intermédiaire d'outils rudimentaires.

L'idée de ces scènes apparaît dans l'esprit de Decroux au début des années 30. Période où il essaie, en vain, de créer une petite compagnie de mime. En effet, ses élèves « s'en allaient les uns après les autres[2]. » Resté seul, Decroux se dit un jour : « Maintenant, je vais faire mon numéro tout seul[3]. » Pour créer ce solo, il commence à explorer les sujets sur lesquels il avait travaillé au Vieux-Colombier. Il recommence à improviser. Corps nu, visage masqué, scène vide. « Nager » est la première action qu'il choisit.

> « Je ne savais pas nager, (…). J'ai ouvert un dictionnaire et j'ai cherché le mot *nage*. Il y avait des images qui représentaient les différentes nages. (…) Je me suis dit : "je vais le faire." Il y avait des plongeons dans l'eau. (…) Et évidemment (…) il y avait la barque. (…). Il fallait ramer. (…). Mais de la nage, il fallait penser au poisson. Il fallait penser au filet

[1] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 157.

[2] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 74.

[3] *Ibid.*

qu'on lance. (…). Et alors après le filet, chargé de poissons, on tire sur le filet, (…) on l'amène jusqu'à la plage.[1] »[2]

Après l'eau, la terre. Monter et descendre un arbre, cueillir des fruits, mordre un fruit. Essayant d'exécuter toutes ces actions d'une manière crédible, Decroux découvre un principe important de l'art du mime, le contrepoids. « Et voilà ! Alors, après qu'on eut fait ça, j'ai pensé à une chose à laquelle j'aurais pu penser plus tôt, c'était les contrepoids[3]. »

Dans un contrepoids, le mime reproduit dans son corps ce qu'il fait dans la vraie vie quand il porte un poids. Une partie du corps essaie de compenser le poids que porte l'autre partie. Par exemple : le bras gauche se développe à l'horizontale pour compenser le poids de la valise que porte le bras droit.

Un évènement important a eu lieu durant le processus de la création de *La vie primitive* : Decroux rencontre Jean-Louis Barrault. Ce dernier « était un élève tout nouvellement arrivé chez Dullin et qui avait envie de participer à notre numéro[4]. »[5] Cette envie a donné naissance

---

[1] *Idem.* , p. 75.

[2] L'exercice de lancer un filet et de le tirer se pratique toujours dans l'école Jacques Lecoq ainsi que dans l'école d'Ella Jaroszewicz. En faisant cet exercice, l'élève apprend trois choses. 1) La différence entre l'effort qu'il faut faire pour lancer un filet vide et l'effort qu'il faut faire pour le tirer quand il est plein de poissons. 2) Il prend conscience du temps nécessaire à l'accomplissement de chaque action. Il apprend qu'après le lancement du filet, il devra lui donner un temps pour qu'il puisse plonger dans l'eau. 3) Tout cela se passe dans un bateau. C'est-à-dire sur une surface qui monte et descend avec le rythme des vagues. (Ella Jaroszewicz était danseuse et comédienne dans la compagnie de Henryk Tomaszewski.)

[3] Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 75.

[4] *Ibid.*

[5] Et Jean-Louis Barrault de dire : « Il y avait une chose qui nous hantait, c'était le mime. C'était l'expression du corps, (…), lui adorait ça, moi j'adorais ça aussi, (…) il y avait une espèce de fraternité, d'un frère aîné, d'un frère cadet. Et il remerciait ma mère de me l'avoir mis au monde. Et, il s'est révélé très vite que moi, j'étais, de par ma jeunesse, de par ma légèreté, plus improvisateur, et lui, de par son caractère saturnien, plus chercheur, plus critique. Il avait le génie du choix. Et moi, j'avais un certain don d'improvisation. Alors, quand on prenait un sujet, immédiatement je partais et lui, il me contrôlait, c'est ainsi que cette fameuse marche sur place, nous l'avons faite en trois semaines. Et immédiatement, nous sommes partis sur une grammaire du geste. Nous avons commencé par l'isolement d'énergie. On faisait des exercices, en travaillant muscle après muscle. Nous avons travaillé la règle du contrepoids. » (Propos de Barrault dans *Pour saluer Etienne Decroux,* documentaire réalisé par Jean-Claude Bonfanti, produit et diffusé par Atmosphère Communication, 1992.)

à un deuxième personnage masculin dans *La vie primitive*. Deux hommes et une femme sur la scène et le thème surgit naturellement : le désir et la jalousie.

En reproduisant des contrepoids dans ses créations, Decroux ne voulait pas faire étalage de sa virtuosité technique. En effet, cette action nous libère d'une illusion. Celle qui veut suggérer l'idée que nous pouvons changer le monde en faisant des petits gestes faciles.

Après avoir vu *La vie primitive*, le père spirituel de Decroux, Gordon Craig, a écrit :

> « Pour ma part, je suis entièrement convaincu par ce que j'ai vu le 27 juin de cette année de libération [1947]. À côté de l'œuvre de Decroux et de Barrault, les opéras et autres théâtres d'Etat de l'Europe me semblent ridicules –rien moins que libérés- ligotés serait un meilleur terme pour les désigner[1]. »

Après la parution de cet article, Decroux est devenu une personnalité mondialement connue. Il a commencé à donner des cours et organiser des stages des deux côtés de l'Atlantique.

La technique du mime corporel

Pour connaître la technique du mime corporel, nous devons connaître dans un premier temps ce que Decroux entend par le *corps* et par l'*action*.

Commençons par le corps.

Decroux puise dans deux sources quand il essaie de renverser la hiérarchie du corps, de donner la priorité au tronc et de pousser les bras et le visage en arrière-plan. La première est sa pensée anarchiste, la deuxième est les travaux des grands maîtres du début du siècle. Plus haut, nous avons vu la première source. Abordons maintenant la deuxième.

Dès le vingtième siècle, Stanislavski, Copeau et Craig ont compris que pour pouvoir incarner les grands personnages du drame classique et moderne, il faut détendre le visage et calmer l'agitation des bras. Craig rêvait d'un acteur qui « ne bondirait pas de fureur, [et qui] dans le rôle d'Othello, ne roulerait pas les yeux, et ne se tordrait pas les mains pour exprimer

---

[1] Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur », dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 286.

la jalousie[1]. » Stanislavski critiquait les acteurs qui dissimulent leur jeu de physionomie « sous une quantité de gestes fignolés de bras et des mains[2]. » Quant à Isadora Duncan, dans *Ma vie*, il dit à quel point les gestes codés d'une pantomime française lui paraissaient ridicule.

> « La première scène, fut une épouvantable désillusion. (…). Quand on me dit que je devais la montrer du doigt pour dire "vous", mettre ma main sur mon corps pour dire "amour", et me frapper violemment la poitrine pour dire "moi", tout cela me parut d'un ridicule achevé[3]. »

Sous l'influence de ces précurseurs, Decroux a pensé, dès ses premières tentatives, à mettre en œuvre une idée : la propulsion du mouvement devrait venir du corps, du *gros du corps.* Les bras n'auront qu'à le suivre.

Voici la définition qu'il donne du corps :

> « Le corps : la première idée qui vient c'est que ce n'est ni les bras ni le visage. On sait bien que le visage fait partie du corps et que les bras font partie du corps, bien entendu, mais lorsque nous parlons spontanément, on dit : les coudes au corps, les bras autour du corps, etc. On fait une distinction. Le corps c'est surtout le tronc (…) mais le tronc, lui, il est porté par les jambes ; alors c'est surtout le tronc porté par les jambes[4]. »

Voyons maintenant ce qu'il entend par « action ».

Action, inaction, mouvement, immobilité

Une action physique est un enchaînement de petits mouvements physiques. Pour qu'il y ait un mouvement physique, il faut qu'une volonté de mouvement réussisse à sortir le corps de l'état de l'immobilité. Cette volonté devrait d'abord surmonter l'inertie de l'immobilité du

---

1 Edward GORDON CRAIG, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 46.

2 Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, *op.cit.* , p. 95.

3 Isadora DUNCAN, *Ma Vie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 40.

4 Propos de Decroux dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 61.

corps. C'est-à-dire qu'elle devrait charger le corps d'une certaine quantité d'énergie. Elle devrait *dilater* le corps. Après avoir suffisamment dilaté le corps, cette volonté devra choisir l'une de ces actions :

- créer dans le corps des bosses et des creux.
- pivoter, dans un sens ou dans l'autre, l'une des trois grandes parties du corps[1].
- tendre ou courber la colonne vertébrale.
- pousser le corps au bord de l'équilibre instable.

Pour Decroux, le moment où le corps se trouve au bord de cet équilibre est le plus beau moment d'une action. Il est beaucoup plus beau que ceux durant lesquels se déroule l'action. « Combien la République était belle sous l'Empire[2]! », disait-il.

Or, il est impossible de rester longtemps dans un équilibre instable. Il faut que le mouvement commence. Sortant de l'équilibre instable, le corps fera une chute ou avancera une jambe. Retrouvant son équilibre, il attendra l'apparition d'une nouvelle pulsion déséquilibrante.

Decroux vu par les autres

Decroux jouait rarement. Quand il jouait, c'était pour un public restreint. Il n'a jamais joué pour le grand public. Il n'avait pas beaucoup d'élèves. Un petit nombre d'entre eux ont pu continuer à explorer l'art du mime après lui. C'est grâce à ce petit nombre que nous savons comment Decroux travaillait, quelle méthode il appliquait afin de transmettre son art, comment il était dans sa vie privée, quelle attitude il adoptait face à l'État, la société et les autres artistes, et finalement comment il traitait le public.

Decroux allait rarement voir un spectacle. La plupart des mises en scène de son temps lui paraissaient des divertissements conçus par une bande de fainéants prétendant faire des

[1] Tête, poitrine, bassin.

[2] Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, *op.cit.* , p. 189.

choses intéressantes[1]. Et quand il allait voir quelque chose, il était fréquent qu'il quitte la salle avant le premier entre-acte. Eugenio Barba se souvient du jour où Decroux a assisté à la première de *Ferai*[2] :

> « À ma grande surprise, Decroux et sa femme se présentèrent à la première de *Ferai*. Le spectacle était conçu pour soixante spectateurs, installés sur deux rangées de banc placées l'une en face de l'autre. L'espace pour les acteurs était le sol entre les deux files de spectateurs. Decroux prit place et il commença tout de suite à exprimer à sa femme ses propres réactions pour cette étrange installation. Le spectacle commença, mais les commentaires de Decroux ne cessèrent pas. Au contraire : ils devenaient de plus en plus incessants au fur et à mesure que le spectacle avançait. Le spectateur qui était à côté de lui se pencha alors à son oreille et lui murmura : "Pardonnez-moi, monsieur, mais vous dérangez le spectacle." Decroux se leva et avec un air indigné répondit : "Monsieur, c'est le spectacle qui me dérange." Il prit sa femme par le bras et s'en alla en passant d'un air royal au milieu des acteurs. Il sortit en claquant un peu la porte[3]. »

Barba n'est pas le seul artiste qui s'est fait critiquer par Decroux. Jean Perret nous raconte comment Decroux et sa femme le renvoyaient chaque fois qu'il essayait de leur parler de la possibilité d'une collaboration :

> « Etienne Decroux, pour moi, c'est d'abord un téléphone qui me rudoie et qui me répond : "vous me dérangez, je travaille (à plus de 85 ans, ce jour-là donc, Decroux travaillait encore !). Vous me parlez du geste, ça c'est intéressant, le geste… Qu'est-ce que vous voulez que je vous en dise ? Il ne faut pas me déranger. Je travaille… Lecoq ? Vous me parlez de Lecoq ? Lui aussi, c'est un pionnier. Je n'ai rien à vous dire." Une autre fois, une dame dit au téléphone (c'était toujours moi) : "Vous savez, Decroux travaille, il est en cours. Je ne peux rien vous dire !" Un autre jour Decroux me dit au téléphone : "Vous êtes moderne, vous parlez, c'est bien. Moi, je ne suis pas moderne, je ne peux rien vous dire. Et puis, je vous

---

[1] L'attitude hostile que Decroux adoptait contre les fainéants est un peu comme celle que Copeau adoptait contre ceux qu'il appelait *les bougres*. Dans une lettre à Jouvet, il dit ceci : « On ne peut rien contre nous. Nous sommes des géants si nous nous foutons de tout excepté d'aller au bout de notre œuvre… Pas de commune mesure avec tous ces bougres qui parlent d'Art. » (Propos de Copeau dans Clément Borgal, *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche, 1960, p. 116.)

[2] Spectacle mis en scène par Eugenio Barba en 1969.

[3] Propos d'Eugenio Barba dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 17.

> dirai quoi… d'un geste !" Il a dû vouloir dire "du geste", mais "d'un geste" ! C'était le plus beau lapsus qu'il pouvait m'offrir et ça valait bien l'entretien que nous n'aurions pas[1]. »

Convaincu que la formation d'un mime devait durer au moins trente ans, Decroux interdisait à ses élèves d'aller pratiquer une autre forme de théâtre, ne voulait pas qu'ils aillent sur la scène sans sa permission et ne leur pardonnait pas s'ils se tournaient vers une esthétique autre que la sienne. Cette orthodoxie était à l'origine de deux séparations. La première a eu lieu entre lui et son premier collaborateur, Barrault. Celui-ci avait une conception essentiellement artistique de la création alors que la conception de Decroux était plutôt marquée « par le souci de retrouver les dynamismes et les pulsions de la vie[2]. »

La deuxième séparation eut lieu entre Decroux et son meilleur élève, Marceau.

> « Je lui ai demandé si Chaplin serait resté s'il avait été son élève. Il a répondu que non en ajoutant : "Je n'ai jamais rêvé de faire un grand groupe de mimes mais de créer un mouvement qui puisse apporter au théâtre un grand art. Marcel Marceau ! Combien de fois dois-je vous dire de laisser à la radio et à la télévision le déchet de vous-même. Retournez en petit garçon à la gymnastique de notre art donneuse de style. Heureux serais-je de vous revoir, plus heureux serais-je de vous garder." Il fallait du temps pour cela. C'était un grand théoricien. Il n'a pas su créer un personnage ni une troupe qui fascine le public. Decroux est resté un grand grammairien, un maître unique, qui par son intransigeance avait rompu avec le monde théâtral pour assumer entièrement l'ascèse corporelle du mime[3]. »

Decroux n'a pas pu créer de personnages/types. Plutôt être que paraître. Telle était sa devise. D'où la tendance qu'il avait pour s'identifier à Jésus. D'où son intérêt pour l'histoire du christianisme. « Tout grand art est anonyme. Qui a construit la cathédrale de Chartres ?[4] » « Les premiers chrétiens priaient dans les catacombes[5]. » Et quand il a appris que Marceau

---

[1] Souvenir de Jean Perret dans Jacques LECOQ, *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 65.

[2] Propos de Guy Benhaïm dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 256.

[3] Propos de Marcel Marceau dans Valérie BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau*, Paris, Somogy, 1996, p. 56.

[4] Propos de Decroux dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 34.

[5] *Idem.* p. 22.

était très populaire aux États-Unis, il a dit : « Jésus dans les catacombes, le Pape à St. Pierre[1] ! » Barrault le voyait comme « un révolutionnaire puritain qui rêvait d'atteindre le plus-que-parfait[2]. » Et lui-même se voyait comme un militant du mouvement qui creusait un tunnel vers l'avenir.

Ce militant a exercé une grande influence sur les autres metteurs en scène de sa génération. Strehler se souvient :

> « Je fus très marqué également par les leçons d'Etienne Decroux que nous fûmes les premiers à inviter au *Piccolo Teatro* et qui me semblèrent immédiatement bouleversantes. Aujourd'hui encore, je pense à ces années avec Decroux à l'école du Piccolo (…) comme à des moments fondamentaux non seulement pour ma formation théâtrale, mais pour celle d'une génération des gens de théâtre. Tout le théâtre qui est venu après a été marqué par l'expérience de Decroux[3]. »

Quant à Grotowski, il était plutôt fasciné par la qualité des mouvements que Decroux réalisait avec son corps. Avec un corps qui, « laissait voir, à travers son tissu de chair une puissance infinie, quelque chose que l'on pourrait appeler une force spirituelle, une pureté illuminée dans son corps détruit[4]. » Dans ce corps, Grotowski voyait « un flux des lois de la vie ; un flux qui dans une phase avancée de travail trouvait une structure[5]. »

Gina Lalli témoigne, elle aussi, avoir vu ce flux sculpter le corps de Decroux de l'intérieur :

> « Avec Alvin Epstein comme traducteur, Decroux débuta sa conférence. Il parla des principes du mime pendant à peu près dix minutes. Le temps s'écoulait et le public sentait que quelque chose d'extraordinaire se passait, ou, plutôt, ne se passait pas. Decroux était debout, complètement immobile et regardait droit devant lui. Il n'y avait aucune gesticulation, aucun changement de poids. Seules ses lèvres bougeaient… Le public était, lui

---

[1] *Idem.* , p. 23.

[2] *Idem.* , p. 6.

[3] Propos de Strehler dans Myriam TANANT, *Georgio Strehler*, *op.cit.* , p. 70.

[4] Propos de Grotowski dans Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his theatre laboratory*, *op.cit.* , p. 30.

[5] Propos de Grotowski dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 30.

> aussi contraint à ne pas bouger et ne respirait presque pas. A la fin de la conférence, la main gauche de Decroux s'éleva soudainement d'un geste triomphal pour s'emparer du support du microphone, et l'amener avec lui hors de la scène. L'effet dramatique n'a pas été perdu sur le public. En un geste il les avait conquis. Ils avaient fait l'expérience du pouvoir du mime corporel[1]. »

Decroux était l'un de ceux pour qui toutes les occasions sont bonnes pour mettre la pensée et la théorie à l'épreuve du regard du public, l'un de ceux qui ne cessent de s'entraîner que pendant les courtes heures où ils dorment. Il disait : « j'ai eu mon premier cours il y a trente ans et mon dernier cours hier matin[2]. »

Quand Thomas Leabhart a annoncé la nouvelle de la mort de Decroux à Nicolas Savarese, ce dernier a dit : « Son corps n'est pas encore refroidi, il vit dans le corps de ses élèves[3]. »

Grammairien et organique ?!

Serait-il possible de présenter un jeu organique en appliquant les règles d'une rigoureuse grammaire corporelle ? Notre réponse est positive. En effet, dans ses grandes lignes, la grammaire de Decroux n'est pas très différente de la méthode des actions physiques de Stanislavski. Les deux maîtres invitent l'acteur à se laisser impressionner par un personnage et à exprimer ses impressions à travers une ligne minutieusement conçue d'actions physiques. La seule différence c'est que chez Decroux, la ligne des actions est une ligne muette. Autant Stanislavski invite l'acteur à porter attention à la logique, la cohérence et la continuité de ses actions, autant Decroux l'invite à faire attention aux contrepoids, au dynamo-rythme, aux plans et aux lignes. Les deux maîtres pensent à rendre l'acteur capable de *se* créer ou de *se* re-créer sur la scène. Le jeu de l'auto-création ne pourrait qu'être organique.

***

[1] Propos de Gina Lalli dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel*, *op.cit.* , p. 479.

[2] Propos de Decroux dans Thomas LEABHART, *Etienne Decroux*, *op.cit.* , p. 26.

[3] *Idem.* , p. 2.

De nombreuses sources ont inspiré Decroux pour concevoir le mime corporel. Parmi elles, nous avons choisi les plus importantes et nous les avons analysées. Mais il nous reste encore à parler d'une source qui a exercé une grande influence non-seulement sur Decroux mais aussi sur tous ceux qui dès l'après-guerre ont pensé à former un acteur organique.

Il s'agit de Jacques Copeau.





Haut : Decroux dans la scène que Gina Lalli a évoqué.
Bas : Decroux et sa femme, Suzanne Lodieu.

Chapitre II

Copeau en quête de l'Origine

« Attachons-nous à l'unique réalité, au moi[1]*. »*
M. Barrès

Nietzsche et ses disciples français

« Je veux être moi-même, dit Copeau, et faire ce pour quoi je suis fait[2]. » En fait, il était fait pour transformer le théâtre en un purgatoire et une matrice. Un purgatoire où l'acteur pourrait brûler ses « moi » superficiels ; une matrice où il pourrait renaître et retrouver son « Moi » authentique.

Avoir une pareille aspiration autour de 1900 n'a rien d'étonnant. En ce début de siècle l'artiste européen est profondément inspiré par Nietzsche. Ayant tenté tout au long du dix-neuvième siècle d'incarner l'Histoire, il aspire désormais à *se* réincarner, à *se* réaliser.

« Nietzsche, écrit Pierre Boudot, a aidé la vie à reprendre possession de la littérature, et l'écrivain à refuser les contraintes[3]. » En France, la vie a pris possession de l'œuvre de Gide.

---

[1] Propos de Maurice Barrès dans Alain BONDY, *Nouvelle histoire des idées*, Paris, Perrin, 2018, p. 378.

[2] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, textes recueillis et établis par Suzanne Maistre Saint Denis et Marie-Hélène Dasté, documentation, notes et index de Norman Paul, introduction de Clément Borgal et de Maurice Jacquemont, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1999, p. 86.

[3] Pierre BOUDOT, *Nietzsche et les écrivains français*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 58.

Dès ses premiers écrits, ce dernier s'assigne une tâche. Il s'agit de délivrer aux français *l'appel à la vie* de Nietzsche. A-t-il réussi à accomplir cette tâche ? Presque.

En effet, *l'appel à la vie* de Nietzsche est un appel à abolir toute dichotomie corps/esprit, toute morale dualiste tendant à séparer le bien du mal. Répondre à cet appel nécessite un grand effort et un grand courage. Celui qui se laisse tenter par l'idée d'y répondre, risquera de se trouver au bord de la folie. Nous savons dans quel état psycho-physique vivait à la fin de sa vie l'auteur de *L'Aurore*.

Nietzsche a osé traverser le seuil. Gide n'a pu que s'en approcher. Du fond de son âme, il crie : « Mon Dieu, donnez-moi d'être heureux non plus de ce tragique et féroce bonheur de Nietzsche que j'admire pourtant, mais de celui de saint François, de cet adorable bonheur qui rayonne[1]. »[2] Pourtant, il a prévu que d'autres artistes, plus courageux, oseraient mener une vie nietzschéenne et sauraient créer des tragi-comédies d'inspiration nietzschéenne. Il a vu dans l'œuvre de Nietzsche « la préface à toute dramaturgie future[3]. »

Fasciné par Michel *L'immoraliste*, cet homme qui essaie de *se* réincarner dans son corps, Copeau a quitté Copenhague pour Paris afin de rencontrer Gide. Initié par ce dernier à la pensée de Nietzsche, il pense à renouveler l'homme. Mais en même temps, il apprend de son maître, qu'« à l'origine de chaque grande réforme morale, (…), nous trouverons toujours un petit mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquiétude, une anomalie[4]. » Il fallait donc laisser la chair exprimer ses insatisfactions, ses inquiétudes et ses anomalies. Par quel médium ? Par le théâtre. Par quelle forme de drame ? La comédie. Par quel acteur ? Il n'existait pas. Il fallait le créer. Il fallait former un acteur qui saurait révéler de façon organique les mystères physiologiques des citadins, leurs inquiétudes et leurs anomalies. Copeau se voulait formateur de cet acteur. Il a fait un grand effort pour concevoir une nouvelle méthode de formation de l'acteur. Il a commencé son travail à Paris mais n'a pas pu

---

[1] *Idem.* , p. 70.

[2] « Veux-tu le repos de l'âme et le bonheur, alors crois ; veux-tu être au service de la vérité, alors cherche. » (Propos de Nietzsche tiré d'une lettre adressée en 1865 à sa sœur dans *Nietzsche l'antisystème*, Magazine philosophie, Hors-série 26, été 2015, p. 9.

[3] Pierre BOUDOT, *Nietzsche et les écrivains français*, *op.cit.* , p. 77.

[4] André Gide, « Dostoïevski », dans *Essais critiques,* Paris, Gallimard, 1999, p. 1119.

le finir dans cette ville. La civilisation moderne pesait lourd sur son esprit. Il partit pour la Bourgogne. Il a passé presque un an dans cette région. Durant cette période, il a plus ou moins réussi à créer une relation organique entre ses acteurs, le terroir et les bourguignons. Ceux-ci les ont nommé *Les Copiaus.* Ce faisant, ils ont témoigné de la réussite du projet. « Cette appellation est issue d'une synthèse heureuse entre le nom du Patron déformé et le terme du patois bourguignon désignant les cèpes de vignes : *copiâs*[1]. » Elle démontre aussi que Copeau et ses compagnons ont réussi à dépasser le seuil de l'organicité technique et à atteindre *la finalité de l'organicité*.

Faire une lente révolution au sein d'une église

Plutôt que de s'inquiéter de l'effondrement des établissement pré-modernes, les anti-modernes s'inquiètent de l'effondrement des mythes fondateurs de ces établissements. D'où la passion qu'ils montrent pour remonter à un temps où ces mythes étaient encore vivants. Un temps où ils exerçaient encore une influence sur l'inconscient collectif des sociétés, sur la poésie, le théâtre et la littérature.

Copeau était un anti-moderne sur tous les plans. D'où la passion qu'il avait pour une *lente* métamorphose du théâtre en un temple inaccessible à la bourgeoisie. Un temple où le peuple pourrait de nouveau communier avec les mythes qu'il adulait jadis.

Copeau était conscient du fait que cette métamorphose n'aurait pas lieu du jour au lendemain, qu'elle devrait ressembler à une lente révolution.

Fabricio Cruciani :

> « Plusieurs fois, dans ses écrits Copeau a précisé qu'il ne voulait pas produire une autre de ces nombreuses révolutions si fréquemment prônées à son époque. Chaque fois il a plutôt parlé d'une refondation lente mais précise, d'ouvrir la voie à des réalités théâtrales durables, de

[1] Commentaire de Marco Consolini et Maria Ines Aliverti dans Jacques COPEAU, *Registres VII, Les années Copiaus (1925-1929)*, *op.cit.* , p. 59.

mettre en œuvre concrètement, des modifications circonscrites et orientées mais substantielles. Son objectif : l'idéal, le théâtre du futur[1]. »

Pour pouvoir formuler le propos ci-dessus, Cruciani a dû puiser dans ce propos de Copeau :

« Nous avons à construire quelque chose depuis la fondation, très lentement, très soigneusement, très modestement, (…), j'aimerais revenir en arrière et travailler dans un atelier, avec trois ou quatre ou cinq personnes, et travailler très lentement[2]. »

Et dans un autre passage, il précise qu'une « révolution est toujours un retour aux principes, aux sources de la tradition » et que « la tradition est la pure doctrine telle qu'elle a été instituée par l'inventeur[3]. » Pour faire une révolution dans le théâtre, il fallait donc retourner aux principes fondés par les grecs. « Le théâtre grec, dit Copeau, est un modèle parce qu'il s'adresse à une nation. C'est le théâtre populaire et religieux qui est appelé à relier ensemble les hommes et à les faire communier[4]. »

Rien d'étonnant de voir Copeau s'intéresser à Appia et à Wagner. Ceux-ci souhaitaient redécouvrir le *noyau* dur des mythes. De son *Fiespielhaus*, Wagner voulait faire un endroit où la religion pourrait se transformer en art[5] :

---

[1] Fabrizio Cruciani, « La tradition de la naissance » dans Marco CONSOLINI et Raphaëlle DOYON (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, La Comédie-Française, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, L'avant-scène théâtre, 2014, p.18.

[2] Jacques Copeau, « Conférence au Playhouse de Cleveland » donnée le 13 fevrier 1919, dans *Registres IV. Les registres du Vieux-Colombier II : América,* textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1984, p. 417.

[3] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, textes établis présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1999*,* p. 285.

[4] *Idem.* , p. 286.

[5] En évoluant le plan des théâtres de leurs pays, les architectes allemands ont joué un rôle important dans l'avènement de ce théâtre quasi-religieux. Jean-François Dusigne observe dans son livre « l'importance accordée au texte par l'école française, à l'acteur par l'école russe, à l'architecture par l'école allemande. » (Georges Banu, « La préface d'un passeur », dans Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle, op.cit. ,* p. 9.)

> « Un endroit, dit-il, où l'art, trouverait le privilège de sauver le noyau même de la religion en prenant les symboles mythiques que la religion tient pour vrais et auxquels elle incite à croire au sens propre, dans leur sens figuré pour faire ressortir à travers une représentation idéale leur profonde vérité cachée[1]. »

Afin de faire ressortir cette « vérité cachée », Wagner a aboli le quatrième mur et a plongé la salle dans le noir total[2]. S'inspirant de ses idées, Appia a écrit un peu plus tard :

> « Tôt ou tard nous arriverons à ce qu'on appelle la Salle, sorte de cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace vaste, libre et transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira- avec ou sans spectateur[3]. »

Wagner et Appia ont exercé une grande influence sur Émile Jacques-Dalcroze. Celui-ci s'est défini un objectif que voici :

> « Nous devons –par toutes les issues possibles- chercher à faire de l'art dramatique une œuvre d'ensemble – où la salle soit avec la scène – public avec exécutants- un milieu social- où l'on discute comme dans une petite cathédrale de jadis. La solennité de ce que nous

---

[1] Propos de Wagner tiré de « Religion et art » dans Philippe GODEFROID, *Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde,* Paris, Gallimard, 1994, p. 102.

[2] « Copeau gardera précieusement cette innovation, imitée du Théâtre de Bayreuth, de la salle plongée dans l'obscurité pendant toute la durée du spectacle, et qui n'avait d'autre but que de favoriser la communion à l'atmosphère créé de l'autre côté de la rampe par le metteur en scène.» (Clément BORGAL, *Jacques Copeau, op.cit.* , p. 47.)

[3] Propos d'Adolphe Appia tiré de la traduction anglaise de « Die Muzik und die Inszenierung » dans Alfred BERCHTOLD, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'âge d'homme, 2000, p.114.

appellerons *la représentation* doit finir, d'où résultera une grande épuration dans le ton et dans les mœurs des soi-disant répétitions[1]. »[2]

Pendant un certain temps, Copeau fréquentait Appia et Dalcroze. Ce n'est donc pas un hasard s'il souhaitait créer « un lieu dramatique nouveau, hors de Paris, construit sur des plans originaux, tendant à remplacer l'exploitation par la solennité religieuse, un Bayreuth français, très compatible avec le grand développement du tourisme[3]. »[4]

Nous avons dit plus haut que Copeau souhaitait interdire son théâtre/temple à la bourgeoisie. En effet, ce qui est insupportable pour les anti-modernes c'est l'attitude que la bourgeoisie adopte à l'égard des mythes. Partout où elle rencontre un mythe, elle le tue ; elle le vide de son sens ; elle n'en garde que la peau espérant pouvoir la liquider sur le marché des peaux de chagrin. Rappelons-nous ce qu'elle a fait de Jésus l'anarchiste, ce qu'elle a fait de l'idée de la République.

Qui était donc le public que Copeau souhaitait accueillir dans son théâtre/temple ? Celui-là même qu'il a rencontré dans son enfance sur boulevard du Crime, celui-là même qu'il a rencontré une fois dans un théâtre yiddish. Il était à la recherche d'un public doté d'une «

---

[1] Propos de Dalcroze cité par Copeau dans « Cahier spécial sur l'Ecole. Deuxième visite à Adolphe Appia, Rivaz, dimanche, 25 juin », dans Jacques COPEAU, *Registre VI : L'École du Vieux-Colombier, op.cit.* , p. 162.

[2] Le verbe « communier» apparaît aussi dans les écrits de Stanislavski. Plutôt que de Wagner, c'est de Tolstoï qu'il s'inspire pour écrire ce propos : « Le théâtre, est pour les peuples, le meilleur moyen de communier entre eux pour révéler et comprendre leurs sentiments les plus secrets. Si ces sentiments étaient plus souvent révélés … - que de fois les peuples se serraient réciproquement la main et se salueraient, chapeau bas, au lieu de pointer, les uns sur les autres, les canons. » (Propos de Stanislavski dans *Constantin Stanislavski 1863-1963,* Moscou, Progres, (?), p. 323. Ce livre est un recueil de lettres composé d'après la documentation de l'édition commémorative « Stanislavski » [Ed.« Iskousstvo », M., 1963] préparé par S. Mélik-Zakharov et Ch. Bogatyrev, et la documentation fournie par N. Solntsev.

[3] Jacques COPEAU, *Registre VI : L'École du Vieux-Colombier, op.cit.* , p. 433.

[4] Comme Copeau, Dullin pensait, lui aussi, que « de notre temps les grands personnages sont rares. En dépouillant le théâtre de son caractère sacré, de son cérémonial spectaculaire, en demandant à l'acteur d'être pareil à l'homme de la rue, on est arrivé à inverser les rôles ; on a plus de chance de rencontrer le héros dans la salle que sur la scène. » (Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieuteur, 1946, p. 34.)

culture antérieure » et d'une « sensibilité actuelle[1] ». Le public parisien ne l'intéressait pas. Le peuple lui manquait. Mais qu'est-ce qu'il souhaitait au juste donner au peuple ? Une réponse à ses besoins du moment. « Il n'y aura de vrai théâtre populaire, de théâtre national que lorsque le peuple en aura besoin et le demandera - et, probablement, lorsqu'il le *fera*[2]. »

Copeau caressait le rêve d'un jour où « le peuple, (…), puisse *nommer*, à leur seul aspect, *tous les personnage*s de la comédie, comme il nomme Charlot. » Et il souhaitait qu'il puisse les emporter dans sa mémoire comme « les hommes de la Renaissance emportaient dans leur mémoire, (…), ces créatures de chair et de sang : Arlequin, Pantalon, Polichinelle et Brighella[3]. »

Copeau souhaitait bâtir une église où le peuple pourrait de nouveau communier avec le noyau dur des mythes, avec les archétypes, avec le Beau :

> « C'est peut-être une église que je voudrais édifier, (…). Et c'est pourquoi je dis que nous ne ferons rien tant que nous n'aurons pas élevé une génération nouvelle pour ce culte nouveau. Il faut que la beauté revienne parmi nous. Si je ne suis qu'un faux prophète, (…), je m'en irai dans la solitude, (…) fixer pour moi seul les visions de mon esprit. Car je veux vivre pour la vérité. Je veux vivre vraiment[4]. »

Son vœu n'était pas très différent de celui d'Artaud. Ce dernier souhaitait, lui aussi, ressusciter la Cène sur la scène. À l'origine de ce vœu, il y a Mallarmé. En 1874, il a écrit : « l'art dramatique de notre Temps, vaste, sublime presque religieux, est à trouver[5]. »

---

[1] Propos de Copeau dans Norman H. Paul, « Jacques Copeau et les petits théâtres américains » dans Patrice PAVIS et Jean Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveilleur (Bouffonnerie N°34)*, Lectoure, La Cerisaie, 1995, p. 53.

[2] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op.cit.* , p. 287.

[3] Jacques Copeau, « Réflexion sur un comédien » dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveilleur (Bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 28.

[4] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 72.

[5] Stéphane MALLARMÉ, *La dernière mode*, n° 1, 1874, dans *Les œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 2003, p. 497.







Haut gauche : Jacques et Agnès Copeau. Les enfants : Marie-Hélène, Hedwig et Pascal, (1910).
Haut droite : Jacques Copeau à dix ans, avec ses parents et ses sœurs, Marguerite et Magdeleine.
Bas : Suzanne Bing assise en bas à gauche.

Copeau et son piège à vieillard, Grotowski et son piège à intellectuel

Eschyle, Calderon, Shakespeare. Effervescence d'instinct, du sang et du désir. Comment reconstituer cette effervescence sur la scène ? Gordon Craig pensait que l'acteur tout seul ne pourrait le faire. Il voulait l'équiper de moyens d'expression autres que son corps et sa voix.

> « Il [Craig] me parle (…) de la joie de Hamlet à l'approche (…) de jeunes comédiens qui accourent, se penchent vers lui et lui envoient des baisers, tout chargé de leur matériel de théâtre, et ne touchant pas terre, "like birds in a storm of feathers". (…). Gordon Craig me montre des dessins fort gracieux de ces comédiens de Hamlet. Ce sont en effet des oiseaux, avec des ailes, avec des plumes. (…). À mon sens c'est l'acteur qui par sa grâce, son allure, son jeu et son débit, doit faire dire au spectateur : "like birds in a storm of feathers"[1]. »

Copeau avait la foi dans les facultés expressives de l'acteur. Mais en même temps, il était conscient de deux choses.

- pour pouvoir se révéler, ces facultés auront besoin d'un espace vide.

- l'esprit d'un grand personnage classique ne viendra jamais se caser dans une cage encombrée par des objets en carton-pâte.

Cette foi lui a inspiré l'idée de créer un dispositif identique à celui qui servait de support aux comédiens grecs, élisabéthains et dell'arte. « Nous voulons, sans affectation, sans érudition, sans esthétisme, recréer un instrument dramatique moderne, afin de réaliser, sur la scène, la liberté de l'esprit[2]. »

Copeau était d'avis que la scénographie d'un drame classique est inhérente à son texte ; qu'elle ne se révélera que dans une structure appropriée. Ses sources d'inspiration était le théâtre grec et élisabéthain.

> « Eschyle, Shakespeare n'inventent pas leurs actions dans le vide. Ils travaillent, l'un pour la scène grecque, l'autre pour la scène élisabéthaine […] en fonction de deux instruments qui ont

---

[1] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op.cit.* , p. 48.

[2] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 115.

> leur architecture immuable : […] la tragédie d'Eschyle, le drame de Shakespeare sont composés pour ainsi dire, à l'image et selon le rythme de cette architecture[1]. »

De ces prémisses, Copeau arrive à déduire que seule une architecture sobre lui permettra de livrer au public l'essence d'un grand texte dramatique : « Je crois que plus le théâtre aura en vue de s'adresser efficacement au grand nombre, […] plus il devra se simplifier, s'épurer, réduire en nombre ses éléments pour les développer en puissance[2]. »

Et il n'avait pas besoin de beaucoup de temps pour comprendre que, parmi les différentes scènes occidentales, le tréteau est la structure la plus simple. « Le tréteau, est déjà l'action, il matérialise la forme de l'action, et lorsque le tréteau est occupé par les comédiens, lorsqu'il est pénétré par l'action-même - il disparaît[3]. »

Afin de développer cette architecture basique, il a mené une collaboration étroite avec Jouvet. Cette collaboration a donné ses fruits durant les années où ils étaient aux États-Unis. Thomas John Donahue :

> « Bien qu'éclectique pendant la première saison, 1913-1914, la scène que propose Copeau prend forme vraiment quand, à New York, il dispose au Garrick Theatre d'un "canevas" assez large qui lui permet d'expérimenter avec *la loggia*, c'est à dire le dispositif unique. Le "tréteau nu" aurait pu bien servir une pièce comme *L'Amour médecin* (…), mettant en relief le mouvement des acteurs ainsi que leurs costumes. Mais pour un répertoire étendu (…) le dispositif offre à Copeau et Jouvet de nombreuses possibilités scéniques et des économies considérables[4]. »

L'idéal de Copeau : supprimer le tréteau du champ visuel du public et mettre en relief un flux de mouvements physiques.

A-t-il réussi à réaliser cette idée ? Grâce à ses acteurs, oui. Ceux-ci ont beaucoup aidé Copeau et Jouvet à concevoir et à perfectionner leur dispositif. Cette collaboration

---

[1] *Idem.* , p. 296.

[2] *Idem.* , p. 303.

[3] *Idem.* , p. 159.

[4] Thomas John Donahue, « Jacques Copeau et Jacques Rouché, réformateurs jumeaux, rénovation et innovation théâtrales au début du vingtième siècle », dans Milos MISTRIK (dir.), *Jacques Copeau, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Amandier, 2014, p. 28.

triangulaire, Copeau l'a évoquée dans une conférence donnée en janvier 1920. Martin du Gard la retranscrit dans son *Journal* :

> « Il a très honnêtement raconté l'histoire de ses inventions scéniques, et comment il est arrivé, avec Jouvet, au point actuel, non pas par un travail d'érudition et de réflexion a priori, mais par le travail de scène, par l'expérience du mouvement et du jeu, par une série d'inventions successives nécessitées par des besoins immédiats, pour des pièces données, en sommes par l'expérience directe[1]. »

Et le « flux de mouvements physiques » ? Ils ont réussi à le créer ? Oui, jusqu'à un certain point. Pour pouvoir parler de cette réussite, nous devons parler de la première mise en scène que Copeau a faite sur le nouveau dispositif : *Le Conte d'hiver* de Shakespeare.

Au début, Copeau n'était pas très optimiste, Martin du Gard non plus. Après avoir assisté, le 24 janvier 1920, à une séance de répétition, ce dernier a noté dans son *Journal* : « Les cabots se démenaient puérilement sur le grand espace dallé […]. Le texte de Shakespeare, si peu naturel en lui-même, (…), sonnait dans leur bouche en tirades grandiloquentes. C'était ridicule. Une parodie, une dérision[2]. » Copeau n'avait pas, lui non plus, un très bon sentiment.

> « Je me rappelle le soir de l'année 1920 où ce plateau nous fut livré, (…), absolument nu. Aucun des acteurs ne savait y prendre pied, tant la surface en imposait. La première voix qui s'essaya parut caverneuse et inarticulée. (…). Un ami me reconduisit jusqu'à ma porte, dans la nuit, de crainte que, de désespoir, je n'allasse sauter dans la Seine[3]. »

Ce n'était pas un ami. C'était un ami et une amie : Suzanne Bing et Martin du Gard. Nous donnons la parole à ce dernier : « Nous avons accompagné Copeau jusqu'à sa porte. Bing et

---

[1] Propos de Roger Martin du Gard dans Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 132.

[2] *Idem.* , p. 133.

[3] *Idem.* , p. 134.

moi. Il était silencieux. Il a dit :“ (…) Ah, mes enfants vous n’avez pas idée, (…) Il faudrait un miracle[1]. »

Le miracle s’est produit.

Le 9 février 1920, ses acteurs, ont réussi à vaincre la peur qu’ils avaient de ce nouveau dispositif. Mais ce dispositif n’était pas la seule cause de leur peur. Nous laissons la parole à Jean Schlumberger : « Que cette scène sans décor, (…), avec son sol de ciment, occupe les yeux (…) plus qu’il n’aurait fallu, (…) ? Alors que cette pièce (…), est d’une composition si capricieuse qu’elle peut par ses sautes de ton dérouter singulièrement un auditoire français[2]. »

Présent dans cet auditoire, Gide, ne s’est pas du tout senti dérouté. Dans une lettre adressée à Copeau, il déclare qu’il était même très rassuré par le jeu *fluide* des acteurs :

> « Ce que je loue surtout c’est que ces tableaux n’étaient jamais isolés, je veux dire que pas un instant ils n’immobilisaient l’attention, la délectation, mais se fondaient dans le mouvement général et se dénouaient, réformaient et transformaient, non jamais en vue de l’effet, mais bien selon une nécessitation intime et la dictée même des passions[3]. »

En effet, dans cette mise en scène, les acteurs ont fait preuve de la capacité qu’ils avaient à créer une ligne continue d’actions physiques. Une ligne révélatrice du fond-même de la pensée de Shakespeare. Jean-Richard Bloch témoigne : « Vous avez ressuscité l’intention, le rythme, l’architecture, l’explication de l’œuvre. J’ai pleuré et ri et le public ne faisait, pendant ces trois heures, qu’un, avec moi, avec vous, avec Shakespeare[4]. »

Ayant reçu ces compliments, Copeau a écrit :

> « En évoquant la scène d’Eschyle et de Shakespeare (…) nous nous plaçons à l’antipode de scène informe et multiforme telle que nous l’ont léguée les (…) artisans de la Renaissance (…)

---

[1] *Idem.* , p. 135.

[2] *Idem.* , p. 138.

[3] *Idem.* , p. 139.

[4] *Idem.* , p. 144.

> [qui est] un champ clos où la matière et l'esprit se livrent perpétuellement bataille ; au lieu que sur le tréteau élisabéthain avec son minimum de fardeau matériel l'esprit se meut librement[1]. »

Et là où l'esprit se meut librement, l'acteur pourra sans aucun doute présenter un jeu organique.

Les témoignages de ceux qui, entre 1920 et 1924, ont suivi les mises en scène de Copeau montrent que les acteurs du Vieux-colombier, y compris Copeau, étaient dans une marche continue vers le seuil du jeu organique.

Après avoir assisté à la mise en scène de *Paquebot Tenacity*, André Antoine a écrit : « Dans le *Paquebot*, ce qui est (…) émouvant, c'est la vie simple (…) de ces personnages, la justesse de leurs propos, dont le réalisme minutieux éveille, par l'art du poète, des prolongements infinis[2]. » Ces prolongements infinis imprégnaient sans doute les gestes et les attitudes des acteurs. Concernant le jeu des acteurs dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement,* le même Antoine dit ceci : « Tous montrent une égale perfection minutieuse, (…). Les deux actrices principales (…) sont tellement extraordinaires que l'on arrive à imaginer que, peut-être, ce n'est là qu'une stupéfiante coïncidence de leurs dons naturels avec leurs rôles[3]. » Et ce qu'il dit, concernant le jeu de Copeau, montre que celui-ci n'était pas seulement un bon metteur en scène mais aussi un grand acteur : « M. Jacques Copeau détaille les plus fines (…) nuances de l'énorme rôle du Vice-Roi ; il relève très élégamment la bouffonnerie du Gouverneur par un grand air de noble hidalgo[4]. »

Après *Le Conte d'hiver*, *Les fourberies de Scapin*.

Trente-cinq ans avant *Faust* de Grotowski, Copeau a réussi à intégrer le tréteau dans l'action dramatique de la pièce.

> « Le tréteau, dit-il, est dans les *Fourberies* un "piège à vieillard", il doit donner la sensation du péril, on doit voir l'Argante suspendu au bord de "l'increé". Les *Fourberies* ne sont pas une pièce comique. C'est une pièce féroce, d'une férocité allègre. C'est une pièce de souffle et de

---

[1] *Idem.* , p. 296.

[2] *Idem.* , p. 151.

[3] *Ibid.*

[4] *Idem.* , p. 152.

> force corporelle. L'action est dévorante. (…). Nous allons donc simplement interpréter *Les Fourberies de Scapin*, comme nous le sentons, de toute notre âme et de tout notre corps[1]. »

Relisons le propos ci-dessus en pensant à *Faust* mis en scène par Grotowski. Souvenons-nous des derniers moments de cette mise en scène, là où Faust, intellectuel révolté, provoque Dieu pour la dernière fois. À ce moment-là, il essaie de se tenir en équilibre sur le bord d'un tréteau. Dans la mise en scène de Grotowski, le tréteau est « un piège à intellectuel profane » et dans celle de Copeau, un « piège à vieillard ». Les deux donnent la sensation du péril.

Cette exploration du tréteau a permis à Copeau de réaliser une idée que Musset avait avancée quelques décennies plus tôt et qui consistait à rendre justice à la scène italienne :

> « Que le décor et les trompe-l'œil demandent une main habile, j'en conviens, et je suis prêt à rendre justice aux toiles de fond de nos théâtres, quoique je sois fermement persuadé qu'avec cette splendeur d'entourage il n'y a pas d'art dramatique possible[2]. »

La suppression de cet entourage a permis à Copeau d'ouvrir de nouvelles voies de création dramatique. Lui-même n'a pu avancer que sur l'une de ces voies. Celle qui l'a conduit vers la création de nouvelles comédies dell'arte.

En attendant Beckett

La génération de Copeau souffrait d'une crise de conscience. Elle ne pouvait pas choisir entre Nietzsche et Saint François. De cette crise, Copeau voulait donner une image dramatique, plutôt comique que tragique. « La Nouvelle Comédie, dit-il, si nous la retrouvons ce sera en nous-même, à l'appel d'une nécessité, d'une aspiration intérieure[3]. »

Il voulait répondre à cet appel. Mais il en était incapable. Il pressentait que la comédie des temps modernes devrait être une sorte de grotesque. Un grotesque qui pourrait embrasser tous les aspects de la vie moderne, même les plus effrayants. Il rêvait d'une comédie capable de

---

[1] *Idem.* , p. 159.

[2] *Idem.* , p. 163.

[3] *Idem.* , p. 301.

rendre visible toutes les failles ouvertes dans la conscience de l'homme moderne. Il rêvait d'un nouveau Shakespeare. Un auteur capable de révéler au public tant « l'expression tragique de l'homme moderne » que « les profonds mouvements de la pensée contemporaine. » Un auteur capable de peindre « la nature dans sa confusion ; la vie dans son expansion ; la réalité dans sa profondeur et son mouvement : tangible et secrète, plastique, lyrique, musicale, la vérité du monde[1]. » S'il invite ses contemporains à prendre Shakespeare pour modèle, c'est parce que chez ce dernier « il n'est rien (…) qui ne soit touchant, plaisant, émouvant, profond, léger, comique, pathétique, bouffon. (…). » C'est parce que son œuvre est « le rire et le sanglot, l'ironie et la plainte, le sarcasme et l'élégie, la fantaisie et l'observation, la vérité et la fable, (…), tantôt l'art le plus raffiné, tantôt le plus peuple, (…), jetés (…) par une plume passionnée, partout avec l'accent le plus humain[2]. »

Copeau était d'avis que ses contemporains ne pourraient jamais insuffler dans leurs écrits tant de qualités contraires. Il croyait qu'« ils ne savent pas ce que c'est que la liberté de créer[3]. » À propos de leurs pièces, il déclare qu'elles sont « assez bien fabriquées, mais sans l'ombre ni de poésie véritable, ni de vérité profonde, ni de nouveauté psychologique[4]. »

Pour voir ce que Copeau entend exactement par « la liberté de créer » nous pouvons nous référer à une discussion qui se déroule entre lui et Matin du Gard. À ce dernier, Copeau écrit qu'il aimerait former une troupe de 6 ou 8 « farceurs, d'improvisateurs qui (…) constitueraient un noyau original d'où je crois qu'une Nouvelle Comédie pourra naître[5]. »

La proposition de Copeau intéressa Martin du Gard. Il a noté dans son *Journal* l'idée « d'un spectacle naturel comme une improvisation mais achevé comme une fable où un public viendrait (…) rire (…) aux irrésistibles drôleries de marionnettes vivantes. Une question est annexe à cette idée. Comment réconcilier le naturel avec l'achevé ? »

Peu après la fin de la guerre, le 5 juillet 1919, Copeau et Martin du Gard se sont rencontrés au Jardin du Luxembourg. Dans le *Journal* de Martin du Gard, nous les voyons s'entendre

---

[1] *Idem.* , p. 298.

[2] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 142.

[3] *Idem.* , p. 297.

[4] *Idem.* , p. 298.

[5] *Idem.* , p. 45.

sur le fait que la Nouvelle Comédie devrait être la recherche « d'une gaité naturelle, (…), des personnages synthétiques sans rien de littéraire, sans thèse, sans (…) sociologie » ; qu'elle devrait jaillir « des situations et des caractères, et non de la volonté d'un acteur spirituel[1]. » Dix jours plus tard. Copeau rappelle à Martin du Gard qu'il ne cherche pas à « faire de l'achevé », qu'il est à la recherche du *fondamental* : « Ne faisons pas de l'achevé. (…). Tout ce que tu as essayé jusqu'à présent est beaucoup trop littéraire. (…). Ça n'est pas fondamental[2]. » Dans sa réponse, après avoir avoué ne pas savoir comment sortir de cette épreuve, Martin du Gard, auteur réaliste, propose une solution digne d'un surréaliste :

> « Dès que j'essaye, sur de nouvelles données, de préciser quelque chose, je retombe dans le pli. *Ce « pli », dont parle ici Martin du Gard, est dû, comme il notera dans son Journal, à* vingt ans de recherche réaliste […]. Maintenant j'essaye de quitter ce sol solide […], de créer d'imagination, d'inventer des personnages à la fois irréels, et vivants, qui ne soient pas des productions littéraires […], mais de caractère bien en relief quoique isolés dans l'espace, comme Arlequin, comme Scapin. […] Partir de rien, et que la piécette s'enchaîne par le mouvement et l'enchaînement de situations provoquées par le caractère. *Et, à Copeau* : Tu dis "soyons patients". Je ne puis. […] Il faudrait peut-être commencer par un rien à deux personnages, à trois tout au plus, en s'appliquant à ne les situer dans aucun temps ni dans aucun endroit, et écrire cela sans une rature, d'un seul jet de plume, sans conclure, sans prouver, sans que cela mène à rien[3]. »

Ce que Martin du Gard imagine et promet d'écrire, ce n'est rien d'autre qu'une pièce de Beckett : des personnages à la fois irréels et vivants, isolés dans l'espace, situés dans aucun temps ni aucun endroit.

Ce qui est intéressant dans le propos ci-dessus, c'est de voir un auteur réaliste avouer que le processus de la création réaliste ne pourra jamais donner vie aux types de la Comédie Nouvelle, que les graines de ces créatures ne pourront germer que dans la matrice d'une imagination fantaisiste. D'où l'emploi de deux expressions surréalistes : « d'un seul jet » et « sans une rature ».

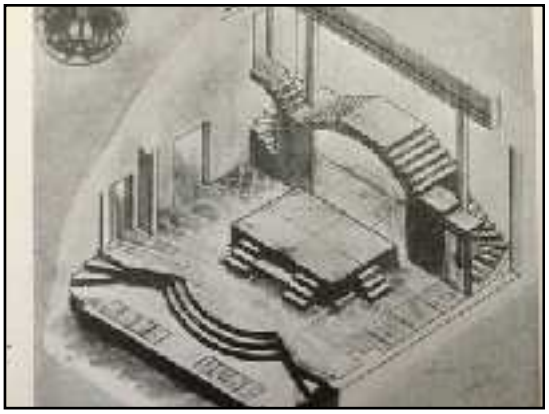
---

[1] *Idem.* , p. 46.

[2] *Idem.* , p. 47.

[3] *Ibid.*









Haut gauche : Le Théâtre de l'Athénée Saint-Germain, tel que Jacques Copeau le découvre avant de le transformer en Vieux-Colombier en octobre 1913.

Haut droite : Le Vieux-Colombier en 1924.

Bas gauche : Le Vieux-Colombier en 1919. (Dessin de Jouvet)

Bas droite : Salle de de l'Athénée Saint-Germain transformée par les soins de Francis Jourdain, fin 1913.

En réponse à Martin du Gard, Copeau écrit un mea culpa avouant être « à peine conscient de ce que je veux faire. » Pourtant, il reproche à son ami d'avoir créé des personnages un peu trop « représentatifs, symboliques, sociaux[1]. » Un peu plus loin, il lui rappelle que ce qu'il faut faire consiste à « trouver des personnages et des positions de personnages, des mouvements et des réactions de mouvements. (…). Très important : il faut se débarrasser de tout esprit de réalisme[2]. » Et quand Martin du Gard accepte que la Comédie Nouvelle « n'est pas un genre mais un mode », Copeau le confirme et déclare : « Nul ton n'y sera déplacé, même le tragique, et qu'un certain réalisme, (…), celui dont parle Dostoïevski qui va jusqu'au fantastique, y trouvera naturellement sa place[3]. »

Créer des scènes grotesques à partir « des mouvements et des réactions du mouvement. » Tâche difficile à accomplir pour un auteur dramatique qui écrit dans son bureau. Et si on formait un acteur qui saurait créer des scènes grotesques d'un seul jet et sans rature ? Copeau s'est laissé tenter par cette idée. En effet, dès 1914, il avait senti la nécessité de former un nouvel acteur. Il pensait à la conception d'une nouvelle méthode de formation de l'acteur. Pour ce, il a puisé dans deux sources. *La rythmique* et *la méthode naturelle*. Rien d'étonnant à cela. Il était bergsonien et trouvait sans doute des proximités entre la pensée du philosophe et les pratiques inventées par Émile Jacques-Dalcroze et Georges Hébert.

Former un acteur organique

Deux américains ont écrit sur le bergsonisme de Copeau.

Selon Wlado Frank, « Copeau (…) voit son élève/acteur comme une matière première, une espèce d'organisme moléculaire ou germinal. » Il lui « demande au début d'être aussi général et aussi indifférencié que possible. Il l'invite ensuite à conduire le drame de façon

[1] *Idem.* , p. 49.

[2] *Idem.* , p. 50.

[3] *Idem.* , p. 51.

organique « à partir d'une base corporelle, une base d'expression vocale et mentale- conduire le drame de façon organique[1]. »

Et John Rudlin est d'avis que :

> « (…) Copeau essayait de remplir sa vie avec l'élan vital du philosophe, d'opter pour l'intuitif, (…). La clé pour lui, était donc encore la personnalité de l'acteur, utilisée non pour des raisons narcissiques, mais au service d'une idée de progrès humain. Pour lui, ce progrès ne serait pas fondé sur le Darwinisme et le mécanisme scientifique du dix-neuvième siècle, mais sur le passage au vingtième siècle d'une évolution spirituelle et créative d'une génération à l'autre[2]. »

Un propos de Copeau confirme les propos ci-dessus :

> « Aux carcans d'un enseignement traditionnel (…), l'école substituera la libre éclosion de la personnalité de chacun, (…). Non, certes, que cela débouche sur l'anarchique fantaisie : la discipline est rigoureuse, qui favorise la vie du groupe et l'affirmation de chacun dans l'effort et la conquête de soi. (…). Le fait que chacun se sente responsable d'une mission d'intérêt général lui apprend le bon usage de la liberté, et le respect de l'autre[3]. »

Se conquérir sur la scène et dans la vie et puis inviter ses congénères à en faire autant. Telle est la grande mission que Copeau confie à l'acteur. De l'acteur, Copeau souhaitait faire un chaman guide et précurseur de l'humanité. Dalcroze et Georges Hébert pensaient plus ou moins la même chose.

Dalcroze et le rêve de former un être harmonique

---

[1] Propos de Waldo Frank dans Jacques COPEAU, *Registres VII, Les années Copiaus (1925-1929)*, *op.cit.* , p. 187.

[2] John Rudlin, « Copeau et la jeunesse : la formation du comédien », dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller (Bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 109.

[3] Jacques COPEAU, « L'école du Vieux-Colombier », dans Les Cahiers du Vieux-Colombier, n° 2, Paris, Le Vieux-Colombier, novembre 1921, p. 25.

Nous avons parlé plus haut de la filiation entre Wagner, Appia et Dalcroze. Mais nous tenons à rappeler que ce dernier était un peu différent des deux premiers.

Comme les deux premiers, Dalcroze rêvait, lui aussi, de créer un art national, une musique nationale, et souhaitait renforcer les liens culturels qui rapprochaient les habitants des différents cantons suisses les uns des autres. Mais, contrairement à Wagner qui cherchait à sacrifier l'individu au pied de la nation, Dalcroze, lui, ne voulait pas du tout hypnotiser ses compatriotes par des mythes nationaux. Il était plutôt de ceux qui pensent qu'une nation ne pourra naître qu'à travers une communion des hommes et des femmes sains et décomplexés, connaisseurs de leurs racines culturelles et pourvus d'un fort sens de la chose publique.

Par un être humain sain et décomplexé, Dalcroze entend un être dont le corps et l'esprit vivent dans une parfaite réconciliation. Un être pareil, il n'en trouvait pas beaucoup autour de lui. Il pense donc à le former. Pour commencer, il pense à réformer la vielle méthode d'apprentissage de la musique. Celle qui ne disait « pas un mot sur les sonorités, sur les mélodies, les harmonies [et] les accentuations », qui ne se souciait ni « de l'émotion, [ni] du style », qui ne citait pas « d'œuvres belles ». « En un mot pas de musique[1]. »

Concernant le sort que subissaient les diplômés de cette méthode, il écrit :

> « Certains d'entre eux, obtenaient les premiers prix grâce à leurs facultés cérébrales, mais étaient totalement dénués de sensibilité musicale, tandis que d'autres, musicien nés, appréciant d'instinct toutes les nuances d'ordre sonore, ne possédaient pas le sens rythmique et métrique[2]. »

Réconcilier les facultés cérébrales avec les instincts. Tel était l'objectif que Dalcroze cherchait à atteindre par la conception de *la rythmique*.

Pour lui, il s'agissait de « créer une méthode qui saurait jeter une large passerelle sur l'abîme qui sépare l'esprit et le corps de l'homme d'aujourd'hui, d'assurer l'harmonisation des différentes fonctions de l'être en s'adressant directement à ses forces motrices

---

[1] Propos de Dalcroze dans Alfred BERCHTOLD, *Emile-Jacques Dalcroze et son temps*, *op.cit.* , p. 23.

[2] *Idem.* , p. 48.

élémentaires » ; une méthode qui pourrait générer « dans l'organisme un système rapide et léger de communication entre tous les agents du mouvement et de la pensée[1] » ; une méthode capable de « créer, entre le cerveau, l'oreille et le larynx les courants nécessaires pour faire de l'organisme tout entier ce qu'on pourrait appeler une oreille intérieure[2]. » À cette tentative de réconciliation, se sont intéressés de nombreux intellectuels et artistes. Des Américains comme Duncan et Sinclair, des Anglais comme Shaw, des Russes comme Stanislavski et le Prince Volkonski. Et, *contrairement* à ce qu'attendait Dalcroze, des Français comme Gide, Cortot, et Copeau. En effet, Dalcroze était d'avis que :

> « La rythmique est destinée à un moindre succès dans les pays latins que dans les pays germaniques, scandinaves et anglo-saxons. Le public de ces pays est peut-être plus sensible à la valeur pédagogique de la méthode, à son *ethos*, alors que les Français et surtout les Parisiens, exigeraient, pour se rallier à cette méthode, des performances plastiques toujours renouvelées[3]. »

Dalcroze aurait sans doute relativisé son propos s'il avait eu, comme Copeau, la chance de voir Gide au piano.

> « Ce qu'il [Gide] a de persuasif dans ses attitudes, de strict et de palpitant dans son intelligence, d'enivré dans sa vision, de dessiné dans son art, la modulation impeccable, la pureté, la nuance, une force nue, l'amour de la perfection technique mais si pertinente au contenu, si liée au sujet, si servante de l'esprit que jamais elle ne dégénère en virtuosité ; tout cela, Gide au piano l'explique à qui veut l'entendre. Mais la voix parfaite de Mozart et de Chopin vient me tirer de ma chambre, me fait descendre à pas étouffés et pousser doucement la porte du salon, avant que j'aie pu m'y glisser, la voix se tait, le couvercle du piano claque, Gide s'excuse. Cet art dans lequel il pourrait exceller sur bien des maîtres n'est pour lui que sujet d'étude, occasion de se maîtriser. Cette confrontation avec soi-même exige la solitude.

---

[1] *Idem.* , p. 86.

[2] *Idem.* , p. 47.

[3] *Idem.* , p.180.

> J'entendais tout à l'heure, la même phrase dix fois, vingt fois reprise, et l'âme du musicien venait de plus en plus l'habiter. Gide cherche partout des résistances[1]. »

Se maîtriser, se confronter, s'unir avec l'âme du musicien, venir à bout des résistances physiques et psychiques ; à quoi d'autre pensait Dalcroze sinon à insuffler toutes ces qualités dans le corps de ses élèves ?

Avec un peu de recherche, nous pouvons trouver dans l'œuvre de Copeau, des passages imprégnés de la pensée de Dalcroze. Selon Copeau, une formation idéale, devrait avoir pour objectif de « déspécialiser, renormaliser le futur acteur, en faire un être humain, ouvert, harmonieux, un artiste maître dans son art mais de culture générale[2]. » Mais il savait bien qu'à cette tentative de re-normalisation, résistera la « nature d'individus déjà modelés par des influences antérieures[3]. » Surmonter ces résistances est le deuxième objectif qu'il définit pour une école idéale de théâtre.

Le troisième objectif consiste à :

> « (…) éloigner l'acteur de tout commerce avec des modèles qui l'inclineraient d'emblée à l'imitation de leur virtuosité ; non seulement nous leur interdirons le contact d'une prétendue tradition qui glace les plus spontanés ; - mais encore nous leur défendrons de faire appel, (…), à tout procédé mécanique, à tout rabâchage sur un même texte, et même pour un assez longtemps à toute étude approfondie d'aucun texte[4]. »

Selon Copeau, la tâche principale d'un formateur consiste à maintenir les élèves « le plus longtemps possible, en état de fraîcheur, pour ainsi dire d'innocence, vis à vis d'eux-mêmes et de l'art qu'ils doivent exercer[5]. » Tout cela, pour qu'un jour l'acteur puisse donner un jeu

---

[1] C'est Marie-Hélène Dasté qui lit ce passage dans Marie-Christine NAVARRO et Isabelle YHUEL *Une vie, une œuvre, André Gide ou les métamorphose de Protée,* Emission radiophonique diffusée pour la première fois sur France Culture le 6/10/1994. Pour écouter cette émission, cliquez sur le lien ci-dessus : https://www.youtube.com/watch?v=hQIFL9EEabY

[2] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op.cit.* , p. 67.

[3] *Idem.* , p. 125.

[4] *Idem.* , p. 131.

[5] *Ibid.*

fondé « sur la maîtrise technique mais non dominée par elle, capable de détachement mais pas au-delà des limites du sentiment, une interprétation juste, saine, vraie et respectueuse, spontanée mais contrôlée, en un mot humaine[1]. »

Retournons à Dalcroze.

Il savait que pour fusionner le corps avec l'esprit, il faudra d'abord venir à bout de la sécheresse des articulations et des muscles.

> « Avant de mettre son corps au service de l'art, il convient (…) de développer toutes ses facultés (…). Il ne suffit même pas que ces facultés s'exercent normalement d'une façon instinctive, (…). Il faut encore qu'elles deviennent conscientes et ne dépendent pas d'un état nerveux momentané. Bien plus, il est indispensable que le système nerveux lui-même soit éduqué et réglé de façon que le cerveau ait une entière liberté de contrôle sur les mouvements musculaires. Il faut que tous les mouvements corporels (…) aient été étudiés non seulement sur une surface plane, mais aussi (…) sur des inclinaisons de terrains de divers degrés, (…), de façon que le corps prenne connaissance de l'espace, que ses manifestations plastiques s'adaptent facilement à toutes les conditions matérielles dictées par l'action (…). Il faut enfin que l'organisme devienne un résonateur musical tellement vibrant et d'une telle fidélité qu'il puisse transposer en attitude et en gestes spontanés toutes les émotions esthétiques provoquées par les rythmes sonores[2]. »

Nous pouvons lire le propos ci-dessus comme le programme d'une école idéale de théâtre, là où à la fin de leurs études les élèves seront à même de dire :

> « (…), non pas *je sais*, mais *j'éprouve* ; Et ensuite de créer en haut le désir de s'exprimer car lorsque l'on éprouve fortement une émotion, l'on sent le besoin de la communiquer aux autres dans la mesure de ses moyens. Plus nous possédons la vie, plus nous serons à même de répandre la vie autour de nous. Recevoir, donner, tel est la grande règle de l'humanité[3]. »

---

[1] Jacques Copeau, « Children and the future art of theatre », article publié d'abord dans « The Modern School », New York, octobre 1918. La traduction française paraît dans Jacques COPEAU , *Registre VI : L'Ecole du Vieux-Colombier*, *op.cit.* , p. 203.

[2] Émile Jacques DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetische frères, 1965, p. 106.

[3] *Idem.* , p. 60.









Haut gauche : Carte d'abonné au Théâtre du Vieux-Colombier, (1920-1921).

Haut droite : Jacques Copeau dans *La Carrosse du Saint-Sacrement* (mars, 1920).

Bas gauche : Jacques Copeau dans *Cromedeyre-le-Vieil*, de Jules Romain (rôle d'Emmanuel avec Valentine Tessier), au Vieux-Colombier (1920).

Bas droite : Jacques Copeau dans Rosalinde ou *Comme il vous plaira* de Shakespeare, adaptation de Jules Delacre (rôle de Jacques le mélancolique) avec Jean Dasté au théâtre de l'Atelier, 1934.

Par l'invention de la rythmique, Dalcroze suivait donc des objectifs identiques à ceux que Copeau souhaitait atteindre. Le plus important d'entre eux consistait à aider les élèves à se connaître, à posséder la vie, et à l'exprimer :

> « On ne pense pas à initier des enfants dans l'art de s'exprimer avant qu'ils n'aient quelque chose à dire… tous les éducateurs modernes sont d'accord en ceci que la première démarche dans l'éducation de l'enfant devra être de lui enseigner à se connaître lui-même, de l'accoutumer à la vie et d'éveiller en lui des sensations, avant de lui donner le pouvoir de les décrire[1]. »

Étant d'avis que la rythmique est « un appel constant à la vie, aux puissances de la vie, au renouvellement de la vie[2] », Copeau a inséré un cours de gymnastique rythmique dans la formation dramatique qu'il avait conçue pour les enfants au « Club de Gymnastique » sis au 52 rue de Vaugirard.

Pourquoi pour les enfants et pourquoi pas pour les acteurs du Vieux-Colombier ? En fait, Copeau espérait pouvoir immuniser les enfants contre cette dichotomie corps/esprit dont souffraient ses acteurs.

Des vertus des jeux enfantins, Copeau était bien conscient. Il savait que l'enfant sait « transposer la vie dans [son] jeu[3] », qu'il ne se soucie jamais de ce que les spectateurs, les adultes, disent de son jeu, que « tout au plus, comme spectateur, il a une sœur et un ami[4]. »

Et il ajoute :

> « En observant les enfants dans leurs jeux, on assiste à la naissance des types. Ces enfants ont un idéal de simplicité, (…). D'où dans leur observation de la vie, une tendance à tourner au ridicule tout ce qui porte la trace (…) d'une affectation, (…), tout ce que n'est pas naturel et personnel[5]. »

---

[1] Propos de Dalcroze résumé et cité par Copeau dans Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 76.

[2] *Idem.* , p. 81.

[3] *Idem.* , p. 179.

[4] *Idem.* , p. 365.

[5] *Idem.* , p. 112.

Nous avons vu à travers les propos ci-dessus une parfaite correspondance entre ce que Dalcroze et Copeau pensaient de l'organicité, de la formation de l'acteur et de l'éducation des enfants. Pourtant, l'intérêt de Copeau pour la méthode de son ami suisse n'a pas persisté longtemps.

Dans une lettre, écrite le 26 juin 1921, Copeau condamne les élèves de Dalcroze d'avoir réduit *la rythmique* à une recherche d'affectation :

> « Je crus voir dans la rythmique, le point de départ de mon enseignement (…). (…). Dans le courant de 1915-16, je fis quelques essais à Paris avec Paulet Thevenay et Lili de Lanare. Je fus (…) déçu par leur incapacité pédagogique (…). (…). Plus d'une fois, (…), j'ai pu me demander en quoi je m'étais mépris dans (…) les espoirs que j'avais fondés sur la rythmique elle-même. (…). J'ai lu votre livre, (…). (…). Il est des moments où votre pensée (…) s'exprime en formules qu'il m'est arrivé d'employer sans le connaître. (…). Plus que jamais je sens (…) que ce qui me manque c'est la musique (…) telle que vous l'enseignez, capable de musicaliser l'être même, (…). Alors d'où vient que comprenant cette nécessité, et faisant cette confiance à la rythmique, je n'ai jamais pu, sans déception, en accorder aucune à aucun rythmicien ?[1] »

Dalcroze répond :

> « Comme vous avez raison de penser (…) que la musique est un complément indispensable à l'art théâtral ! Nos pas, certes, la musique de règle (…), mais la musique-flot, (…), la musique-sentiment, (…). Mais il est (…) très difficile pour moi de développer à la fois chez mes élèves le sentiment musical et l'imagination plastique. Les tempéraments sont là, (…), orientés par des lois naturelles, et il est très rare de trouver des sujets à la fois portés vers la musique et vers l'art plastique - dramatique et social[2]. »

Déçu par la rythmique, Copeau s'est tourné, dès 1920, vers la méthode naturelle de Georges Hébert. Quand il ouvre à l'automne 1920, l'École professionnelle du Vieux-

---

[1] Propos tiré d'une lettre de Jacques Copeau adressée à Emile-Jacques Dalcroze dans Jacques Copeau « Le rythmique, la musique et le drame », dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASEAU (dir.), *Copeau l'éveiller (bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 21-22.

[2] *Idem.* , p. 23.

Colombier, il conçoit pour les élèves de la section A, un programme de formation qu'il appelle « L'Expérience du Corps humain ».

Méthode Hébert, se reconnecter à la nature, à soi-même

Comme la plupart des méthodes révolutionnaires de son temps, celle de Hébert, réclame, elle aussi, un retour à l'origine, à la gymnastique de Don Francisco Amoros.

> « La gymnastique, dit Amoros, est la science raisonnée de nos mouvements, de leurs rapports avec nos sens, notre intelligence, nos sentiments, nos mœurs, et le développement de toutes nos facultés. La gymnastique embrasse la pratique de tous les exercices qui tendent à rendre l'homme plus courageux, plus intrépide, plus intelligent, plus sensible, plus fort, plus industrieux, plus adroit, plus véloce, plus souple et plus agile et qui nous dispose à résister à toutes les intempéries des saisons, à toutes les variations de climats, à supporter toutes les privations et les contrariétés de la vie, à vaincre toutes les difficultés, à triompher de tous les dangers et de tous les obstacles, à rendre enfin des services signalés à l'État et à l'humanité. La bienfaisance et l'utilité commune sont le but principal de la gymnastique ; la pratique de toutes les vertus sociales, de tous les sacrifices les plus difficiles et les plus généreux, sont ses moyens ; et la santé, le prolongement de la vie, l'amélioration de l'espèce humaine, l'augmentation de la force et de la richesse individuelle et publique, sont ses résultats positifs[1]. »

En un mot, la gymnastique d'Amoros rêve d'une floraison naturelle et sociale de l'homme. Ce n'est donc pas un hasard si vers la fin du dix-neuvième siècle, elle inspire tous ceux qui, comme Hébert, pensaient à un renouvellement de l'homme et à une régénérescence de la race. « Les questions de personnes, dit Hébert, n'ont rien à voir dans une question aussi haute que la régénérescence des races[2]. »

---

[1] Propos de Francisco Amoros tiré de *Nouveau Manuel complet d'Éducation Physique, Gymnastique et Morale,* Colonel Amoros, (…), Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, Tome 1, 1848. p. ? dans Pierre Philippe-Meden, « Georges Hébert, un gymnastique de référence pour Jacques Copeau », dans Milos MISTRIK (dir.), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, *op.cit.* , p.71.

[2] Propos de George Hébert dans Théodore VIENNE, « Grand Congrès International d'Éducation Physique », dans *L'Éducation Physique*, n° 6, 31 mars 1913, p. 141.

Copeau s'intéresse dès les années 1920 à la méthode Hébert. Dès ce moment, il se méfie de la rythmique. « J'ai commis une erreur naguère, en croyant trouver le départ dans la gymnastique rythmique. Elle ne peut s'appliquer directement à notre enseignement. Elle porte déjà en elle-même une affectation[1]. »

Qu'entend-il exactement par « affectation » ?

> « Ils mettent trop de sentiment dans les mouvements qu'ils s'exécutent. Ils ont besoin de faire appel à une idée qui commande leur attitude, au lieu de réaliser librement, spontanément, dans le temps et dans l'espace, l'union de leur corps avec la musique. Voilà les grands dangers : […] Une élève récite quelques vers, puis elle les répète en les accompagnant de mouvements qui visent à les interpréter. L'affectation se voit aussitôt jusqu'au ridicule. Je l'ai dit à Dalcroze. Je ne crois pas que rien d'intéressant, d'instructif puisse sortir de tels exercices. Mais […] dans certains exercices d'innervation - contraction et détente - imaginés par Dalcroze, certains paroxysmes des mouvements s'accompagnent, non pas même encore d'une syllabe chantée, mais d'une exclamation. Et là, l'exercice paraît naturel, nécessaire. Il est beau. Il produit l'émotion. Cela me touche. Car j'imaginais chercher dans cette voie : les sons de la voix humaine intervenant au point extrême de l'expression par le mouvement et en accord profond avec lui. (C'est encore avec les enfants qu'il faut expérimenter, avec les cris de l'enfant dans ses jeux.)[2] »

En effet, Copeau aspirait à une union spontanée du corps avec l'âme de la musique et du musicien. Cette aspiration se manifeste dans un autre propos :

> « Le drame est le spectacle de l'âme [*pourvu qu'elle se fasse voir*], qu'elle devienne matière à action et objet de spectacle. (…). L'art du comédien est avant tout agir, vivre dans toutes sortes de circonstances, toutes sortes de modes d'action - c'est seulement ensuite que vient la diction, la parole. Avant toute chose : être dans la situation, dans l'état pour recevoir le personnage qui entre en vous. Et cela n'est pas l'affaire d'un instant. Cela demande une discipline dure et quotidienne, (…). C'est le manque de cette habitude, (…), qui établit ce faux rapport qui existe presque toujours entre les acteurs et les choses -l'acteur en général semble

[1] Propos de Copeau dans John Rudlin, « Copeau et la jeunesse : la formation du comédien », dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller (bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 112.

[2] Propos de Copeau dans Claude Sicard, « Jacques Copeau et l'école du Vieux-Colombier » dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller* (*Bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 120.

n'avoir aucun rapport avec l'humanité, faute de cette habitude de considérer tout, autour de lui, de se considérer lui-même par rapport à tout[1]. »

Nous comprenons maintenant pourquoi Copeau a remplacé la rythmique par la méthode Hébert. En effet, il voulait « développer [chez l'acteur] une capacité de réactions immédiates qui agissent sur le sens kinesthétique des spectateurs[2]. »

Un autre point attire notre attention dans le propos cité ci-dessus. Nous pouvons le lire comme une lettre qui invite l'acteur à se reconnecter à la nature, à ses congénères et à soi-même.

Pour pouvoir reconnecter ses acteurs à eux-mêmes, aux autres et à la nature, Copeau s'est servi d'un autre objet. Un objet chamanique, le masque.

Masque, oubli du « moi », redécouverte du « Soi »

Le masque a été avant tout un exutoire tant pour ceux qui voulaient échapper aux contraintes de la culture bourgeoise que pour ceux qui, après le carnage de 14-18, souhaitaient se dérober du thanatos occidental et cherchaient à trouver refuge dans l'éros des civilisations ultra-marines. Nous laissons la parole à Georges Steiner :

« Le mythe du bon sauvage avait intégré un dogme hiérarchique intransigeant : la sensibilité occidentale pouvait à loisir célébrer avec nostalgie les vertus des Iles, jusqu'à y voir une condamnation de ses propres erreurs ; en aucun cas sa primauté n'était sérieusement mise en question. La nostalgie pastorale et le *mea culpa* tournaient autour d'un axe solide.

Rien n'ébranla cette stabilité avant les années vingt et trente. La fascination exercée par les "formes barbares" sur l'imagination plastique et musicale, fascination qui se révèle dans le jazz, le fauvisme, la danse, le théâtre du masque et du rituel, avait des origines complexes. Pourtant, on ne saurait l'isoler du cataclysme de la guerre mondiale et de la soudaine vacuité des valeurs

[1] Note prise par Marie-Hélène Copeau dans un cours donné par Copeau en 1922-1923 dans *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 297.

[2] Eugenio Barba, « Exercices » dans Eugenio BARBA et Nicolas SAVARESE, *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 115.

> classiques. Les masques africains qui peuplent de leurs grimaces l'art post-cubiste sont des emprunts désespérés à un désespoir d'emprunt[1]. »

Copeau avait vu cette vacuité. Il était conscient de son immensité. Pour lui, il ne s'agissait pas seulement d'une vacuité de valeurs mais aussi d'une vacuité existentielle. D'où la passion qu'il portait pour le masque, cet accessoire qui, dès l'aube des temps, a servi de médium entre l'homme et les objets de ses désirs. *L*'objet de désir de Copeau était son « Soi ». Vers lui, il avançait tout doucement en se camouflant sous le masque de différents personnages dramatiques. Ces masques lui donnaient la capacité « de vivre dans d'autres corps et dans d'autres âmes[2]. » Cette capacité lui paraissait comme l'essence-même de l'acte dramatique. « Avoir le sens dramatique, dit-il, c'est pouvoir s'approprier autrui : sortir de soi-même pour s'approprier autrui, s'identifier à autrui[3]. » Et celui qui réussit à sortir de lui-même, n'aura pas, par la suite, trop de difficultés à épouser « l'image de lui-même exalté[4] », à rejoindre son « Soi ».

S'agissant la fusion avec le personnage, Stanislavski et Copeau ne voient pas les choses de la même façon. Pour le maître russe, le « moi » de l'acteur ne sort jamais de son enveloppe physique. Tout au long de l'action scénique, l'acteur stanislavskien reste possesseur de son corps et ne fait que réagir aux circonstances proposées. Copeau pense le contraire. Selon lui, après être sorti de son enveloppe physique par l'exutoire du masque, le « moi » de l'acteur devrait abandonner cette enveloppe à l'esprit du personnage.

> « Vous dîtes d'un comédien qu'il entre dans son rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Cela n'est pas exact, c'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu à peu le remplace dans sa

---

[1] Georges STEINER, *La culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1973, p. 72.

[2] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 290.

[3] *Idem.* , p. 299.

[4] *Idem.* , p. 290.

peau. Il ne suffit pas de bien voir un personnage, ni de le bien comprendre, pour être apte à le devenir. Il ne suffit même pas de le bien posséder pour lui donner vie. Il faut en être possédé[1]. »

Étudions maintenant le chemin que Copeau et Bing ont parcouru en vue d'intégrer le masque dans les répétitions et les créations.

Les improvisations masquées apparaissent pour la première fois dans les cours de Suzanne Bing à Morristown aux États-Unis. Mais ce n'est qu'à partir de 1920, quand ils ouvrent une école à Paris, que Copeau et Bing commencent à travailler sérieusement sur les improvisations masquées. Marie-Hélène Dasté nous raconte comment ce travail a commencé :

« (…). Et puis, il y avait ce que nous appelions la "technique corporelle", qui consistait en un travail basé sur la découverte des possibilités du corps. (…). À l'école, il a commencé à cacher le visage des élèves en nous mettant un voile, afin que nous trouvions de nouvelles possibilités d'expression. Il fallait que ce qui normalement passait par le regard, la voix, les mimiques du visage, trouve un autre mode d'expression, essentiellement corporel. Et que le mouvement soit nourri par un sentiment intérieur, par une concentration intérieure. (…). Le visage était voilé tout d'abord par un tissu, un bas, quelque chose d'un peu transparent qui laissait entrevoir la morphologie du visage sans qu'on puisse distinguer ses expressions. Mais les élèves eux-mêmes, ayant leur visage caché, ont très vite découvert un mode d'expression particulier. Et ils ont exprimé le désir de créer des masques. »

En vue de répondre à ce désir, Copeau invite à son école le sculpteur Albert Marque. Celui-ci apprend aux élèves à fabriquer des masques avec de la terre glaise. Petit à petit, les élèves réussissent à créer un masque inexpressif, le masque neutre.

Marie-Hélène Dasté continue :

« On utilisait ce masque dans le but d'enlever la subjectivité du visage, et de donner toute l'expression au corps. (…). Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'un masque neutre, dès qu'il est porté, n'est plus neutre, car on peut lui faire prendre des expressions surprenantes, par des attitudes, et un sentiment intérieur qui transparaît sur le masque. (…). C'est étrange, mais nous

[1] Jacques Copeau, « Introduction » au *Paradoxe sur le comédien*, Denis DIDEROT, Paris, Plon, 1929, p. 14.

n'avons pas créé de masques inspirés de la commedia dell'arte. Et pourtant le but de Copeau était d'étudier cette forme théâtrale pour créer une comédie moderne aux personnages fixes[1]. »

Concernant l'impact du masque sur le jeu des acteurs du Vieux-Colombier, Marie-Hélène Dasté dit ceci : « Sous le masque, on se sent soudain une force et une sûreté tout à fait inconnues. Ayant le visage caché, on retrouve de la confiance, de la sécurité, et on ose ce que jamais on n'oserait à visage découvert[2]. »

À visage couvert, l'acteur accomplira des actions audacieuses. Celles-ci lui permettront de « sortir de son rôle, [d'] empiéter hors du cadre de la scène [et de] faire un pas vers son public, le visage découvert, non pas tant pour se montrer à lui que pour le voir, le connaître, lui parler de sa voix naturelle, s'expliquer avec lui[3]. » Pour *communier* avec lui.

Fuir Paris

Cicatriser les failles ouvertes dans l'âme de l'homme moderne. Se reconquérir. Redevenir soi-même. Se révéler aux autres. Communier avec les autres. Tel étaient les buts que Copeau cherchait à atteindre dans un théâtre comique à la fois populaire et élitaire. Tel était son grand rêve. Mais comme un grand nombre des artistes de son temps, au bout de quelques années de travail, il s'est rendu compte d'une vérité : réaliser ce rêve à Paris serait chose impossible. Il s'est donc laissé tenter par l'idée d'un retour à la terre. Il espérait pouvoir retrouver l'intégrité de son être dans les confins de la civilisation moderne, dans un contact direct et permanent avec le peuple, le terroir et l'acteur-prêtre.

L'enracinement

Mardi 21 février 1922, Copeau a noté dans son *Journal* :

---

[1] Propos de Marie-Hélène Dasté dans Guy FREIXE, *La filiation Copeau Lecoq Mnouchkine, une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 216.

[2] Marie-Hélène Dasté, Note du lundi 13 février 1922, dans *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 300.

[3] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 357.

> « Un jaillissement authentique exige une communion intime du créateur dramatique avec son peuple et ses représentants ou servants qui ne sont d'une délégation du peuple. Quand les représentants ne sont plus des délégués, quand ils ne se rattachent plus à rien, qu'ils n'ont plus de raison d'être - qu'on ne leur demande rien - il n'y a plus rien. N'ayant plus de rapport avec le peuple, ne sentant plus le devoir de répondre à une demande générale, ils essaient tous les moyens en tâtonnant pour retrouver le point de contact et trouver, en essayant, quelle est la chose qui est attendue d'eux[1]. »

Il aurait peut-être préféré rester dans Paris s'il pouvait se procurer au moins vingt pour-cent de ce qu'il requiert dans le propos ci-dessus. Mais il était sûr qu'il ne le pourrait pas. Dans une ville comme Paris, aucun metteur en scène ne peut enter dans une « communion intime » avec son public. D'ailleurs ! Quel metteur en scène parisien pourrait prétendre avoir son propre public ?

De ce point de vue, Copeau avait parfaitement raison de partir.

Quant aux causes psychologiques de son départ.

Le 15 février 1921, il écrit dans son journal : « Je voudrais m'arrêter, m'en aller, recommencer - avec cinq ou six être chers, éprouvés, profondément connus. Je n'ai de confiance que dans les jeunes. Il me semble qu'eux seuls écoutent et peuvent comprendre[2]. » Presque un an plus tard, le 26 mai 1922, il écrit : « Je ne crois pas que je puisse longtemps continuer. Je suis trop fatigué, trop insatisfait. Et je ne vois pas d'issue. (…). Mais je me sens engagé envers les autres que je ne puis abandonner[3]. » Envers les autres d'une part, envers son grand rêve d'autre part. Celui qui consistait à « rebâtir le temple, sur des fondations parfaitement intactes, en portant dans son corps l'image du drame futur, dans ses reins la semence de l'acteur futur[4]. » La réalisation de ce rêve lui paraissait impossible au sein de la Ville Lumière, symbole de la civilisation moderne qu'il redoutait tant.

---

[1] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 292.

[2] Jacques COPEAU, *Journal 1916-1948,* Paris, Seghers, 1991, p. 192.

[3] *Idem.* , p. 198.

[4] Jacques COPEAU, « Une rénovation dramatique est-elle possible ? » texte de 1926, dans *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 260.









Haut gauche : Suzanne Bing dans la Célestine de *L'Illusion*, Pernand, 1926.

Haut droite : Dessin de Marie-Hélène Dasté pour « le mauvais esprit » de la création collective *La danse de la ville et des champs*, 1928.

Bas gauche : Michel Saint-Denis en Knie dans *L'Illusion*, comédie nouvelle à personnages masqués, été 1926.

Bas droite : Maquette de Marie-Hélène Copeau pour Lhazikuzan (*L'Illusion*, 1926).

Fuir la civilisation, communier avec le peuple et peut-être avec Dieu. Telles étaient les motivations de Copeau pour partir. À ce sujet, Jean Dorcy écrit : « Jacques Copeau s'était converti et n'appartenait plus au théâtre mais à Dieu[1]. »

Ce qui s'est produit en Bourgogne c'est une expérience unique dans l'histoire du théâtre du vingtième siècle. Le caractère précieux de cette expérience relève du fait que durant cette période les élèves/acteurs réussissent à réaliser le rêve du maître malgré le maître. En fait, durant cette période, Copeau s'est laissé sombrer tantôt dans ses sentiments religieux tantôt dans une sorte de dépression dont souffre plus ou moins tout artiste perfectionniste. Mais les disciples, eux, ont pu garder leur courage.

Nourris depuis des années par les idéaux de Patron, les disciples ont réussi à faire de grands pas vers ce qu'il appelait « l'harmonie perdue ». Ils ont réussi plus ou moins à créer une harmonie inter-communautaire, à entretenir une relation organique avec la région et ses habitants, et par-dessus tout, à créer quelques personnages comiques correspondant plus ou moins à l'image que Copeau cultivait dans son esprit d'un personnage comique représentant de l'homme du vingtième siècle.

Concernant la parfaite intégration de la troupe de Copeau dans la vie de village, Vincent Chambarlhac écrit :

> « Traquer les modalités de leur inscription au sein de Pernand-Vergelesses procède d'une accumulation de multiples anecdotes et traces. Au ras du village, après leur installation définitive au second semestre de 1925, on retiendra que les Copiaus débordent la seule maison achetée par Jacques Copeau. Ils trouvent à se loger Grande-Rue et rue de Magny. (…). Ce mode de résidence chez l'habitant tisse des liens difficiles à évaluer, qui se redoublent de l'habitude voulue par Copeau de se restaurer en commun, quotidiennement à l'auberge du village. (…), il acclimate les Copiaus au village, suscite des situations d'interaction, des échanges, développe une familiarité lexicale des comédiens avec la civilisation du vin structurante de la communauté villageoise[2]. »

---

[1] Jean DORCY, *À la rencontre de la mime et des mimes*, *op.cit.* , p. 27.

[2] Vincent Chambarlhac, « Les Copiaus, des comédiens au village », dans Marco CONSOLINI et Raphaëlle DOYON (dir.), *Jacques Copeau*, *op.cit.* , p. 26.

Et concernant la relation organique que la troupe a réussi à entretenir avec la vie du village et son rythme circulaire, il dit ceci :

> « Le mimétisme des comédiens offre comme un miroir tendu aux vignerons, il procède de cette proximité. Elle n'est pas seulement affaire de table, de libation et de résidence : les Copiaus participent comme ouvriers aux travaux de la vigne, de la taille aux vendanges. Pour eux, il s'agit d'un appoint pécuniaire à l'ordinaire de la troupe, hors les tournées ; c'est aussi un apport de connaissance, une familiarité au-delà des mots avec la communauté villageoise, son temps rythmé par les travaux de la vigne. De menus services, construisant l'entre-soi des comédiens et du village[1]. »

Ce mimétisme réussi a permis aux Copiaus de créer des spectacles assez intéressants pour les bourguignons. Concernant *Célébrations de la vigne et du vin*, Copeau écrit :

> « Ce qu'ils goûtaient, c'était un composé de vérité et de poésie. Un tableau varié de leurs caractères, de leurs travaux et de leurs jours, une imitation légère de leurs manières et de leur langage, qui montrassent qu'on s'était donné la peine de les observer et qu'on les connaissait[2]. »

Les disciples de Copeau ont atteint aussi une sorte d'organicité inter-communautaire non seulement durant les répétitions mais aussi quand ils s'occupaient des affaires de la vie quotidienne. À ce sujet, Guy Freixe écrit :

> « La communauté théâtrale de Morteuil veut être le lieu où théâtre et vie s'alimentent l'un l'autre. Cette interpénétration doit avoir pour mérite de nourrir l'inattendu, de surprise, de fraîcheur le jeu théâtral, et donner aux actes de la vie quotidienne la charge quasi-sacrée de l'absolu de l'art. En lisant *Le Journal de bord des Copiaus*, il est intéressant de noter que c'est durant des fêtes d'anniversaire, des repas, des moments de la vie de tous les jours - comme ce "rite de la transmission du service de vaisselle" - que des personnages improvisés apparaissent sous une lumière différente et dans une plus grande liberté que sur le plateau de la salle de

[1] Idem. , p. 27.

[2] Jacques COPEAU, *Le Théâtre Populaire*, Paris, PUF, 1942, p. 51.

répétition. Par la suite, ces esquisses de personnage sont reprises et travaillées afin de faire éclore les potentialités furtivement dans ce cadre festif et qui risqueraient sinon de s'étioler[1]. »

Cette interpénétration de la vie et du travail créatif ne commence pas en Bourgogne. Pour trouver son origine, nous devons remonter en l'an 1916, là où Copeau et ses acteurs ont fusionné la vie et le travail théâtral. Cette expérience, Copeau l'évoque dans son *Journal* :

« On s'exerce sans relâche, mais sans jamais reprendre le même scénario plus de quatre ou cinq fois. On s'exerce à tout propos, à la promenade, pendant les repas, en consultant son personnage sur tout incident. On devient son personnage, on le confronte aux personnages des camarades, on commence à faire œuvre collective. Bientôt, les personnages se développent tout à fait en dehors de moi, ils m'échappent complètement, les scénarios s'engendrent d'eux-mêmes les uns les autres, je n'ai plus vis-à-vis d'eux qu'un rôle de critique[2]. »

L'un des fruits mûrs de cette interpénétration, s'appelait *Bitouille,* personnage créé par Auguste Boveiro. Le processus de la création de ce personnage est l'exemple-même d'un processus organique de création. Nous donnons la parole à Jean-Manuel Warnet :

« Il [Bitouille] dérive du "gros homme blanc" inventé par lui pour une entrée de masque dans la salle à manger de Morteuil le 7 décembre 1924. (…) Personnage très obscène au langage cru, (…) "tour à tour médecin, juge, directeur de théâtre" mais aussi soldat. (…) Suzanne Bing note (…) : "On l'a vu au café et chez le marchand de chaussures aujourd'hui" sans que l'on puisse savoir si ces lieux appartiennent à la fiction ou s'ils sont des lieux réels dans lesquels les comédiens, (…) poursuivent leurs improvisations. »

Ce qui est très intéressant dans le processus de la création de ce personnage c'est que le masque du personnage aide l'acteur à composer son comportement et ses attitudes : « La

[1] Guy FREIXE, *La filiation Copeau Lecoq Mnouchkine, une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, *op.cit.* , p.63.

[2] Jacques COPEAU, Notes datée du Limon, 28 janvier 1916, dans *Registres I, Appels,* textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1974, p. 187.

silhouette du masque se précise de plus en plus : “Boveiro a trouvé sa marche, ses gestes, sa façon de s’asseoir, sa tournure d’esprit et des éléments de son vocabulaire”[1]. »

Pour ce personnage, Copeau a écrit un scénario dont *Le Prologue* se construit à partir « des données morphologiques du personnage » créées par Boveiro :

> « Tout ce qui n’est pas marchandise
> à mon avis n’est que sottise.
> Je pèse au moins deux cent quarante
> Il est certain que tout augmente.
> […]
> Radical socialisant
> J’ai fait ma fortune en cinq ans
> La vie est un jeu magnifique
> Dans la Troisième République[2]. »

D’autres personnages ont été créés selon le même procédé. Nous n’allons pas les étudier tous sinon nous serions obligés de dépasser les limites de ce passage.

Un regard général sur la période bourguignonne nous permet de dire que, malgré Copeau, les Copiaus ont finalement réussi à réaliser son rêve sinon totalement, du moins partiellement.

Dernier mot sur Copeau

Le malheur de Copeau relevait peut-être du fait qu’il n’était pas à la hauteur de ses aspirations. Et il n’était pas le seul. « Rarement, dit A.Koestler, le désir d’un nouvel ordre humain fut aussi ardent et répandu que dans l’entre-deux-guerres, mais quelle pitoyable incapacité à se hisser à la hauteur de ces aspirations[3] ! »

---

[1] Jean-Manuel WARNET, *Les Laboratoires, Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L’Entretemps, 2013, p. 305.

[2] Jacques COPEAU, *Bitouille : Projet Morteuil*, Notes manuscrites, Fonds Copeau, Bnf, Département Arts du Spectacle dans Jean-Manuel WARNET, *Les Laboratoires, Une autre histoire du théâtre*, *op.cit.* , p. 305

[3] Propos d’Arthur Koestler dans Tony JUDT, *Après-guerre*, Paris, Fayard, 2010, p. 17.









Haut gauche : Les Copiaus

Haut droite : Léon Chancerel dans le costume du docteur d'*Arlequin Magicien.*

Bas gauche : Yvonne Galli essayant un costume à Morteuil.

Bas droite : L'atelier de costume à Morteuil. Jean Villard et Léon Chancerel.

En effet, pour pouvoir se hisser à la hauteur d'une telle aspiration, il faut oser *se* dépasser. Il faut oser traverser le voile qui s'interpose entre nous et les autres, entre nous et la Nature, entre nous et notre propre conscience. Nous donnons la parole à Bergson :

> « Entre la nature et nous, que dis-je ! Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose. Un voile épais pour le commun des hommes ; un voile léger, presque transparent pour l'artiste et le poète. Je parle d'un dépassement naturel inné à la structure du temps et de la conscience et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale en quelque sorte de voir, d'entendre, de penser[1]. »

Dans le dernier chapitre de cette recherche nous allons rencontrer Grotowski. Celui-ci souhaitait atteindre cette manière virginale de voir, d'entendre et de penser. Il rêvait d'un vrai dépassement de soi et espérait pouvoir renouveler sinon l'humanité du moins quelques-uns de ses collaborateurs.

[1] Transcription d'un propos de Bergson enregistré chez lui le 3 juin 1936. Pour le réécouter : https://www.facebook.com/Ina.fr/videos/602166287341957/UzpfSTEwMDAwMDUxOTgyMzAzMDozNDk4MzgxOTY2ODU1NzYz/

Chapitre III

L'École en quête d'un corps transparent

Insuffler la vitalité animale dans le corps de l'acteur

En pratiquant la rythmique et la méthode Hébert, Copeau et ses acteurs ont plus ou moins réussi à réduire l'opacité du corps et à révéler l'intérieur des personnages. Or, leur super-objectif consistait à transformer le corps en une matière transparente capable de traduire en mouvement les imperceptibles frémissements intérieurs des personnages dramatiques.

Dans la tentative qu'ils ont menée afin d'atteindre ce niveau supérieur de la transparence physique, ils se sont beaucoup inspirés de Bergson.

Pour connaître l'influence que Bergson a exercé sur Copeau, nous devons étudier quelques principes fondamentaux de la pensée du philosophe.

Le noyau dur de la pensée de Bergson, Roger-Pol Droit l'explique par ces mots : « Avec Bergson, pour rencontrer la vérité de l'expérience, il faut écarter les fausses représentations et les concepts déformants et s'immerger dans le mouvement de la vie[1]. »

Pour voir l'influence de cette idée sur la pensée de Copeau, il suffit de lire les propos qu'il échange avec Jouvet concernant la pantomime.

Dans une lettre adressée à Copeau, Jouvet essaie d'éveiller en lui un intérêt pour la pantomime. Copeau résiste. Il est d'avis que « mimer la parole (…) et parfois avec le secours d'un mouvement silencieux des lèvres, c'est mal mimer. » Il déclare qu'il imagine « un art pantomime, (…), qui n'aurait rien de commun avec le geste accompagné de parole[2]. »

---

[1] Roger-Pol DROIT, *Maîtres à penser*, Paris, Flammarion, 2011, p. 35.

[2] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 108.

Si dans le propos ci-dessus il avertit Jouvet de ne pas mimer la parole, dans une autre lettre, il lui conseille de « se défier surtout de tout ce qui nous rapproche de la littérature. [de] Fuir aux antipodes. » Aux antipodes de la littérature, il y a l'improvisation. « Il ne s'agit pas d'improviser d'après, mais d'improviser, tout court. (…) . Se servir (…) d'un poème pour relier entre eux une série d'exercices rythmiques[1]. »

Pour mieux comprendre ce qu'il entend par « les antipodes de la littérature », écoutons ce que Roger-Pol Droit dit dans un autre passage de son écrit sur Bergson :

> « Contre une philosophie jugée desséchée, Bergson fait retour au vécu. Il s'efforce d'approcher la fluidité de l'expérience intime. Il cherche une forme de contact intégral avec la réalité, une expérience de pensée débarrassée de tous les intermédiaires trompeurs. Il met l'accent sur ce que notre vie psychique a de continuellement mobile. La vérité n'est jamais dans le figé, le fixe, l'immuable, le stagnant, (…). Tel est le premier, (…), des enseignements de Bergson : au commencement est la nouveauté, le perpétuel changement, et ce commencement ne cesse pas ! Ce n'est pas un simple début dont on s'éloigne à mesure que le temps passe. Au contraire, ce commencement est toujours présent, (…). Il génère *incessamment* du neuf[2]. »

Révéler au lecteur la fluidité des expériences intérieures des personnages. Proust, Joyce et Woolf voulaient le faire dans un flux ininterrompu de mots. Stanislavski, Copeau et Bing souhaitaient le faire dans un flux de mouvements et de sons entrecoupés par des attitudes et des moments de silence. Afin d'atteindre cet objectif, Copeau et Bing ont commencé à travailler sur une large gamme d'improvisations espérant pouvoir insuffler dans le corps de leurs acteurs la fluidité des éléments de la nature, des animaux et des plantes.

À ce sujet, Copeau dit ceci :

> « Je crois que, pour les exercices d'expression les plus simples, c'est de l'observation des animaux qu'il faudra nous inspirer. Partir de l'imitation réaliste pour s'élever progressivement à l'interprétation humaine et esthétique, d'abord pour les animaux dont le corps humain ne peut reproduire l'attitude et les mouvements (comme l'oiseau, etc.) Et là, intervient la danse[3]. »

---

[1] *Idem.* , p. 110.

[2] Roger-Pol DROIT, *Maîtres à penser*, *op.cit.* , p. 22.

[3] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p.101.

Dans les exercices ci-dessous, Copeau et Bing invitent leurs élèves à imiter les animaux : « Cedar Court, 16 juin 1918 : Observation des animaux. Succession des attitudes. Tenir chacune des attitudes séparément. En faire des croquis. Analyser par le cinéma[1]. »

Suzanne Bing faisait sans doute attention à la densité, au caractère sculptural de chaque attitude. Et ce, quand Bergson enseignait que « le vécu est intensif, [qu'] il n'est pas mesurable comme l'espace[2]. »

Voici un autre exercice d'imitation des animaux :

> « 1-Entrée des corbeaux. Évolutions et cris des corbeaux. […]. 2-Entrée de l'ours. Danse de l'ours, et, avant la fin de la danse de l'ours : 3-Entrée du lion ou du tigre. Il se tapit, suit les mouvements de l'ours. S'apprête à bondir, bondit… 4-Bataille entre le lion et l'ours. L'ours meurt, le lion s'en va. 5-Les corbeaux, qui se sont réveillés, se trémoussent. Aussitôt que le lion est parti, ils s'abattent sur le corps de l'ours et le dévorent[3]. »

S'apprêter à bondir. Cette action est la plus importante action de cet exercice. C'est le moment où l'énergie s'accumule dans le corps. Sur la scène, ce moment pourrait durer un peu plus que ce qu'il dure dans la vie des animaux. C'est le moment où le corps se dilate. La suite, sera un développement naturel et logique de ce moment.

Créer une histoire à partir d'une action physique simple

Maintenant un exercice *très* important : « Mercredi 14 avril [1920] : (…). Promenons-nous dans le bois…, avec le loup qui approche[4]. »

---

[1] Idem. , p.195.

[2] Roger-Pol DROIT, *Maîtres à penser*, *op.cit.* , p. 25.

[3] Jacques COPEAU, « Cahier d'exercice de Maïene », dans *Registre VI : L'école du Vieux-Colombier, op. cit.* , p. 350.

[4] *Idem.* , p. 223.

Bing ne donne aucune explication complémentaire. Nous ne pouvons pas savoir comment elle aidait ses élèves à jouer l'angoisse et la peur, le camouflage et la fuite. Mais nous pouvons deviner.

Bing connaissait la pensée de Bergson. Et peut-être elle connaissait la pensée de l'ami de Bergson, William James. Voyons ce que ce dernier pense d'« être vrai », souci majeur des acteurs.

Nous donnons la parole à Roger-Pol Droit :

> « Selon James, vérité et croyance, c'est finalement tout un. La vérité est une croyance qui marche, dont les conséquences pratiques se constatent. "Être vrai" n'est pas une qualité statique mais le résultat d'un processus. Le créateur du pragmatisme le dit explicitement : "La vérité d'une idée n'est pas une propriété stagnante qui lui est inhérente. La *vérité* arrive à une idée, elle est rendue vraie par les événements. Sa vérité *est* en fait cet événement, ce processus, le processus de se vérifier soi-même, de sa vérification[1]". »

La vérité arrive à une idée par les événements. Elle pourrait donc arriver à une émotion par les actions. Pour montrer que sa peur et son angoisse sont vraies, l'acteur n'aura qu'à enchaîner ces actions : s'arrêter, courir, tendre les oreilles, s'asseoir, se camoufler, monter dans un arbre, s'armer d'un bâton, etc.

L'exercice suivant montre que Suzanne Bing connaissait bien ce processus :

> « Vendredi 20 décembre [1918] : Thème des Petits Poucet et frères. La grande difficulté de faire comprendre ce que je propose. (…). Il semble d'ailleurs que je propose trop à la fois : sortir de la maison pour aller au bois couper des arbres ; arriver au bois et couper des arbres ; prendre chacun son bois sur l'épaule et s'en retourner ; désirer trouver un endroit pour se reposer ; le trouver, poser son fardeau par terre, se relever soulagé en poussant ensemble une exclamation. C'était trop. Les amener par le jeu à cette succession. Réserver comme leur propre acquisition l'enchaînement de l'ensemble[2]. »

---

[1] Roger-Pol DROIT, *Maîtres à penser*, *op.cit.* , p. 40.

[2] Note de Suzanne Bing dans *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 200.

Ayant eu la chance d'improviser autour de ce thème dans les cours d'Ella Jaroszewicz[1], l'auteur de ces lignes se souvient toujours des plus importantes remarques de son maître :

-Évoquez un pays : nous sommes au pieds des Alpes ou dans la forêt noire ?

-Évoquez une saison et un temps : c'est le printemps ou l'hiver ? C'est humide ou sec ?

-Reconstituez un chemin forestier allant d'une baraque au plein cœur de la forêt : il y a des rivières, des fossés, des étangs, des rochers, etc.

-Le personnage est chargé d'un fardeau et d'une hache. Leur poids et leur volume restent invariables tout au long du chemin.

-Faites attention au grand effort musculaire qu'il faut faire pour donner des coups de hache sur le tronc d'un arbre.

-Retirer la hache du tronc exige un effort encore plus grand.

-Après avoir abattu l'arbre, il faut le couper en petites bûches.

-Faites attention à la forme courbée du corps de bûcheron une fois qu'il est chargé d'un fardeau plein de bûches.

-Un retour chargé est beaucoup plus difficile qu'un aller déchargé. Une fois arrivé à la baraque, il faut décharger le fardeau dans le grenier.

Deuxième étape du même exercice :

Un personnage apparaît. Un bûcheron. Ses états d'âme changent d'un jour à l'autre.

- Aujourd'hui le bûcheron est un peu fâché. Sa belle-mère arrivera chez lui demain matin.

- Aujourd'hui le bûcheron est triste. Sa femme est partie voir sa famille il y a une semaine.

- Aujourd'hui, le bûcheron est joyeux. Sa femme vient d'accoucher d'un fils.

Remarque importante d'Ella Jaroszewicz : quelque soit l'état d'âme du personnage, le poids de la hache et du fardeau ne change pas. L'effort nécessaire pour donner des coups de hache ne change pas. Les obstacles du chemin restent les mêmes.

Ella Jaroszewicz citait souvent un exercice proposé par son maître, Henryk Tomaszewski : un vieillard atteint de parkinson va boire une bière dans un bar.

Voici les actions les plus importantes qu'il faut reproduire : toucher le verre, le prendre dans la main, l'approcher de la bouche, boire, poser le verre sur le zinc.

---

[1] Grand maître polonaise de la pantomime. Danseuse et actrice dans la compagnie de Henryk Tomaszewski.

Et voici les consignes du maître polonais :

- Une fois que la main rencontre le verre, elle se fixe sur sa surface, le reste du corps continue à trembler.

- Quand il approche le verre de la bouche, le bras du vieillard travaille comme celui d'un homme sain, le reste du corps continue à trembler.

- Une fois le verre vide posé sur le comptoir, la main et le bras se remettent à trembler comme le reste du corps.

***

Retournons à Suzanne Bing.

Voici un très important exercice proposé par elle :

> « Mardi 10 décembre [1918] : Ils avaient joué à construire un bateau, imaginaire. Manque de justesse dans les coups de marteaux. Pour leur faire sentir que le mouvement du bras est proportionné à la force du coup, je leur propose de frapper tous ensemble,
>
> 3 coups pour un petit clou, une image à accrocher,
>
> 3 coups plus forts, pour clouer une planche,
>
> 3 grands coups pour le bateau.
>
> [Mme. Franck me dit qu'ils ont peine à exécuter tout de suite quelque chose d'aussi abstrait.] [1]»

Cet exercice est une étape préliminaire d'un exercice compliqué sur lequel il faut travailler au moins deux ou trois semaines. Il s'agit de construire un bateau ou un haquet et puis commencer un voyage maritime ou terrestre. Aborder les détails techniques de cet exercice pourrait ennuyer le lecteur. Il vaudrait peut-être mieux de voir comment en exploitant ce simple exercice, Barrault a réussi à reconstituer sur la scène, la tentative que les enfants d'une femme agonisante ont menée afin d'exaucer le dernier vœu de leur mère. Il s'agit d'*Autour d'une mère*, mise en scène qu'il a montée à partir de *Tandis que j'agonise* de Faulkner. Nous donnons la parole à Barrault :

---

[1] Note de Suzanne Bing dans Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 200.

« C'est une femme qui est en train de mourir. Elle est entourée de sa famille. Il y a son vieux mari, (…) ; son fils aîné qui est menuisier ; (…). Elle décide de mourir consciemment et de travailler sa mort en demandant à son fils aîné de construire devant elle son cercueil. Ça a été pour moi, une occasion de composer un concert de gestes, de respirations et de cris. Et le théâtre entier agonisait. Le mot n'intervenait que lorsque la mère passait de la vie à la mort[1]. »

Planter des clous dans le bois c'est l'action la plus importante qu'il faut faire afin de fabriquer un cercueil. Et la crédibilité de cette action dépend surtout de la justesse de l'effort que les muscles font sur la scène. Cet effort musculaire, Barrault voulait le mettre en valeur. Il voulait faire des muscles du corps un deuxième visage pour l'acteur.

« C'était la beauté corporelle qui m'intéressait. Et des abdominaux qui travaillaient c'est comme un visage. Un corps c'est un visage qui a un mètre vingt de haut ; les deux yeux, ce sont les seins ; la bouche est au sexe, et vous avez ce visage extraordinaire, fantastique, qu'est un corps humain. Nous étions donc nus[2]. »

Chose intéressante que nous devons citer ici c'est un dialogue qui se déroule entre Dullin et Jouvet après avoir vu cette mise en scène :

« Et Dullin, (…), a vu arriver son copain Jouvet (…), et lui a dit : "Ben qu'est-ce que tu viens faire ? - (imitant Jouvet) Ben paraît que t'as un petit bonhomme qui vient faire un spectacle intéressant, alors j'ai demandé à l'voir…" (*Rire*.) Dullin était un peu confus. Jouvet - réflexion très intelligente- m'a dit : "Tu vois, c'est tout ce que nous cherchions au Vieux-Colombier, mais ça restait intellectuel. Maintenant c'est passé dans le sang grâce à toi, grâce à cette génération-là[3]. »

Barrault a aussi réussi à réaliser dans cette mise en scène un rêve que Copeau et Bing caressaient. Il s'agit de créer un personnage masqué représentant de l'humanité.

(Rappelons-nous que dans ce spectacle, Barrault a joué deux rôles : Jewel et mère.)

---

[1] Jean-Louis BARRAULT, *Une vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2010, p. 66.

[2] *Idem.* , p. 71.

[3] *Idem.* , p. 76.

« J'avais pensé que l'acteur était porteur de vie, porteur d'humanité. Et qu'on pouvait très bien faire une femme ou un homme. Mais il n'y avait pas de féminité dans mon jeu. C'était une femme en train de mourir. Elle travaillait sa mort comme on dit que le bois "travaille". Donc elle n'en était pas au charme féminin. Elle se colletait avec l'existence, ce n'étaient que des respirations, des borborygmes, des sauvageries respirées, etc[1]. »

Encore une idée venant de Copeau et Bing : créer un spectacle à partir des respirations, des cris et des borborygmes.

La quête d'une diction organique

S'agissant la diction de l'acteur, Copeau était de ceux qui pensaient que pour « lire un texte, il faut avoir le sens de la respiration. [Qu'] on parle et on agit comme on respire[2]. » Selon lui, le rythme d'une diction organique devrait être une variante de celui de la respiration de l'acteur. Et il était d'avis que la lecture à haute voix pourrait aider l'acteur à découvrir ce rythme :

« Nos exercices gradués de lecture à haute voix, à première vue, poursuivent un double but d'assouplissement intellectuel combiné avec le perfectionnement de l'articulation vocale. Pour lire bien il faut, tout en surveillant sa langue et le registre de sa voix, avoir l'esprit continuellement en éveil, ne jamais se laisser aller, comprendre vite et exprimer juste. (…). Lire à haute voix un texte qui n'a pas été travaillé, c'est tenter une expression modeste et sincère, à laquelle aucun truc factice ne viendra prêter son faux-semblant. C'est retrouver un peu de naïveté. C'est apprendre en un mot, à aborder la pensée d'un auteur en toute bonne foi, en toute humilité, c'est se soumettre au sens, cueillir les mots dans leur fraîcheur et le plus possible près de ce qu'ils disent d'eux-mêmes, sans y rien ajouter, que l'involontaire émotion de les découvrir[3]. »

---

[1] *Idem.* , p. 75.

[2] Maurice Jacquemont, « Souvenir…à bâton rompu », dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.) , *Copeau l'éveiller (bouffonnerie N°34)*, *op.cit.* , p. 14.

[3] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 136.

Cueillir les mots dans leur fraîcheur. Cette idée, nous la retrouvons chez Dullin. Celui-ci est d'avis que la légèreté de l'acteur vient de la souplesse de ses ponts. Par pont, il entend « le passage d'une idée à une autre[1]. » Pour pouvoir assouplir ses ponts, l'acteur devrait se laisser guider par sa respiration comme un funambule qui se laisse guider tant par le fil que par son instinct de préservation. « [La] respiration [de l'acteur] est comme le fil sur lequel [le funambule] glisse… Tantôt suspendue comme si c'était elle qui réglait son équilibre, tantôt l'arrachant dans l'impulsion vers un nouvel effort… une faute et il se tue. » Pour nous autres acteurs, il n'est certes pas question de mort d'homme. « Mais il y a, diction pâteuse, essoufflement fatiguant pour le spectateur. » Pour venir à bout de ce problème, il faut se dire « qu'un texte a besoin de respirer comme toi, pour être vivant ; que dans un bon dialogue de théâtre, la respiration est nécessaire comme dans un texte écrit : la ponctuation. » Après ces explications, Dullin propose un exercice. Il s'agit de prendre un texte de tragédie, de le lire calmement « et tu sentiras les moments où tu dois respirer. La tragédie comportant une déclamation noble (…), la respiration y est notée comme dans une partition musicale. » Reste à maîtriser la respiration. Pour ce, il faut commencer par un entraînement préalable de décontraction générale. » Un corps décontracté permettrait à l'acteur « de sentir [sa] respiration [et de] s'en rendre maître. » « Tu dois passer de la respiration abdominale et intercostale à la respiration de la poitrine, selon tes besoins, et jouant avec l'une et l'autre, donner l'impression que tu ne t'interromps jamais pour reprendre haleine. » Un acteur maître de sa respiration aura une forte chance de découvrir les secrets d'une diction organique. Ce qui n'est rien d'autre que « l'art de donner aux mots leur poids et leur saveur ; tout cela sans application, avec naturel. » Pour nous aider à mieux comprendre ce qu'est une diction organique, Dullin nous propose un exercice : lecture mécanique à haute voix. Mais il nous déconseille de commencer par Baudelaire, Racine ou Verlaine. « Je t'en supplie ne les mêle pas à cette cuisine, car c'est une vraie cuisine ; tu dois mastiquer les mots comme une viande coriace afin que plus tard ils sortent plus légers de ta bouche[2]. »

Suzanne Bing mobilise les membres du corps

[1] Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, *op.cit.* , p. 31.

[2] *Idem.* , p. 98-100.

Défaire les nœuds physiques qui empêchent la libre circulation de l'énergie dans le corps. Afin d'atteindre cet objectif, Suzanne Bing a conçu une large gamme d'exercices pour tous les membres du corps.

Pour le visage :

> « Vendredi 24 mai [1918] :
> Exprimer par la physionomie seule, et très rapidement un sentiment ou une émotion que les camarades devineront. La naissance d'une émotion (…) se développe jusqu'à la plénitude[1]. »

En effet, Bing voulait que l'esprit du personnage puisse sculpter le visage de l'acteur de l'intérieur. Elle pensait à former un visage/écran sur lequel l'âme du personnage pourrait projeter son évolution.

Et voici un exercice pour apprendre à l'élève comment exprimer un mal avec le visage :

> « Jeu de grimaces. Ceux qui sont spectateurs constatent combien l'essentiel seul et simple importe, combien nous ressentons quand un visage se compose artificiellement sans vérité. […]
> Des visages de bêtise. Très bon en général.
> Le visage du mal au ventre. Grand amusement à cet exercice et le sens du profit qu'ils en retirent […] [2]. »

Pour augmenter l'agilité des mains et des bras :

> « Cahier de Copeau. Quatrième séance.
> Jeudi 2 décembre 1915 :
> (…). Lancer la balle en l'air et la rattraper sans bouger de place, (…). Lancer la balle en cercle, de l'un à l'autre, de plus en plus vite. En ligne : le maître lance la balle, sans prévenir, en essayant de tromper la vigilance de chacun, à l'un ou à l'autre qui doit la rattraper et s'en dessaisir aussitôt (attention, facultés en éveil, promptitude de décision, adresse de main et d'œil). Tout cela très rapide.Groupements et dégroupements rapides. S'asseoir tous ensemble au

---

[1] Note de Suzanne Bing dans Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op.cit.* , p. 195.

[2] *Idem.* , p. 220.

claquement des mains. Se relever *id*. Sauter *id*. Sauter deux fois, trois fois. Frapper des mains, du pied ensemble. *Id*. en mettant un son[1]. »

pour éveiller les capacités expressives des épaules :

« Vendredi 7 janvier 1921 :
Ce qu'on peut dire avec les épaules.
Ce qu'on peut dire avec la main[2]. »

Un autre exercice pour les mains. Celui-ci nous rappelle un important principe de l'art du mime : pour prendre un objet dans la main, la main devient le moule en creux de l'objet.

« Exercice fait par Yvonne : la partie attirée de son corps est l'œil. Le mouvement est entraîné par les mains, mais dirigé par l'œil ; il a pour direction les colombes qui sont par terre.
Le commencement : elle chausse le masque.
Absence d'action ou action préalable : elle cherche des yeux les colombes, debout dans l'atelier.
Elle les aperçoit.
Alors tout de suite lui vient l'idée, le besoin de les saisir.
Ce besoin engendre le mouvement : les mains se portent en avant et prennent la forme de l'objet qu'elles vont saisir, elles se tendent vers lui et traînent tout le corps.
Le corps ayant entraîné les pieds, elle avance doucement en se baissant petit à petit vers les colombes qui sont par terre[3]. »

La partie supérieure du corps à part, Copeau et Bing donnaient beaucoup d'importance au développement de la partie inférieure, à savoir les jambes et les pieds :

« Plan d'enseignement de la plastique de scène.
Éducation du mouvement :

[1] *Idem.* , p. 99.

[2] *Idem.* , p. 233.

[3] *Idem.* , p. 302.

Série d'exercices de relaxation, de respiration et d'étirement destinée à faire connaître à l'élève le vrai mécanisme de son corps et à lui apprendre à reconnaître et à sentir un mouvement naturel et plastiquement juste.

Étude de différents modes de respiration.

Rééducation de la sangle musculaire abdominale du chanteur.

(…)

L'Éducation physique et la Technique corporelle.

Entraînement destiné à rendre résistant les membres inférieurs avec la relaxation simultanée des épaules et du cou.

Jonglage avec balles lourdes, avec balles légères en chantant.

Exercices de porter sur la tête, alliés à des exercices d'équilibre, des pas rythmés.

À éviter pour les chanteurs : ceux qui provoquent l'essoufflement. Pour les comédiens l'entraînement sera plus poussé[1]. »

Et Suzanne Bing savait que les jambes doivent être aussi expressives que les mains, les bras et le visage :

« Le [mardi] 22 juin [1920].

(…) Les défauts généraux, comme le caractère de chacun, ressortaient là comme vus au microscope. Les jambes, les pieds, qui semblent ne pas participer au jeu. D'où la gymnastique. Pendant l'été, il leur recommande surtout cela[2]. »

Lecoq, une nouvelle tentative pour fuir aux antipodes de la littérature

Copeau nous invite à « fuir aux antipodes[3] » de la littérature. Aux antipodes de la littérature, il y a l'image et le son, mais aussi le silence. Meyerhold rêvait, lui aussi, d'un jour où la salle pourrait comprendre les acteurs en regardant leurs mouvements silencieux. En deuxième moitié du siècle passé, Lecoq a pris ces idées au sérieux. Dans toutes les relations humaines, Lecoq reconnaît deux grandes zones silencieuses : avant et après la parole.

---

[1] *Idem.* , p. 267.

[2] *Idem.* , p. 226.

[3] Lettre de Copeau à Jouvet dans Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 110.

> « Avant, on n'a pas encore parlé, on se trouve dans un état de pudeur qui permet à la parole de naître du silence, donc d'être plus fort en évitant le discours, l'explicatif. Le travail sur la nature humaine, dans ces situations silencieuses, permet de retrouver les moments où la parole n'existe pas encore. L'autre silence est celui d'après : quand on n'a plus rien à se dire. Celui-là nous intéresse moins[1] ! »

Afin de rendre l'acteur capable de révéler le contenu émotionnel d'une scène à travers un flux de mouvements sans parole, Lecoq lui propose quelques exercices.

Le premier consiste à extérioriser ce qu'un humain pourrait ressentir quand au bout d'une longue période d'absence, il retourne dans sa maison natale, rentre dans sa chambre et retrouve ses jouets d'enfance.

> « (…), vous arrivez devant la porte, vous l'ouvrez. Comment allez-vous l'ouvrir ? Comment allez-vous entrer ? Vous redécouvrez votre chambre : rien n'a bougé, chaque objet est à sa place. Vous retrouvez toutes vos affaires d'enfance, (…). Ces images du passé revivent en vous, jusqu'au moment où le présent réapparait. Et vous quittez la pièce[2]. »

L'auteur de ces lignes fait souvent cet exercice d'une autre manière. Il plonge dans un vieil album de photos de famille. Résultat : il retrouve ses sentiments d'enfance au bout de deux minutes. « Nous sommes dans une image présente, dit Lecoq, et soudain arrive une image du passé. C'est la relation entre ces deux images qui constitue le passé[3]. »

S'inspirant de l'exercice et de l'expérience émotionnelle ci-dessus, l'auteur de cette thèse a conçu quelques exercices. Il les propose dans les ateliers qu'il donne à l'université de Besançon.

Le premier s'intitule : « Après une engueulade ».

Suite à une violente engueulade avec son mari, une femme quitte la maison. L'action scénique commence à partir du moment où, après deux heures d'absence, elle retourne à la maison. Elle est calme mais elle est toujours nerveuse. Evidemment, le public ne sait rien des

---

[1] Jacques LECOQ, *Le corps poétique*, *op.cit.* , p. 48.

[2] *Idem.* , p. 49.

[3] *Ibid.*

causes de cette nervosité. Afin de détendre l'atmosphère, l'homme (le mari), pense à faire à manger et tente, en même temps, d'entamer un nouveau dialogue avec sa femme. Celle-ci résiste. Elle ne répond pas. Les mots sont rares. Petit à petit, elle se détend, commence à faire des petites choses dans la cuisine, et, au bout d'un moment, elle répond aux sollicitations de son mari.

Deuxième exercice :

Ayant dans les mains l'inquiétant résultat d'un examen médical, un patient arrive dans la salle d'attente d'un cabinet médical. La salle est vide. Les autres patients arrivent les uns après les autres. En vue de ne pas sentir le passage du temps et afin de calmer son inquiétude, le patient inquiet, essaie de communiquer avec les autres patients.

Dans le même esprit, Lecoq propose un exercice que voici : « Deux personnes se croisent, s'arrêtent par le regard, et ils se créent une situation dramatique silencieuse après le croisement[1]. » Ensuite, une troisième personne passe et observe les deux premières, puis, une quatrième, une cinquième, et ainsi de suite. Ces rencontres et ces croisements de regard peuvent donner vie à des situations psychologiques simples ou compliquées. Dans l'exercice suivant, un silencieux croisement de regards donne naissance à une situation comique :

> « Vous êtes assis dans un café. Face à vous, à une autre table, quelqu'un vous fait un petit signe de la main. Vous vous demandez si vous le connaissez ou pas ? Par politesse, vous lui répondez de la même manière. L'autre se sentant plus à l'aise va faire des choses un peu plus folles, (…), jouer avec un objet, sourire. Petit à petit une connivence s'établit entre vous deux, un dialogue de gestes (…). Enfin la personne se lève, se dirige vers vous en souriant. Vous vous levez à votre tour pour l'accueillir… mais elle passe à côté et se dirige vers quelqu'un qui était derrière vous[2] ! »

En faisant l'exercice ci-dessus, les acteurs pourront dépasser les limites du quotidien. Et Lecoq encourageait souvent ses élèves à « pousser les situations au-delà du réel, d'inventer un jeu qui ne soit plus reconnaissable dans la vie, pour constater ensemble que le théâtre va

---

[1] *Idem.* , p. 53.

[2] *Idem.* , p. 54.

plus loin. Il prolonge la vie en la transposant. Découverte essentielle[1] ! » Quelques décennies plus tôt, Meyerhold avait déclaré qu'« au théâtre, point n'est besoin d'imiter la vie en s'efforçant de copier son enveloppe formelle, parce que le théâtre possède ses moyens propres d'expression, qui sont théâtraux.[2] » Ce fut afin de découvrir ces moyens propres d'expression que les fondateurs des premiers théâtres d'art se sont intéressés aux mouvements du monde végétal et animal. Plus haut, nous avons vu Suzanne Bing inviter ses élèves à assimiler les mouvements des animaux et des plantes.

La deuxième génération des théâtres d'art a continué les recherches de la première. Quant à Lecoq, il a consacré beaucoup de temps à connaître le dynamique du monde animal.

> « La recherche du corps animal, dit-il, commence par les points d'appui : comment se tiennent-ils au sol ? Comment sont constitués leurs appuis ? En quoi sont-ils différents des nôtres ? Nous découvrons les pieds qui "sabotent", qui restent très peu de temps au contact du sol (à l'image des femmes en haut talon) ; les pieds plats des plantigrades ; les pieds palmés des canards qui "déroulent" (c'est la démarche de Charlot) ; les pattes de mouches qui "ventousent" et collent au sol…Pour cela j'invite les élèves à imaginer que le plancher de la salle de travail est brûlant, comme une plage au soleil de midi, ce qui les oblige à trouver la dynamique de cette marche particulière. Nous passons là, directement de l'analyse au jeu[3]. »

Le masque, un voile qui dévoile

Le masque. Objet paradoxal. Il est une sorte de voile. Mais sa fonction essentielle consiste à déchirer tout voile qui s'interpose entre l'acteur et son « Soi », entre l'acteur et ses partenaires, entre l'acteur et le public, entre l'acteur et la Nature. Afin de mieux comprendre cette fonction, nous pouvons faire quelques exercices conçus par Dullin.

Le premier s'appelle « découverte du monde ». Son objectif : éveiller chez l'acteur « des réflexes qui le feront progresser rapidement. (…) En même temps qu'il entraîne à la

---

[1] *Ibid.*

[2] Propos de Vsevolod Meyerhold dans Béatrice PICON-VALLIN, *Vsevolod Meyerhold, op.cit.* , p. 46.

[3] Jacques LECOQ, *Le corps poétique*, *op.cit.* , p. 126.

décontraction. » Un exercice de ce genre « va découvrir à l'élève l'importance du rythme et de *La Plastique*[1]. »

> « Efforcez-vous d'oublier le plus possible votre corps et sa pesanteur.
>
> Etendu par terre, le visage couvert d'un demi masque, décontractez-vous en recherchant l'anéantissement total.
>
> Un souffle léger, frôle votre visage, court sur votre corps ; vous ouvrez les yeux et vous découvrez le monde ; le ciel, la terre, la végétation ;
>
> Selon votre tempérament vous éprouverez une sensation de plénitude, de joie ou de force, ou même encore de terreur ; vous vous dresserez sur vos jambes encore lourdement rivées au sol ; dans le ciel passent des nuages ; c'est l'envie de les atteindre ou la crainte du mystère ;
>
> (…).
>
> Le sang qui circule dans vos veines, la vie que vous sentez en vous vous poussant des réactions physiques violentes, vous vous arrachez à la terre et vous improvisez une danse[2]. »

Étape suivante : masqué, l'acteur traverse un torrent de montagne, lutte contre le courant, le courant l'emporte. « Vous luttez désespérément, vous perdez pied. Vous vous noyez[3]. » Dans un autre exercice, Dullin invite l'acteur à choisir un masque, à recherche la démarche qui lui convient, et puis à refaire l'exercice ci-dessus « en attirant son attention sur l'importance des muscles du ventre[4]. » Se souvenant d'un vieux acteur de mélodrame, il déclare : « Tant que tu ne sauras pas prendre ton appui sur les muscles du ventre, tu manqueras d'autorité[5]. »

Le masque, nous l'avons dit, permet à l'acteur de se libérer de son « moi » quotidien. Sous le masque, l'acteur pourra composer en partie de l'extérieur, (…) ; ses mouvements ne seront plus commandés par ses propres sensations mais exigés par ce masque qui substitue sa personnalité à la sienne[6]. » Et Jean Dorcy est d'avis que sous le masque l'acteur pourra «

---

[1] Charles DULLIN, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, *op.cit.* , p. 117.

[2] *Idem.* , p. 116.

[3] *Idem.* , p. 124.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

créer et se soumettre au rythme imposé par le thème, accuser les angles, raréfier et amplifier les mouvements[1]. »

***

S'inspirant de la première génération du Vieux-Colombier, Jacques Lecoq a exploré, un peu plus tard, le masque neutre et expressif tant dans ses créations que dans ses cours. Quant au caractère mystique, mythique et universel du masque neutre, les idées de Lecoq divergent un peu de celles de Copeau et Decroux.

Comme Dullin, Lecoq voit dans le masque neutre un accessoire permettant à l'intérieur de l'acteur de dialoguer avec le monde. Et, comme Decroux, il pense que sous le masque neutre, l'acteur sera capable de révéler la dynamique des actions.

Dans un exercice similaire à celui que Dullin a proposé plus haut, Lecoq invite l'acteur de porter un masque et de « se réveiller pour la première fois. Une foi le masque réveillé, que peut-il faire ? Comment peut-il bouger ? » Le but de cet exercice : découvrir l'Espace ! Ensuite, il invite l'acteur à faire cet exercice avec un partenaire. « Que peut dire un masque neutre à un autre masque neutre ? Rien ! Ils ne peuvent que se trouver ensemble, côte à côte, face à un événement extérieur qui les intéresse[2]. »

***

Dans le propos suivant, Lecoq relativise un peu les propos que nous avons cités plus haut de Copeau et Decroux : « Le masque neutre n'est pas un masque symbolique. L'idée que tous les individus se ressemblent est à la fois juste et totalement fausse. L'universalité n'est pas l'uniformité[3]. » Selon Lecoq, le masque neutre peut aider l'acteur à découvrir le dynamisme interne d'une action. La découverte de ce dynamisme permettrait à l'acteur de créer d'abord un proto-personnage et puis un personnage. Un exercice intitulé *l'adieu au bateau* nous

[1] Jean DORCY, *À la rencontre de la mime et des mimes*, *op.cit.* , p. 31.

[2] Jacques LECOQ, *Le corps poétique*, *op.cit.* , p. 60.

[3] *Idem.* , p. 61.

permettra de mieux comprendre ce processus. « Un ami très cher embarque sur un bateau pour aller très loin, (…), et on suppose qu'on ne le reverra plus jamais. Au moment de son départ, on se précipite sur la jetée, (…), pour lui adresser un dernier geste d'adieu[1]. » L'essentiel est la structure motrice de l'adieu : « Je fais partie de quelqu'un, nous avons un même corps, (…), une partie de ce corps s'échappe. Je vais essayer de le retenir…et puis, non ! (…), et pourtant j'en conserve quelque chose d'ineffable, (…). Enfin j'assume cet adieu[2] ! »

Pourtant, dans un propos d'inspiration decrousien, Lecoq accepte que :

> « Avec le masque neutre chacun ressent qu'il appartient à tout le monde, c'est alors que les nuances apparaissent avec force. Ces nuances ne viennent pas des personnages, puisqu'ils n'existent pas, mais des différences de toute nature entre les personnes qui jouent. Les corps sont différents mais ils se ressemblent par ce qui les unit : l'adieu[3]. »

Comme Decroux, Lecoq voulait engager la personne de l'acteur dans l'action. Mais il ne souhaitait pas le pousser vers une fusion avec l'archétype du personnage incarné.

Pourtant, dans une étape avancée de cet exercice, Lecoq essaie de lui donner une surcharge symbolique. Dans un premier temps, il propose à ses élèves un exercice de pré-identification avec les éléments de la nature.

Il s'agit de sortir de la mer, rentrer dans une forêt, la traverser, se trouver au pied d'une montagne, l'escalader, « absorber l'image de cette montagne[4] », arriver au sommet, redescendre, traverser un torrent, marcher dans la plaine, puis dans le désert, et enfin le soleil se couche. Jusqu'ici, Lecoq vise à créer un dialogue entre deux voix : celle de l'intérieur et celle du monde. « La nature parle au neutre directement. Quand je traverse la forêt, je *suis* la forêt. (…). Une pré-identification commence à se faire. *Le Voyage élémentaire*, thème majeur prépare au grand travail sur les identifications[5]. » Arrive ensuite la surcharge symbolique :

---

[1] *Idem.* , p. 62.

[2] *Ibid.*

[3] *Idem.* , p. 63.

[4] *Ibid.*

[5] *Idem.* , p. 64.

« La traversée de la rivière peut être comparée au passage de l'adolescence à l'âge adulte, avec tous les mouvements qui se reflètent dans les sentiments : les courants, les tourbillons, (…), d'une rive à l'autre. (…), j'élargis au maximum les possibilités pour que les élèves puissent charger ce voyage d'autres images que celles d'un simple périple géographique[1]. »

L'origine de tous ces exercices remonte à Artaud. Aux dires de Dullin, il l'a improvisé la première fois en compagnie de Marguerite Jamois. Artaud voulait rappeler à l'esprit que seul le corps pourra le conduire, à travers le torrent boueux de la vie vers la Source de la Vie.

« Sortir le corps de l'humain
à la lumière de la nature
le plonger vif dans la lueur de la nature
où le soleil l'épousera enfin[2]. »

Organique sur la scène, intègre dans la vie

En proposant tous ces exercices d'improvisation à leurs élèves, Copeau et Bing souhaitaient pousser leurs acteurs vers cet état que Charles Dullin appelle l'état de création ou « l'état second[3]. » Cet état « à la fois animal et spirituel, où l'âme et le corps éprouvent le besoin de se fondre en quelque sorte pour extérioriser un personnage[4] » ; où l'acteur « chemine continuellement par des voies obscures entre l'instinct et l'intelligence, l'intuition et la déduction » ; où il réussit à « ressentir avant de chercher à exprimer, *regarder* et *voir* avant de décrire ce qu'on a vu, et *entendre* avant de répondre à un interlocuteur[5] » ; où il se laisse guider, à l'instar d'un enfant, « vers une expression dramatique intelligible sans lui rien faire

---

[1] *Ibid.*

[2] Poème d'Antonin Artaud dans Daniel JOSKI, *Artaud*, Paris, Éditions Universitaires, 1970, p. 67.

[3] Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, *op.cit.* , p. 39.

[4] *Idem.* , p. 40.

[5] *Idem.* , p. 111.

perdre de sa spontanéité naturelle, de sa fraîcheur primitive[1] » ; où faisant abstraction « de tous [ses] moyens de comédiens[2] », il libère ses facultés expressives innées ; où son « état d'âme, [sa] constitution physique, [et sa] volonté ont une part à peu près égale[3]. » Et quand ces trois éléments ont une part à peu près égale, l'acteur aura une forte chance de devenir un être organique non seulement sur la scène mais aussi dans la vie.

Nous n'aurons donc pas tort de dire que comme Stanislavski, Copeau et Bing cherchaient, eux aussi, à former des êtres intègres capables d'accomplir des actions authentiques tant sur la scène que dans la vie.

N'oublions pas que ces maîtres étaient, tous les trois, sous l'influence de la philosophie de Bergson. Une philosophie qui, au dire de Charles de Gaulle, est une philosophie de l'action :

> « En fait, Bergson m'a profondément influencé parce qu'il m'a fait comprendre la philosophie de l'action. Bergson a exposé le rôle de l'intelligence, de l'analyse. Il a vu combien il était nécessaire d'analyser les problèmes pour recherche la vérité. Mais l'intellect seul ne peut agir. Un homme intelligent ne devient pas automatiquement un homme d'action. L'instinct également est important. […] Il faut les deux ensemble, l'intellect et l'impulsion. Bergson a montré que l'action provient de l'application combinée de l'intelligence et de l'instinct, tous deux travaillant ensemble[4]. »

Dans le chapitre suivant, nous allons rencontrer Grotowski. Celui-ci cherchait, lui aussi, à réconcilier l'instinct, l'intelligence et la volonté. Il souhaitait former des acteurs organiques capables d'accomplir des actions totales et espéraient que ceux-ci pourront, à leur tour, inciter le public d'en faire autant.

---

[1] Jacques COPEAU, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, *op. cit.* , p. 134.

[2] Jacques COPEAU, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, *op.cit.* , p. 116.

[3] Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, *op.cit.* , p. 46.

[4] Propos de Charles de Gaulle dans Alexandre DUVAL-STALLA, *André Malraux-Charles de Gaulle : une histoire, deux légendes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 48.

Troisième partie :
École polonaise

Chapitre I :
Grotowski en quête de l'homme primordial

Grotowski
en quête de l'homme primordial

«Avancez vers l'arrière s'il vous plaît ! Telle est la traduction approximative d'une injonction que j'entendis un jour dans un tramway de Varsovie. Je propose d'en faire le mot d'ordre d'une puissante internationale qui n'existera jamais. »
Leszek Kolakowski

Dans le premier chapitre, nous avons lu la première partie du testament artistique de Stanislavski. Voici la deuxième :

> « Aujourd'hui, plus que jamais, je suis persuadé que je suis sur la voie juste. Je crois que très bientôt je trouverai ce mot simple que tout le monde comprendra et qui aidera le théâtre à trouver l'essentiel, qui lui servira de boussole pour de nombreuses années. Sans cette boussole, je le sais, le théâtre va se perdre au moment-même où au moins l'un de ses timoniers va quitter le gouvernail, après avoir fait passer le théâtre, non sans difficulté, et plus d'une fois entre Charybde et Scylla.
>
> Mes exigences envers moi-même sont très hautes, et peut-être trop présomptueuses. C'est que non seulement je veux trouver le principe essentiel de la création, non seulement développer là-dessus une théorie, mais aussi réaliser cette théorie en pratique.
>
> Celui qui connaît notre art, difficile, incertain et arriéré, comprendra que c'est une tâche difficile, immense et importante. Peut-être cette tâche est-elle insensée et prétentieuse. Tant pis ! Alors elle s'avérera au-dessus de mes forces et je me casserai les dents. Tant pis pour moi. Que quelqu'un d'autre ou tout un groupe crée, à partir des débris que je laisserai, ce sans quoi le théâtre n'a pas de raison d'être, ce sans quoi il est nocif et dépravé, ce sans quoi il est un bouge, et non un temple de l'esprit humain.
>
> Je suis peut-être un fou et un rêveur, mais je ne peux pas, et je ne veux pas être différent de ce que je suis. À mon âge il est difficile de changer du tout au tout.

> Cette tâche est complexe et longue et je ne suis plus jeune. Surtout si on tient compte du fait que l'on meurt assez jeune dans ma famille. J'ai devant moi, au plus, dix ans de travail. Est-ce que ce délai sera suffisant pour réaliser un projet qui est peut-être au-dessus de mes forces ? Il est temps de penser à un testament. Que faire[1] ? »

Grotowski partit à la recherche de ce « mot », de « l'essentiel ». Il a fait passer son théâtre plus qu'une fois entre Charybde et Scylla. Timonier rêveur, il a quitté le gouvernail au moment même où son bateau allait traverser le détroit. Le reste de son chemin, il l'a fait sur un petit radeau. Sa destination, son Ithaque, était *l'homme primordial*.

Nous avons posé le contexte. Nous pouvons maintenant plonger au cœur du récit. Dans la narration de notre récit, nous allons appliquer un conseil de Grotowski :

> « Ne vous focalisez pas sur une chose aussi limitée que le théâtre. Le théâtre regroupe tous les phénomènes qui entourent le théâtre, toute la culture. Nous pouvons utiliser le mot théâtre autant que nous pouvons l'abolir[2]. »

Naître dans un temps joyeux

D'un père austro-lituanien et d'une mère polonaise, Jerzy Grotowski naquit en 1933 à Rzeszow. Comme la plupart des polonais moyens, ses parents pensaient, eux aussi, qu'ils vivraient bientôt dans un pays heureux et prospère. L'emploi du verbe *rêver* n'est pas arbitraire. Pour la Pologne, la période de l'entre-deux-guerres était une période pleine d'espoir. Le pays venait de s'affranchir de la tutelle de trois empires. Cette liberté, elle la devait surtout au Maréchal Pilsudski. Chef de l'armée et de la diplomatie polonaise, celui-ci a pu convaincre ses homologues français et anglais de reconnaître l'indépendance de son pays. Les discussions ont eu lieu en 1918, au Congrès de Versailles.

---

[1] Constantin STANISLAVSKI, *Notes artistiques*, Paris, Circé, 1997, p. 239.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « Don't focalize on juste one thing as limited as theatre. The theatre is all the phenomena around theatre, the whole culture. We can use the word theatre as much as we can abolish it. » (dans Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997 , p. 296.)











La famille Grotowski : son père, Marian ; sa mère, Emilia et son frère Kazimierz. Ce dernier est le frère aîné de Jerzy. Il est né en 1930.

Révolutionnaire romantique et homme politique rusé jusqu'en 1918, despote éclairé et homme de l'ordre dès la fin de la première guerre mondiale, le Maréchal Pilsudski a fondé en 1918 la République polonaise. Pendant 20 ans, il a fait évoluer la Pologne sur tous les plans, surtout sur le plan culturel. Sous cette courte et vulnérable République, Miecyzslaw Limanowski a posé la pierre angulaire du théâtre laboratoire en Pologne. Ce laboratoire s'appelait *Reduta*.

Ces deux hommes, Limanowski et Pilsudski[1] ont exercé une grande influence sur la pensée de Grotowski. Nous allons donc étudier brièvement leurs vies et leurs œuvres. Cette étude nous permettra de retracer en filigrane la vie joyeuse de la Pologne de l'entre-deux-guerres. Cette joie, elle l'a perdue en 1939. Pour la retrouver, elle devra attendre un demi-siècle.

Josef Pilsudski ou la deuxième incarnation de Kordian

Le 5 décembre 1867, Maria Billewiczow a accouché d'un fils. Son père l'a nommé Josef. Ce père était présent dans la révolte anti-russe des années 1860.

1886. Étudiant en médecine à Kharkov, Josef devient membre du *Nrodnik*, mouvement socialiste et anti-tsariste inspiré par les pensées d'Alexandre Herzen et Nikolaï Tchernichevski. Comme tout jeune révolutionnaire inexpérimenté, Josef est un homme imprudent. Il oublie que tout régime autoritaire a sa police secrète. Il se fait d'abord licencier de la faculté. Peu après, en mars 1887, il se fait arrêter. Coupable de complicité avec les socialistes[2] de Vilno, il a été déporté en Sibérie. De cet exil, il revient gravement malade. Le climat et les grèves de la faim répétées l'avaient complètement détruit.

Dès 1892, Plisudski s'installe à Šilalė en Lituanie. Il rejoint le parti socialiste polonais (PPS). Il publie clandestinement un journal ouvrier, *Robotnik*. Allant à l'encontre de l'internationalisme, doctrine favorite des socialistes de l'époque, Pilsudski avance dans ce journal une nouvelle doctrine politique. Celle-ci consiste à concevoir une synthèse du

[1] De son intérêt pour le Maréchal Pilsudski, Grotowski parlait souvent avec son ami Eugenio Barba. Nous le citerons plus tard.

[2] Ceux-ci planifiaient un attentat contre le Tsar Alexandre III.

socialisme, du catholicisme et du nationalisme. Son espoir : absorber les classes populaires dans le mouvement indépendantiste.

En 1900, la police russe découvre l'imprimerie de *Robotnik*. Pilsudski se fait de nouveau arrêter. Il passe sa garde à vue à la citadelle de Varsovie. Cette période de sa vie ressemble beaucoup à celle de Kordian, personnage principal d'un drame du même titre écrit par Julius Slowacki, poète romantique polonais[1].

Comme Kordian, Pilsudski réussit à simuler la folie au cours de son procès. Il convainc le jury de l'interner dans un hôpital psychiatrique d'où il fuit grâce à la collaboration d'un médecin d'origine polonaise. Il se rend en Galicie. Bénéficiant de la protection juridique de l'empire austro-hongrois, il continue ses activités politiques plus tranquillement.

1900. La Russie est en désordre. Le moment est opportun. L'indépendance s'avère un rêve réalisable. Pilsudski fait deux choses. D'une part, il crée des unités de résistance ; d'autre part un réseau de résistance ouvrière. Des grèves et des manifestations s'organisent.

1904. La guerre éclate entre la Russie et le Japon. Pilsudski se rend au pays du soleil levant. Son objectif : convaincre les japonais d'armer la résistance polonaise. Il ne réussit pas. Son adversaire politique, Roman Dmowski, chef du mouvement national-démocrate polonais, est, lui aussi, au Japon. Son objectif : décourager le gouvernement japonais de soutenir une révolution qu'il jugeait vouée à l'échec.

1906. Pilsudski crée une force armée polonaise. Il sait que la guerre est à l'horizon.

Entre la Russie et les empires centraux, les rapports de force s'intensifient. Pilsudski s'approche malignement de l'Autriche. Son objectif : trouver les munitions nécessaires à la création d'une vraie armée polonaise. Il commence par 800 hommes inexpérimentés. Huit ans plus tard, il a 12000 soldats formés. Mission spéciale de cette armée : attaquer les trains de fonds russes qui quittent la Pologne pour la Russie. Butin : un demi-million de roubles russes. Somme que Pilsudski dépense pour équiper son armée secrète.

1914. La guerre. Pilsudski est un grand stratège militaire. Il assure secrètement les Britanniques et les Français que l'armée polonaise ne les combattra jamais. Durant les deux premières années, il se range du côté des empires centraux. Il empêche la Russie de percer vers l'Ouest.

---

[1] Grotowski a mis cette pièce en scène en février 1962.

1917. Les rapports de force basculent. Pilsudski se range du côté des alliés. À ses soldats, il donne l'ordre de quitter les divisions allemandes et autrichiennes. Se sentant trahis, les autrichiens arrêtent le Maréchal. Ils l'emprisonnent à Magdeburg. Libéré peu après, Pilsudski retourne à Varsovie triomphalement. Il se trouve chargé de former un gouvernement pour le nouvel État de la Pologne libre.

1918. La grande réforme commence.

La Pologne est un pays arriéré. Elle a deux ennemis jurés. L'Allemagne et la jeune URSS. Ceux-ci rêvent d'un nouveau partage. De tout cela, le Maréchal est bien conscient. Il n'a qu'un choix : sortir de la peau du révolutionnaire romantique et chausser le masque d'un despote éclairé. Ayant foi dans la sincérité et le patriotisme de Pilsudski, de nombreux intellectuels et scientifiques polonais acceptent de collaborer avec lui. Le plus connu d'entre eux : Ian Ignacy Paderewski, grand pianiste polonais. Au lendemain de la guerre, celui-ci accepte le poste du premier ministre.

Grâce à cette collaboration entre le Marechal et les savants, la Pologne réussit à harmoniser ses institutions juridiques et administratives. L'emploi du verbe *harmoniser* n'est pas arbitraire. Partagé pendant un siècle entre trois empires, chaque région du pays avait, jusqu'à la veille de la première guerre, des institutions et des lois différentes de celles des deux autres. Les conditions de vie s'améliorent pour beaucoup de Polonais. Les privilèges relevant de l'ordre féodal et les discriminations ne sont plus en vigueur. Les paysans et les juifs sont désormais des citoyens de la République de la Pologne.

Les gouvernements de Pilsudski se veulent aussi des gouvernements d'assainissement (en polonais *Sanacja*). Par assainissement, il faut entendre une réforme éducative et culturelle. Cette mission a été confiée officieusement aux savants et aux artistes. Deux d'entre eux nous intéressent particulièrement : Juliusz Osterwa et Mieczyclaw Limanowski. Le premier était un acteur et le deuxième était d'abord un géologue et puis un homme de théâtre.

Limanowski et la résurrection des mythes nationaux

Penseur des nations, Renan, est d'avis qu'une nation se crée plutôt autour des principes

spirituels fondés sur l'émotion, sur une expérience partagée de la souffrance et sur la volonté collective d'accomplir de grandes choses ensemble. « Une nation, dit-il, est un plébiscite de tous les jours, la convergence d'entreprises collectives et d'aspirations populaires s'exprimant par des rituels communs et des souvenirs partagés[1]. »

Limanowski connaissait bien les aspirations populaires de son temps. Il pensait à les exprimer dans une sorte de rituel.

1916. Il est en Russie. Il s'initie à l'existentialisme chrétien de Nicolaï Berdiaev et au *système* de Stanislavski.

1918. Il retourne en Pologne. Il fonde le studio Adam Mickiewicz. Un peu plus tard, il le nomme *Reduta*. Ce studio devient vite un lieu de rencontre entre les mythes nationaux de la Pologne et les *redutowiec,* les acteurs de Reduta.

1921. Il entreprend de former ses acteurs. Zbigniew Osinski énumère les matières enseignées :

> « La diction, sa pratique et son étude, la rythmique, la plastique, l'escrime, l'athlétisme, la voix et la respiration, le solfège et le chant, (…), l'analyse des œuvres destinées à la création théâtrale, les exercices conduisant à la réalisation artistique, la lecture, la réalisation de poème, le chant, la gestuelle, l'improvisation de groupe, la technique de jeu de l'acteur et le silence comme matière à part[2].»

Ce qui distingue le studio de Limanowski de ses homologues moscovites ou parisiens, c'est son esprit. Le compte-rendu que Limanowski donne d'une séance de répétition de *Les aïeux*, nous révèle cet esprit :

> « Cela n'a pas été seulement une lecture, des discussions, des répétitions. Ce texte (*Les aïeux*) plein de mystères a réveillé en nous des *énergies*. Nous allumions le feu en ayant le sentiment que les morts étaient avec nous. Comment nos ancêtres pouvaient ne pas être avec nous, si chacun se souvenait d'un être qu'il avait quitté et qui apparaissait dans ses pensées et

---

[1] Propos de Renan dans Sudhir HAZAREESINGH, *Ce pays qui aime les idées, histoire d'une passion française*, Paris, Flammarion, 2017, p. 202.

[2] Zibgniew Osinski, « Le Théâtre Reduta (1919-1939), théâtre d'art polonais » dans George BANU (dir.), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, Paris, éditions Théâtrales, 2000, p. 128.

ses sentiments[1] ? Et c'était cet être que nous convoquions dans le rituel. Cela n'avait rien à voir avec le théâtre. Le théâtre était très loin de nous. Nous avons eu un contact avec les graines, car ce n'était pas une fiction, on a eu devant nous de vraies graines, qui peuvent sortir de la terre, qui peuvent pousser vers le soleil[2]. »[3]

Et là où l'énergie se dégage et circule naturellement et spontanément, il ne reste plus de place ni pour la technique ni pour la virtuosité. « La virtuosité, dit Limanowski, est un péché mortel lorsqu'il s'agit de choses concernant l'âme. Ce qui est important c'est la lumière, la vérité vécue et la langue expressive, témoignage de la présence du divin dans l'homme[4].»[5]

Comme tous les studios de cette période de l'entre-deux-guerres, Reduta, avait, lui aussi, une éthique et une politique. Celles-ci deviendront plus tard l'éthique et la politique du théâtre laboratoire de Grotowski.

Rapprocher le corps de la société de son âme, telle est la politique de Limanowski et son théâtre. Par « âme », il faut entendre les mythes et les héros nationaux de la Pologne. Par « corps », il faut entendre le corps social, à savoir la classe moyenne, les paysans et les ouvriers.

L'État polonais a décidé de soutenir le projet de Limanowski. La société des chemins de

---

[1] Nous verrons plus tard comment l'application de cette astuce permit à Grotowski et Cieslak de créer, des années plus tard, le personnage de *Prince constant*.

[2] Propos de Limanowski dans Joanna Pawelczyk, « Inspirations spirituelles et enseignement social du laboratoire polonais Reduta » dans Marie-Christine AUTANT MATHIEU (dir.), *Créer ensemble,* Montpellier, 2013, p. 286.

[3] La lecture de ce propos nous permet d'insérer Limanowski et Osterwa parmi ces artistes que Georges Banu appelle les antimodernes modernes. Il écrit : « Ces antimodernes, Brancusi, Craig ou Grotowski, se rapprochent par leur désir commun d'élaborer une forme nouvelle qui intègre le passé comme énergie et rapport au monde sans nullement emprunter des formes anciennes. L'inédit de leur démarche provient de là, de cette aptitude qui sera là, pour engendrer des expressions, sculpturales ou théâtrales, qui leur sont entièrement propres, sans pour autant s'occuper du passé. Avant de dégager des rapprochements entre ces artistes, il faut mettre en évidence la nouveauté de leur dispositif de création, dispositif triadique, en quelque sorte. Artistes contemporains, ils renouent avec le passé et, à partir de cette liaison primordiale rétablie, ils inventent leur modernité distinct, différente de la modernité des avant-gardes. (Georges Banu, « Brancusi, Craig et Grotowski, la modernité des antimodernes », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, l'Amendier, 2013, p. 46.)

[4] Propos de Limanowski dans Zibgniew Osinski, « Le Théâtre Reduta (1919-1939), théâtre d'art polonais » dans George BANU (dir.), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, *op.cit.* , p. 128.

[5] Grotowski était, lui aussi, à la recherche du divin dans l'homme.

fer de la Pologne a transformé quelques wagons en appartements et a donné au Reduta l'autorisation de les accrocher aux trains régionaux. Ces tournées ont permis aux habitants de différentes régions du pays d'assister à :

> « (…) quelque 63 présentations en plein air du *Prince constant* dans une mise en scène d'Osterwa, avec Osterwa dans le rôle principal (…). On le montrait sur les places de marché, sur les terrains de sport, dans les cours des châteaux et devant les églises, dans les cours des casernes, des lycées et des forteresses. Le spectacle fut regardé par des dizaines de milliers de gens[1]. »

Ces longues tournées exigeaient des acteurs un grand effort moral et physique. Considérant ces tournées comme un devoir national, ils passaient des jours et des jours dans les trains et s'adaptaient aux moindres possibilités que chaque région ou chaque commune pouvait mettre à leur disposition. Bronislaw Nycz se souvient :

> « (Vilnius, octobre 1925) : On entend des légendes sur les conditions de vie à *Reduta*, on dit qu'on n'a rien à manger, qu'on s'évanouit de faim. Cela ne se passe pas si mal. On mange trois fois par jour, pas trop bien, mais assez. Le logement est le pire problème, car nous habitons dans des hôtels. De ce fait, les travaux de l'Institut sont suspendus. Seules les répétitions se déroulent au théâtre, nous apprenons les textes dans les couloirs. (…). (Suwalki, novembre 1925) : Tu voulais que je décrive l'endroit où j'habite. Mon appartement est une banquette de train avec un matelas et deux valises. Notre immeuble, ce sont trois wagons. (…). Sois positive et persévérante et tu seras satisfaite malgré ces conditions car tu remplis ton devoir. Moi, dans l'enseignement, je veux voir des gens d'idées dont la mission consiste à éduquer la nation[2]. »

Éduquer un peuple majoritairement religieux n'est pas facile. De ce fait, les membres de Reduta étaient conscients. Ils savaient aussi qu'une grande partie du peuple polonais succomberait tôt ou tard au charme du communisme. En vue de protéger leurs compatriotes de la nouvelle foi du siècle, ils ne se sont jamais tournés vers le théâtre révolutionnaire ou le théâtre d'agit-prop. Ils sont restés fidèles aux idées des grands poètes romantiques de la

---

[1] *Idem.* , p. 129.

[2] Propos de Bronislaw Nycz dans Joanna Pawelczyk, « Inspirations spirituelles et engagement social du laboratoire polonais Reduta », dans Marie-Christine AUTANT MATHIEU (dir.), *Créer ensemble, op.cit.* , p. 292.

Pologne, surtout à celles de Cyprian Kamil Norwid.

> « Chez ce romantique, écrit Anderzej Walicki, apparaît pour la première fois l'opposition aiguë entre l'acte révolutionnaire destructeur et le travail pacifique et constructif. Dans le poème *Promethidion*, il oppose l'attitude prométhéenne du travail à l'attitude prométhéenne de la révolte. L'art qui lie l'effort physique à l'expression libre et à la joie de créer, devrait être un moyen de rachat du travail par l'amour. Le travail physique devrait se transformer en art, et l'art devrait descendre de l'Olympe pour se marier avec l'utilitarisme et illuminer la vie quotidienne. (…). Norwid aspirait à la création de sociétés des Amis du travail qui développeraient l'éducation et l'industrie sans s'ingérer dans les affaires politiques. Il proclamait la lutte pour l'indépendance par d'autres moyens que les insurrections[1]. »

Les prophéties de Witckacy

L'esprit optimiste de Reduta n'est pas le seul esprit qui domine la scène intellectuelle de la Pologne de l'entre-deux-guerres. Au fond de cette scène apparaît, dans la même période, un esprit catastrophiste, un esprit de décadence. Celui-ci est bien conscient de la naissance de deux nouvelles idéologies dans les pays voisins de la Pologne. D'une part le nazisme, d'autre part le marxisme-léninisme. Le représentant le plus important de ce mouvement catastrophiste est Stanisław Ignacy Witkiewicz pseudonyme Witkacy, auteur de *L'Inassouvissement*. Ce roman apparaît en 1930. Il exerce une grande influence non seulement sur les contemporains de l'auteur mais aussi sur ceux qui, dès l'après-guerre, montent sur la scène intellectuelle de la Pologne communiste. Nous pensons particulièrement à Grotowski et Flaszen.

Dans *La pensée captive*, Czeslaw Milosz, donne un résumé de ce roman. Nous résumons son résumé.

Le thème principal c'est la décadence du milieu aristocratique, artistique et militaire de l'Occident. « Musique de dissonances, perversions érotiques, usage de drogues, pensée déracinée et inconséquente, fausses conversions au catholicisme, maladies psychiquement

[1] Propos de Anderzej Walicki dans Joanna Pawelczyk dans « Inspirations spirituelles et engagement social du laboratoire polonais Reduta » dans Marie-Christine AUTANT MATHIEU (dir.), *Créer ensemble, op.cit.* , p. 295.

compliquées. » Cette haute société décadente n'est pas du tout au courant de ce qui se passe en dehors des frontières de son pays. Une armée chinoise ou mongol s'approche. Les héros du romans restent passifs. Leur passivité est contagieuse. Elle s'étend au pays tout entier. C'est à ce moment qu'apparaissent dans les villes, un grand nombre de colporteurs, vendant en secret les pilules Murti-Bing[1]. Murti-Bing était un philosophe mongol. Il avait trouvé le moyen de transmettre sa vision du monde par une voie organique. Cette vision du monde, qui constituait la force essentielle de l'armée sino-mongole, était contenue dans lesdites pilules.

> « L'homme qui en fait usage (…) trouve la sérénité et le bonheur. Les problèmes avec lesquels il était aux prises jusque-là lui semblent soudain superficiels et vains. Il n'a plus qu'une indulgence souriante pour les gens qui continuent à s'en occuper. En particulier, les questions relatives au difficultés insurmontables de l'ontologie (qui passionnaient l'auteur lui-même) cessent de se poser. Celui qui avale des pilules Murti-Bing est immunisé contre toute préoccupation métaphysique. »

Celui qui est immunisé contre les préoccupations métaphysiques se transformera tôt ou tard en une masse cellulaire. Une tumeur amoral. La famille, le peuple, la nation, la patrie, tout cela lui paraîtra insignifiant. Rien d'étonnant de le voir aller au devant des forces d'occupation.

> « L'épilogue tient en quelques mots. Le déclenchement de la guerre amène une rencontre entre les armées de l'US et celle de l'Est. Au moment décisif, tandis que la grande bataille se prépare, le chef des armées occidentales, qui jouit d'une confiance illimitée s'en va au quartier général de l'ennemi et se rend ; en récompense, il est décapité avec tous les honneurs qui lui sont dus. L'armée orientale occupe le pays et la nouvelle vie, celle où l'on applique Murti-Bing, commence. Les héros du roman, naguère tourmentés par l'insatiété philosophique, passent au service du nouveau système[2]. »

L'homme atteint par la schizophrénie ou l'aliénation sous les bureaucraties modernes, est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre avant la parution de *L'inassouvissement* de

---

[1] Allusion au marxisme-léninisme.

[2] Czeslaw MILOSZ, *La pensée captive,* Paris, 1953, Gallimard, p.25.

Witckacy. Ce qui distingue ce roman de ses prédécesseurs, c'est qu'il a réussi à révéler aux polonais une vérité plus amère : sous un régime idéologique, cela sera pire.

Quand nous regardons d'un œil, l'optimisme de ceux qui rêvaient d'une Pologne heureuse, et de l'autre, le pessimisme d'un penseur comme Witckacy, nous nous souvenons d'un autre passage de *La pensée captive* de Czeslaw Milosz. Là où, afin de donner une image métaphorique du comportement de ses compatriotes dans la période de l'entre-deux-guerres, l'auteur évoque une fameuse scène de *La Ruée vers l'Or* de Charlie Chaplin. Celle où le personnage principal « vaque à ses occupations domestiques, sans remarquer que sa demeure oscille et glisse déjà dans le précipice[1]. »

Conscient de cette vérité, observant un grand nombre de ses compatriotes succomber naïvement au charme de la Nouvelle Foi et apprenant, en 1939, que l'Armée Rouge avait franchi les frontières occidentales de la Pologne, Witckacy prit du Véronal et s'ouvrit les veines.

Mais l'Armée Rouge n'était pas la première à attaquer la Pologne. La Wehrmacht avait percé un mois plus tôt. Contre ces attaques massives, l'armée polonaise ne put résister. Ainsi commença le quatrième partage de la Pologne. Ce nouveau partage brisa le rêve que les polonais avaient pour leur avenir. Nous comprenons maintenant pourquoi tout au long de la période communiste, beaucoup de polonais, y compris Grotowski, regrettaient la période de l'entre-deux-guerres et le Maréchal Pilsudski[2].

Où est la famille Grotowski au moment de ce nouveau partage et durant la guerre ?

Trois rencontres

Le père est officier de l'armée polonaise. Il est parti à la guerre. Emilia Grotowska[3], Jerzy et Kazimierz[4] vivent à Przemysl. Pour s'éloigner de la guerre, ils partent pour Nienadowka, petit village situé à 25 kilomètres de Rzeszow. Ils passent la guerre dans ce village.

---

[1] *Idem.* , p. 50.

[2] Nous citerons plus tard, ce que Grotowski confessait à ce sujet à son ami, Eugenio Barba.

[3] Emilia Grotowska (1897-1978). Son nom de jeune fille est Kozlowska.

[4] Frère aîné de Jerzy. Il est né en 1930.

Durant cette période, Jerzy a eu trois expériences qui ont changé son destin. Nous pourrions peut-être dire trois rencontres. La première a eu lieu entre lui et l'Église. La deuxième a eu lieu entre lui et deux livres. La troisième a eu lieu entre lui, le corps humain et le langage parlé.

Lire la Bible en compagnie des cochons

Commençons par la première rencontre.

Grotowski se souvient :

> « En 1939, lorsque la guerre mondiale a éclaté, c'était une sorte de destruction totale de la vie familiale. Le père partait en guerre en tant que soldat, en tant qu'officier polonais et je ne l'ai jamais revu après la guerre. Donc, ici à Nienodowka, on est à 20 kilomètres de ma ville de naissance, dans cette direction (Il montre la direction du doigt). Je suis arrivé ici avec ma mère et mon frère en 1940, sans rien, avec les mains vides, sans argent, dans une très grande pauvreté. Et je peux dire que je suis né pour une deuxième fois dans ce village. Tous les motifs essentiels de ma vie ont commencé ici. Avant, ici, c'était un endroit détruit et désordonné. J'ai commencé ma vie dans une famille paysanne. (Grotowski marche. La caméra le suit. Il arrive devant un grenier. Il montre le grenier du doigt et continue à parler.) Dans cet endroit, j'ai fait deux expériences très importantes. Avant, cette maison n'existait pas. Il y avait ici … comment cela s'appelle ?…un grenier. Un petit endroit pour les cochons et il était possible d'aller dans un coin et de se cacher. Alors, un jour, avec le vieux prêtre catholique de l'école, j'ai eu un conflit très fort. C'était très brutal de sa part et j'ai un souvenir confus que c'était un problème à propos de l'Évangile. Je ne me souviens plus ce qui s'est passé. Mais ce qui est évident c'est que je n'étais pas non plus gentil avec lui. Je pense que je voulais lire l'Évangile et qu'il avait refusé. En tout cas, ce dont je suis sûr, c'est qu'à ce moment-là, j'ai quitté l'école. Le jeune assistant du prêtre, m'a appelé. Il m'a donné un petit livre à la couverture marron et a dit que le prêtre le plus âgé ne devrait jamais savoir qu'il m'avait donné cet exemplaire, et que je devrais le lire en cachette. Je pense donc que ce fut une expérience très importante de lire l'Évangile non pas comme un texte sacré, mais comme une opposition, comme une conspiration. Je suis allé là-haut, au-dessus de la place des cochons, j'ai ouvert le livre, et c'était le début de l'histoire de quelqu'un de très étrange, Jésus, qui était pour moi très humain. Ce n'était pas

l'image de Dieu, ou quelque chose comme ça, c'était l'image d'un ami[1]. »

Petit, Jerzy complota avec Jésus contre l'Eglise. Plus tard, quand il devint metteur en scène, il complota avec les avatars polonais[2] de Jésus contre deux choses : le régime communiste et les illusions patriotiques des polonais. N'oublions pas que tout au long de sa vie, Jerzy spiritualiste complota avec Jésus contre Jerzy sceptique. « L'incarnation de Dieu, écrit Marc Fumaroli, était pour lui, le mystère central, la clé de tout[3]. » D'où la passion qu'il avait aussi bien pour les textes sacrés et ésotériques que pour les découvertes scientifiques.

Jean-Marie Pradier :

> « Paradoxalement, le modèle épistémologique que Grotowski a choisi pour l'accompagner dans sa quête du mystère de l'humanitude -mystère de l'incarnation par excellence-, n'a pas été la psychologie ni la biologie mais la pointe extrême des sciences de la matière : la physique

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Grotowski : « (…) and in 1939 when the world war started, it was some kind of total destruction of the familial life. The father was going into the war as the soldier, as the polish officer, and I have never seen him after war. So here (Nienodowka) from my born, from the town where I was born (Rzeszow), is 20 kilometer in this direction (il montre la direction du doigt). And I arrived here with my mother and my brother in 1940, without having nothing, just with the empty hands, without the money, in the very big poverty, and here I was born in someway, a second time, in this village, all essential motives in my life started here. Before, it was the destruction and it was some thing disordered. I started my life inside the paysan family. (Grotowski marche. La caméra le suit. Il arrive devant un grenier. Grotowski montre le grenier du doigt et continue à parler.) In this place was two very important experiences for me. In this place it was not this house, it was… what is the name? … A grenier. But it was something as a small place for the pigs and it was possible to go in some place up of this, and be hidden. So, one day, I had a very strong and very not at all positif conflict with the old priest in the school, old catholic priest, and… it was very brutal from his part, and I have a confused memory that it was a problem about Gospel. I dont know exactly why. It was clear that I was not gentil. But… anyway… I wanted to read the Gospel, and he refused. Anyway, what I am sure, that's when I leaved school, the young assistant of priest, he asked me, he looked at for me, and he go very close near, and give me the small book in the brown cover, and said that the older priest should never know that he give me this, and I should to read this sacrement. So I think that it was a very important experience to read the Gospel not as official lecture but as opposit, as something in conspiracy. I was going into the high place, up of the place of the pigs and I opened this book, and it was the beginning of the story of somebody very strange, Jesus, which was for me very human, and the person for me, it was …he was… it was not the image of the god, or something as this, it was the image of the friend. (dans *With Jerzy Grotowski in Nienadowka*, documentaire réalisé par Jill Godmilow, 1980.)

[2] Par les avatars polonais de Jésus, nous entendons les principaux personnages du drame romantique polonais. À savoir, Gustav Conrad dans *Les aïeux*, Kordian dans une pièce du même titre, et Prince Fernand dans *Prince constant*.

[3] Marc Fumaroli, « Grotowski ou le passeur des frontières », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski , op.cit.* , p. 30.

atomique[1]. »

« Les avatars polonais de Jésus », nous avons dit plus haut.

Commençons par Gustav-Konrad, personnage principal de *Les aïeux*. Il relève le défi de redécouvrir le sens de l'existence aussi bien sur le plan individuel (suite au traumatisme d'un amour malheureux) que sur le plan collectif (suite à la perte de l'indépendance). De ce point de vue, il apparaît comme un personnage surhumain chargé de la mission rédemptrice de réaliser un plan divin dans l'histoire. Le prix de cette rédemption est la souffrance individuelle. Son destin est, en même temps, un message adressé à la nation : révoltez-vous contre un Dieu qui envoie tourment et misère. Ce personnage, Grotowski le considère comme « Christ versus Don Quichotte[2]. » S'inspirant de la scène où le chevalier espagnol attaque les moulins, Grotowski a mis un balai sur les épaules de son Gustav-Konrad (incarné par Z. Molik). Avec ce balai sur les épaules, Molik a émis le dernier monologue de son personnage. Nous laissons la parole à Zibgniew Osinski :

> « Le monologue de Gustav-Konrad a été conçu en s'inspirant des stations de la Croix. Comme Jésus, il passe d'un spectateur à l'autre. (…). Sa douleur est censée être authentique, sa mission de salut sincère, voire tragique, mais ses réactions sont naïves, proches d'un drame enfantin d'incapacité.[3]. »

Les aïeux, était la première tentative que Grotowski a menée en vue d'évoquer sur la scène la dialectique d'apothéose et de dérision.

Comme Jésus qui monte au Golgotha, Kordian monte au Mont-Blanc. Son objectif : donner son sang pour l'Europe et la Pologne.

---

[1] Jean-Marie Pradier, « Grotowski et la science », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.)*, Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski, op.cit.* , p. 171.

[2] Propos de Grotowski dans Eugenio Barba, « Theatre laboratory 13 rzedow », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 75.

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Zibgniew Osinski : « Gustav-Konrad's monologue was made similar to the stations of the Cross. He moves from viewer to viewer, like Christ. (…). His pain is supposed to be authentic, his mission of salvation sincere, even full of tragedy ; but his reactions are naive, close to a childish drama of incapacity. » (dans Richard Schechner, « Theatre of Productions, 1957-69 », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit. ,* p. 24.)

Entouré par un petit nombre de spectateurs[1], Kordian fait sa montée sur le lit d'un hôpital psychiatrique. Le médecin lui prend un échantillon de sang. Selon Schechner, « les souffrances de Kordian sont réelles, mais les raisons de ses souffrances sont imaginaires. Son sacrifice est noble, mais naïf [2]. »

Dans Kordian, Grotowski a affiné la dialectique ci-haut mentionnée. Mais que voulait-il dire à travers cette dialectique provocatrice ?

Ludwik Flaszen :

> « Le metteur en scène a analysé le sens d'un acte individuel à une époque où le travail d'équipe et l'organisation sont les garants du succès. Aujourd'hui, l'homme qui tente de sauver le monde est soit un enfant, soit un fou, et je ne suis pas sûr que dans notre monde, il puisse même revendiquer le charme de Don Quichotte[3]. »

Travail d'équipe mené par un manager ou acte révolutionnaire réalisé par un romantique ? Grotowski rejette les deux. Son idéal : constituer une communauté où chaque membre pourrait élaborer son propre processus d'*individuation*. Ce concept, il l'avait emprunté à Jung. L'autobiographie de ce dernier était le premier livre qu'il proposait à ses amis. Le deuxième était *Gog et Magog* de Martin Buber.

Se débarrasser des masques et des contraintes imposés par la société ; trouver l'audace de se révéler. Telles sont les deux étapes les plus importantes du processus de l'individuation. Ce n'est donc pas un hasard si Grotowski invite les acteurs à prendre conscience du fait que :

> « La créativité ne consiste pas à utiliser nos masques quotidiens, mais plutôt à créer des

---

[1] Assis sur les lits, les spectateurs jouent, malgré eux, le rôle des autres malades de cet hôpital psychiatrique.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Richard Schechner : « The suffering of Kordian are real, but the reasons of his suffering are imaginary. His sacrifice is noble, but naive. » (dans « Theatre of Productions, 1957-69 », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 24.)

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Ludwik Flaszen : « The director analyzed the meaning of an individual act in an era where collective action and organization are the guarantees of success. Today the man who tries to save the word is either a child or a madman and I am not sure that in our world he could even claim the charm of Don Quichotte. » (dans Eugenio Barba, « Theatre laboratory 13 Rzedow », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 75.)

situations exceptionnelles où nos masques quotidiens ne fonctionnent pas. Pense à l'acteur. Il travaille devant les autres, il doit confesser ses motivations les plus personnelles, il doit exprimer ce qu'il cache toujours. Il doit le faire consciemment, de manière structurée, car une confession inarticulée n'est pas du tout une confession[1]. »

En effet, dans Jésus, Grotowski voyait un modèle pour un metteur en scène ou un acteur qui ose chercher la vérité dans le temps des incertitudes, dans le temps de la montée de l'insignifiance.

Jerzy Grotowski :

« Oui bien, j'en conviens, les motifs qui nous ont amenés à faire le théâtre ne sont pas purs. Les uns veulent faire le théâtre comme entreprise, d'autres veulent être acceptés par leur milieu, accéder à quelque situation enviable ou encore recevoir des cadeaux de la bonne société. Nous savons par ailleurs qu'il y a en cela non seulement quelque chose de malhonnête, mais aussi d'aride. Un homme qui offre sa présence charnelle en échange d'une situation lucrative -quel que soit le sens où on l'entend- se place par là même dans une situation fausse. Aujourd'hui bien d'avantage que jadis. Jadis, en effet, c'était une profession équivoque mais claire, voisine de celle de bouffon, d'ailleurs la vie autour paraissait plus simple, plus stable. Des horreurs arrivaient aussi, mais elles semblaient arriver loin, chacun pouvait se persuader de couper dans ce monde une position durable et le monde lui-même s'imaginait, bien à tort, qu'il était plus ou moins durable, qu'il existait des règles de jeu plus ou moins durables -des croyances plus ou moins durables- mais notre temps est différent et je ne pense pas qu'on ait vu ou connu un moment pareil dans l'histoire, même si on peut le rapprocher du phénomène étrange que l'on pouvait observer il y a deux millénaires sur la périphérie de cet immense empire qui englobait tout le monde occidental de ce temps : des gens parcouraient le désert en quête de la vérité. Cette vérité, ils la cherchaient conformément à l'esprit du temps qui, par opposition à l'esprit du notre, était religieux ; or, je ne vois pas de possibilité de garder cet esprit de nos jours ; du moins il en est ainsi pour moi et je pense aussi pour beaucoup d'entre vous. Mais s'il y a quelques similitudes entre ces deux moments de l'histoire c'est dans le besoin de retrouver le sens à la vie, qu'il faut la chercher. Si l'on ne voit pas de sens à sa vie on vit dans une peur

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « Creativity does not mean using our daily masks but rather to make exceptional situations where our daily masks do not function. Take the actor. He works in front of others, he must confess his most personal motives, he must express things he always hides. He must do this consciously, in a structured way, because an inarticulate confession is no confession at all. » (dans Richard Schechner et Theodore Hoffman, « Interview with Grotowski », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 43.)

continuelle, on pense que cette peur est causée par les événements extérieurs et ce sont eux qui à coup sûr la libèrent, mais ce qui nous ronge vraiment vient de nous-mêmes, c'est là notre faiblesse et la faiblesse est manque de sens. Voici pourquoi il y a une relation directe entre courage et sens. Ces gens qui, il y a deux mille ans, hantaient le désert dans les environs de Nazareth - d'ailleurs ils étaient jeunes ; ce qu'on oublie et la tradition nous a accoutumés à les voir sous l'aspect de vieillards- disaient des choses étranges et souvent se comportaient à l'instar, mais il y avait dans l'air un besoin de rejeter la force, de rejeter les valeurs régnantes et de chercher d'autres valeurs sur lesquelles on pourrait construire une vie sans mensonge[1]. »

Who is before your eyes ?

Abordons la deuxième expérience, la deuxième rencontre.

La deuxième rencontre a eu lieu entre le petit Jerzy et deux livres. Le premier est un livre de Paul Brunton, *In the search of the secret India*. Le deuxième est un livre de Renan, *Jésus*.

Plongeant dans ces deux livres, Jerzy se trouve face à face avec l'une des questions les plus importantes de l'histoire de la philosophie : « Qui suis-je? »

Grotowski se souvient :

« D'abord, je dois dire que ma famille était profondément catholique. Mais elle n'était pas une famille fanatique. Pendant la guerre, il y avait des jours où ma mère faisait le chemin entre Nienadowka et Rzeszow juste pour trouver des livres. L'un de ces livres était *In the search of the secret India*, de Paul Brunton, en traduction polonaise. Ce livre, donnait l'image d'un homme très particulier vivant au Mont Arunachala. Il s'appelait Ramana ou Sri Ramana. À l'égard de la tradition, celui-ci adoptait une attitude similaire à celle de ma mère. Il disait peu importe de quelle manière vous arrivez à cette question, mais vous devriez vous demander : "Qui suis-je ?" Qu'est-ce qui est derrière vos yeux ? J'ai lu ce livre. J'avais environ 8 ou 9 ans. J'ai eu une fièvre dans la nuit. Parce que c'était la réponse de quelque chose de très fort. Auparavant, je faisais une sorte de rituel complètement inventé par moi, difficile à décrire, qui était en partie lié au christianisme, en partie lié à une sorte d'arbre de la région. Et, avec ce livre, cela a commencé à me paraître évident et normal que dans certains endroits, les gens savent quelque chose et que dans un autre endroit ils savent autre chose et que je peux me

[1] Jerzy GROTOWSKI, *Jour saint et autres textes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 4-6.

connecter à chacune de ces traditions. C'était une découverte importante pour moi.[1]. »

Cette tentation pour créer et animer des rituels, Grotowski l'a sentie toute sa vie, tant dans la période théâtrale que dans la période para-théâtrale.

Eugenio Barba :

> « Grotowski souhaitait créer un rituel séculier moderne, sachant que les rituels anciens sont la première forme de drame. Par leur participation totale primitive, les humains se libéraient des matières accumulées dans leur inconscient. Les rituels étaient des répétitions d'actes archétypiques, une confession collective qui scellait la solidarité de la tribu. Souvent, le rituel était le seul moyen de briser un tabou. Les chamans étaient maîtres des cérémonies sacrées dans lesquelles chaque membre de la communauté avait un rôle à jouer. Certains des éléments du rituel primitif sont : la fascination, la suggestion, la simulation psychique, les mots et les signes magiques, les acrobaties qui obligent le corps à aller au-delà de ses limites naturelles et biologiques.[2] »

À mainte reprises, Grotowski et ses collaborateurs ont confirmé le propos ci-dessus.

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Grotowski : « (…) First, it was the catholic background in the family, very deeply. But in the same time, it was not at all the fanaticism. One day, in the time of the war, my mother was moving, walking from Nienadowka, the village where we was, to Rzeszow. It was 20 kilometer. She was walking just for finding some books. And she finded the book : *In the search of India*, of Paul Brunton, in polish translation. In this book, it was the image of…, the description of a very particular man, living in Arunachala Mountain, Ramana, or Sri Ramana, who had in some way, a commun attitude with my mother, about the tradition. He said no matter in what way you arrive, but you should basically ask yourself : Who I am ? What is before your eye ? I read this book. I had about 8 or 9 years old. I was very chaud. Il had a temperature in the night. Because it was the answer of something very strong. Before, I maked some kind of the particular, difficult for description, rituals completely invented by me, which was in some moment connected to the christianity, in some moment connected with a kind of tree in the area. But it was something around which was not habituel and which was as my strange aspect. And with this book, it started to be obvious : that is something normal. In some places, the people know something about. And probably, in a different place, they know. And it can be connected to each tradition. So, it was the crucial point for me. » (dans *With Jerzy Grotowski in Nienadowka*, documentaire réalisé par Jill Godmilow, 1980.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Barba : « Grotowski wished to create a moderne secular ritual, knowing that ancient rituals are the first form of drama. Through their total participation primitive, men were liberated from accumulated unconscious material. The rituals were repetitions of archetypal acts, a collective confession with which sealed the solidarity of the tribe. Often ritual was the only way to break a taboo. The shamans were masters of the sacred ceremonies in which every member of the community had a part to play. Some of the elements of primitive ritual are : fascination, suggestion, psychic simulation, magic words and signs, and acrobatics which compel the body to go beyond it's natural, biological limitation. » (Eugenio Barba, « Theatre laboratory 13 Rzedow », (dans « Theatre laboratory 13 Rzedow » dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 74.)

« *Les aïeux*, dit Jerzy Gurawski, sont un spectacle unique (…), tous nos complexes et toutes nos chimères y sont contenues[1]. » Libérer ces complexes dans une sorte de rituel, dans une communion acteur/spectateur. Tel est l'objectif que Grotowski cherche à atteindre dans cette mise en scène.

Il se souvient : « Si *Les aïeux* sont un drame rituel, nous en tirons une conclusion très littérale : nous organisons la collectivité, qui n'est pas divisée en spectateurs et acteurs, mais plutôt en participants du premier et du second ordre.[2]. »

Dans *Kordian*, il a essayé d'arracher du visage des spectateurs le masque du patriotisme. Il a tenté de les faire réagir aux provocations des acteurs. Ceux-ci incarnaient une bande de fous qui se prenaient pour des héros nationaux. Les spectateurs ont réagi et leur réaction était violente. « A ce moment-là, dit Grotowski, des cris hystériques sont apparus parmi les spectateurs - certaines valeurs nationales très profondes ont été attaquées afin de les réévaluer[3]. »

Les réactions hystériques sont parfois contagieuses. Afin de contrer la propagation de ces réactions, les autorités de la ville d'Opole ont tenté de fermer le théâtre de Grotowski. Comme les autres habitants de cette petite ville, ils ne pouvaient pas accepter ce genre de provocations.

« Nous avons, dit Gurawski, dépassé les bornes de la tolérance des autorités de la culture, de tous ces comités centraux et régionaux, des experts de la culture. Nous étions prêts d'être

---

[1] Propos de Jerzy Gurawski, dans Jaroslaw Fret, « L'espace scénique chez Grotowski (interview avec Jerzy Gurawski) », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 258.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « If *Forefather's Eve* is a ritual drama, then we draw very literal conclusion : we arrange the collectivity, which is not divided into viewers and actors but rather into participants of the first and second order. » (dans Richard Schechner, « Theatre of Productions, 1957-69 », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 24.)

[3] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « At that moment, there happened hysterical cries among the spectators - certain very deep national values were attacked in order to revalue them. » (dans Richard Schechner et Theodore Hoffman, « Interview with Grotowski », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 48.)

bannis[1]. »

Abordons *Prince constant*.

Cette mise en scène était très différente de toutes les tentatives que Grotowski a menées afin de réinventer le rituel. Ici, il est le premier chaman, le grand chaman. Il souhaite rentrer en contact avec l'esprit de Slowacki.

Il se souvient :

> « Ma confrontation avec Slowacki ou Calderon était comme celle de Jacob à ce moment où il dit à l'ange : "Dis-moi ton secret !" (…). Si je comprends votre secret Calderon, je comprendrai le mien. (...) Je vous parle comme si je parlais à mon arrière-grand-père[2]. »

Or, dans toutes ces mises en scène, Grotowski et ses acteurs n'ont pas réussi à créer sur la scène un vrai rituel. Cet échec avait deux causes. La première, Grotowski l'a révélée : « La perte d'un ciel commun de croyance[3].» La deuxième, Monique Borie l'explique :

> « Grotowski précise que ce que l'acteur accomplit, il ne le fait pas pour le spectateur, mais "on devrait plutôt dire par rapport au spectateur ou à sa place." Et Grotowski reprendra souvent cette formule : "à sa place." Le spectateur devient donc le témoin de quelque chose qui a lieu dans l'acteur lui-même et qui le dépasse -quelque chose que l'on accomplit "à sa place", le témoin d'une expérience humaine dont il perçoit la force de présence et qui lui permet de s'ouvrir à un niveau d'être où il est mis en relation avec les forces qui débordent le social[4]. »

Grotowski a compris que tant que l'acteur vit sur un niveau d'énergie supérieure à celle où

---

[1] Propos de Jerzy Gurawski dans Jaroslaw Fret, « L'espace scénique chez Grotowski (interview avec Jerzy Gurawski) », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 268.

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « I stood face to face with Slowacki or Calderon and it was like Jacob's fight with the angel : "tell me your secret !" (…). If I understand your secret Calderon, I am going to understand my own. (…). I speak with you as with my great-grandfather. » (dans « Tu es le fils de quelqu'un », (dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 294.)

[3] Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 22.

[4] Monique Borie, « L'acteur grotowskien, médiateur et héros culturel », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski, op.cit.* , p. 296.

vit le spectateur, la vraie communion ne sera pas possible. Afin de niveler ces deux niveaux d'énergie, il a abandonné le théâtre.

En l'absence d'un ciel de croyances communes, « ce qui demeure c'est la faculté de perception de l'organisme humain[1]. » Pour qu'il y ait la communion, il ne faut pas avoir des acteurs. Il faut avoir des co-actants. Conscient de ces faits, Grotowski a pensé à préparer les conditions nécessaires à une vraie rencontre entre un petit groupe de co-actants. Cette idée a donné naissance à ses recherches para-théâtrales.

Il convient de finir ce passage par ce que Flaszen dit sur la passion que Grotowski avait pour le rituel :

> « L'objectif que Grotowski cherchait à atteindre dans ses mises en scène consistait à évoquer une utopie de ces expériences élémentaires provoquées par un rituel collectif, dans lequel la communauté rêvait, dans un état d'extase, de sa propre essence, de sa place dans une réalité totale et indifférenciée, là où la Beauté ne diffère pas de la Vérité, l'émotion ne diffère pas de l'intellect, l'esprit ne diffère pas du corps, et la joie ne diffère pas de la douleur, là où l'individu semblait tomber en connexion avec l'être dans sa totalité[2]. »

Jésus de Renan

Grotowski se souvient :

> « Le livre de Renan était interdit par l'Église, mais ma mère le considérait comme une histoire extrêmement importante sur Jésus, et répétait souvent que pour elle c'était le cinquième évangile. Ma mère pratiquait le catholicisme le plus œcuménique. Elle soulignait que, pour elle, la vérité unique d'une religion unique n'existe pas. Cela semblait assez logique, mais cela causait toujours des malentendus lors de la confession. En outre, elle était extraordinairement

[1] Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.* , p. 22.

[2] Propos traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Ludwik Flaszen : « Grotowski's production aim to bring back a utopia of those elementary experiences provoked by collective ritual, in which the community dreamed ecstatically of it's own essence, of it's place in a total, indifferenciated reality, where Beauty did not differ from Truth, emotion from intellect, spirit from body, joy from pain ; where the individual seemed to fell a connection with the whole of being. » (dans Lisa Wolford, « Grotowski's journey through the theatre », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 8.)

tolérante à l'égard des personnes ayant des positions irréligieuses[1]. »

Le corps peut révéler l'intérieur

Grotowski se souvient :

> « Parfois, les gens venaient chez nous pour jouer aux cartes. Je me cachais sous la table. J'ai remarqué que les jambes des gens qui jouaient aux cartes révélaient ce qu'ils essayaient de cacher autour de la table. Mais plus encore, je remarquais l'absurdité totale de nombreuses conversations humaines. Quelqu'un a dit, par exemple, que la vache avait des sabots, puis quelqu'un d'autre a dit que ses pieds lui faisaient mal, et enfin quelqu'un d'autre que lorsqu'on tombe d'un cheval, ça fait mal. Dans ces conversations, il n'y avait pas de continuité. Elles semblaient être des bavardages inutiles.
>
> Quelques années plus tard, j'ai entendu l'expression "La vie est un songe". Je dois dire que je n'ai jamais compris cette phrase dans le sens où nous rêvons et que soudain, l'éveil se produit. J'ai pris cette phrase précisément dans l'esprit de mes observations d'enfance. La vie est un songe dans le sens où nous sommes prisonniers de nos bavardages. On peut appeler cela des monologues ou des dialogues internes, mais pour moi, ce n'est que du babillage. Toutes ces expériences sont devenues une partie de ce que l'on peut appeler mon point de vue initial[2]. »

Qu'aura-t-on à faire après ce réveil volontaire ou involontaire ? Puisant dans Mickiewicz,

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « Renan's book was forbidden by the Church, but my mother considered it an extremely important story about Jesus, and often repeated that for her it was the fifth Gospel. Mother was practising the most ecumenical Catholicism. She emphasized that, for her, there is no such thing as the single truth of single religion. Il seemed quite logical, yet it always caused misunderstanding during confession. Besides, she was extraordinarily tolerant of people holding irreligious positions. » (dans Zibgniew OSINSKI, *Jerzy Grotowski's journey to the East*, London, Routledge, 2014, p. 14.)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « Sometimes people came to our home play cards. The I would hide under the table. I noticed that the legs of people playing cards talking about everything that was not saved above the table. But even more, I noticed the complete nonsense of many human conversations. Somebody said, for example, that the cow has hooves, then somebody else said that his feet hurt, and then somebody else that when one falls of a horse, it hurts. In theses conversations there was no continuity. They seemed to be pointless babbling. Some years later I heard the expression "Life is a dream". I should say that I never understood this sentence in the sense that we are dreaming and then suddenly the awakening happens. I took this sentence precisely in the spirit of my childhood observations. Life is a dream in the sense that we are the prisoners of our babbling. Someone may call it internal monologues or dialogues, yet for me this is just babbling. All these experiences became a part of what can be called my originally standpoint. » (dans Zibgniew OSINSKI, *Jerzy Grotowski's journey to the East*, *op.cit.* , p. 17.)

Grotowski répond :

> « Comme Mickiewicz l'a formulé - je cite de mémoire -, il s'agit de "l'aspiration à être un homme complet", "un homme total", "un homme incarné dans sa totalité", c'est-à-dire un homme qui se jette dans le cours de l'histoire en tant que guerrier et, en même temps, dans le courant de la vie dans son essence - bref, "un homme qui se consacre totalement à ce qu'il fait". Un tel homme devrait avoir ce que Mickiewicz appelle "un organe de sentiment"[1]. »

***

« Qui suis-je ? » Durant la guerre, le petit Jerzy était aux prises avec cette question. Rares sont ceux qui arrivent à trouver une réponse pour cette question. Mais, à 300 kilomètres de Nienadowka, à Varsovie, une petite communauté a réussi à y donner une belle réponse. Elle trouva « un organe de sentiment », se consacra totalement à ce qu'elle faisait, devint un « être total » et réussit à exercer un bel *acte total* non pas sur la scène mais dans vie.

Il s'agit de la communauté juive de Varsovie. Entre le 19 avril et le 16 mai 1943, celle-ci a résisté contre les forces d'occupation allemande. L'étude de cette résistance nous paraît ici nécessaire. Dans cette résistance, Grotowski a sans doute, sans *aucun* doute, puisé l'inspiration quand il a pensé à mettre en scène *Akroplis*. Comme il confie à Margaret Croyden, à ce moment-là, il souhaitait faire un pont entre le passé et le présent, entre ceux qui ont jadis fait preuve de leur *intégrité* et ceux qui, de nos jours, ne savent même pas que ce mot existe ; entre ceux qui ont jadis reconnu leurs valeurs *ancestrales* et ceux qui, de nos jours, les désavouent. En un mot, entre les hommes intègres d'antan et les êtres inconsistants de nos jours.

Jerzy Grotowski :

> « *Akropolis* est basé sur une pièce de théâtre classique polonaise. Je l'ai retravaillée pour analyser non seulement les grands mythes du passé, mais aussi les traditions bibliques et

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « As Mickiewicz formulated it - I am quoting from memory - the point is "the longing to be a complete human", "a whole human", "a human taken as a whole", which means the one who participates in history as a warrior and, at the same time, in the life of his essence -in short, "one who devotes himself totally to the thing he does". Such a man should have what Mickiewicz calls "an organ of feeling". » (dans Zibgniew OSINSKI, *Jerzy Grotowski's journey to the East*, *op.cit.* , p. 19.)

historiques. J'ai dramatisé le passé du point de vue des valeurs héroïques. Nous nous sommes étonnés de voir que même après la deuxième guerre mondiale, les grandes valeurs de la civilisation occidentale continuent à rester des valeurs abstraites. Nous proclamons des valeurs héroïques, mais la vraie vie s'avère être différente. Nous devons nous confronter aux grandes valeurs du passé et nous poser quelques questions. Ces valeurs restent-elles abstraites, ou existent-elles vraiment pour nous ? Pour découvrir la réponse, nous devons regarder l'épreuve la plus amère et la plus ultime : Auschwitz. Auschwitz est la réalité la plus sombre de notre histoire contemporaine. Auschwitz est l'épreuve de l'humanité. Quant à notre but dans cette mise en scène, il s'agit de mettre deux visions opposées face à face, de créer des confrontations brutales pour voir si ces rêves passés sont concrets et forts, ou seulement abstraits. En d'autres termes, nous voulions confronter nos expériences ancestrales dans une situation où toutes les valeurs étaient détruites, et c'est pourquoi nous avons choisi Auschwitz. Quelle a été la réaction à cette pièce ? Le public regarde la confrontation, il observe les rêves des prisonniers et les rêves des grands personnages de notre passé. Les rêves du passé semblent anéantis par la réalité d'Auschwitz. Mais dans un autre sens, les rêves survivent parce qu'ils donnent du poids et de la profondeur à la vie des prisonniers. En caressant ces rêves, ils se sentent partie intégrante du passé collectif. L'homme dans cette situation est mis à l'épreuve, confronté aux idéaux du passé. Va-t-il survivre cette épreuve ? C'est le public qui décidera. (…). Il est vrai que dans les camps d'extermination, beaucoup de survivants ont réussi à créer entre eux une sorte de solidarité. Pour beaucoup, cela a produit un sentiment d'absolution et de noblesse. Mais si nous voulons vraiment affronter l'expérience d'Auschwitz, nous devons affronter ses aspects les plus sombres : la mécanique du camp. Nous savons que dans les camps, même l'air était limité. Là où trois personnes étaient ensemble, un seul pouvait respirer vraiment. Pour pouvoir survivre il fallait voler de l'air à son voisin. Si nous voulons la vérité, nous devons montrer Auschwitz comme un mécanisme géant avec toute sa cruauté. Les mécaniciens du camp avaient une mission et ils travaillaient bien pour accomplir cette mission. Nous ne pouvons pas fermer les yeux sur cette réalité. Nous avons donc décider de mettre les valeurs du passé face au mécanisme d'Auschwitz. (…). Je ne sais pas ce qu'est le théâtre d'avant-garde aujourd'hui. Par exemple, on dit que le théâtre d'avant-garde est un *théâtre total*. L'utilisation de tous les appareils mécaniques ou techniques disponibles. (…). Mais je ne pense pas. Les gens pensent que pour être avant-gardiste, il faut présenter des pièces qui sont essentiellement ambiguës. Mais je cherche d'autres valeurs. Je me suis dit qu'il ne faut pas chercher l'art d'avant-garde mais l'art. Il est impossible de créer si l'on détruit le pont vers le passé. Mythe ou archétype nous relient au passé. Le passé est la source de nos efforts créatifs. Il est vrai que notre vie est une vie individuelle et personnelle. Nous vivons le présent. Mais il ne faut pas oublier que nous sommes le résultat de quelque chose de plus grand, que nous sommes les fruits d'une histoire plus grande que la nôtre. Nous sommes, en effet, le résultat d'une histoire interindividuelle et interpersonnelle. Pour créer *Akropolis,* j'ai dû affronter mes propres racines. Au début, je

voulais écraser le miroir du passé. Mais je savais que c'était impossible ; mon image se reflétait dans ce miroir. Donc consciemment, j'ai dit *oui* au passé, et j'ai réalisé que le passé n'était pas annihilé mais renforcé[1]. »

Le Ghetto de Varsovie et son *acte total*

Dès son installation à Varsovie, l'État-major de l'armée allemande interdit aux juifs toute activité religieuse, sociale et économique. Et dès avril 1940, il leur donna l'ordre d'ériger un mur autour du ghetto. D'où la fameuse blague juive que Ludwik Flaszen a raconté à Eugenio Barba : « Détrompez-Vous ! Ce ne sont pas les nazis qui ont créé le ghetto, ce sont les juifs

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Grotowski : « *Akropolis* is based on a classical Polish play. I reworked it to analyse not only the great myths of the past but the biblical and historical traditions as well. Il dramatized the past from the point of view of heroic values. Since World War II we have noticed that the great lofty values of Western civilization remain abstract. We mouth heroic values, but real life proves to be different. We must confront the great values of the past and ask some questions. Do theses values remain abstract, or do they really exist for us ? To discover the answer we must look at the most bitter and ultimate trial : Auschwitz. Auschwitz is the darkest reality of our contemporary history. Auschwitz is the trial of humankind. What has been our goal in this play ? To put two opposite views on the stage, to create brutal confrontations in order to see if these past dreams are concrete and strong, or only abstractions. In other words, we wanted to confront our ancestral experiences in a situation where all values were destroyed, and that is why we chose Auschwitz. What was the reaction to this play ? The audience watches the confrontation ; they observe the dreams of the prisoners, and the dreams of the great people of our past. Past dreams appear annihilated by the reality of Auschwitz. But in another sense, the dreams survive because they give weight and depth to the prisoners, for they feel themselves part of the collective past. Man in that situation is being tested, pitted against past ideals. Does he survive the test ? The audience will decide. (…) It is true that in the extermination camps many who survived found solidarity. For many, this produced a sense of absolution and nobility. But if we really want to confront the Auschwitz experience, we must confront it's darkest aspects : the mechanics of the camp. For instance, the air itself was limited. Where three people were together there was only enough air for one. To live meant to breathe the air that another one lacked. If we want the truth, we must show Auschwitz as giant mechanism with all its cruelty. The mechanics of the camp were arranged for a specific goal and they worked. We cannot avoid this reality. It is a choice we made : the mechanism of Auschwitz in confrontation with past values. (…). I dont know what avant-garde theatre is today. For example, people say that the avant-garde theatre is *total theatre*. The use of every mechanical or technical apparatus available. (…). But I dont think so. People think that to be avant-garde, one must present plays that are essentially ambiguous. But I am looking for other values. I fell that one must not look for avant-garde art but for art. It is impossible to create if we destroy the bridge to the past. Myth or archetype links us to the past. The past is the source of our creative efforts. To be sure our life is individual and personal ; we live in the present, but we are the result of something larger - a greater history than our own personal one - and inter individual and interpersonal history. When we produced *Akropolis*. I was forced to confront my own roots and, at first, I discovered that I wanted to crush the mirror of the past. I knew it was impossible ; my image was reflected in that mirror. Consciously I said yes to the past, and realized the past was not annihilated but reinforced. (dans Margaret Croyden, « I said yes to the past, interview with Grotowski » dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 84.)

eux-mêmes. »

Presque cent mille polonais qui cohabitaient avec les juifs dans le ghetto, ont dû quitter leur quartier. Quelques cent cinquante mille juifs y ont emménagé.

Czeslaw Milosz décrit la situation :

> « Ce n'est pas non plus la coutume, dans une ville européenne, de prescrire aux habitants les endroits où ils doivent demeurer, en fonction de leur nationalité ou de leur langage. Mais pourquoi pas ? Désormais, le quartier A est réservé à telle race, le quartier B à telle autre, (…). On fixe un délai pour le transport et les rues se remplissent de longues files de charrettes ou de camions, (…). Enfin chacun vit où il doit vivre, même si le bloc qui contenait deux cents habitants doit en contenir maintenant deux mille. Bientôt, autour de la zone C, on construit une haute muraille et on en bloque les entrées[1]. »

Deuxième étape du plan conçu par les nazis : appauvrir les juifs et les torturer par la famine. Ils ont réduit, d'une manière significative, le rationnement alimentaire des juifs. Pour pouvoir survivre, ceux-ci ont commencé à liquider tout ce qu'ils avaient à la maison.

La famine, le typhus et la tuberculose ont tué 41000 personnes. Incapable de payer les frais de funérailles, beaucoup de familles abandonnaient les cadavres dans les rues, sachant qu'ils seront tous enterrés dans les fosses communes.

Mais jusqu'où pourrions-nous supporter ces atrocités ? Dès juin 1941, cette question s'est imposée aux juifs du ghetto. Le sens de la solidarité s'est éveillé. L'« organe du sentiment » a pris forme.

L'une des rares survivantes du ghetto, Vlodka Meed se souvient :

> « Nous devions vivre avec les persécutions, la famine, l'épidémie de typhus, la terreur et les coups de fusils. Notre objectif était de survivre et de faire tout notre possible afin de garder notre dignité, même dans les situations les plus horribles. Aujourd'hui, je me rends compte que c'était une forme de résistance. Nous résistions pour rester humain même si tout était contre nous[2].»

---

[1] Czeslaw MILOSZ, *La pensée captive*, *op.cit.* , p. 52.

[2] Propos de Vlodka Meed dans *L'énergie du désespoir, La révolte du Ghetto de Varsovie,* documentaire réalisé par David Kaufman, diffusé en 2002 sur la chaine canadienne, History Télévision.

Ce sens de la dignité a petit à petit mobilisé tous les juifs du ghetto. Avec le peu de possibilités qu'ils avaient, ils ont essayé de nourrir les plus affamés et de donner des cours d'alphabétisation aux orphelins.

Avril 1941. Naissance d'un premier réseau de résistance.

Juin 1941. La Wehrmacht attaque les pays baltes et l'union soviétique. Elle poursuit surtout les militants communistes et les juifs. Entre juin 1941 et janvier 1945, elle a assassiné 1,3 million de juifs. Malgré tous les efforts qu'elle a menés afin de garder le secret sur ce crime, la nouvelle s'est vite propagée. Apprenant ce qui se passait sur le front de l'Est et inquiet du sort qui guettait les habitants du ghetto, quelques jeunes militants juifs ont lancé l'idée d'une résistance armée. Cette idée a été tout de suite rejetée par les dirigeants du ghetto. Leur argument : les Allemands déporteront un certain nombre d'habitants du ghetto. Puis ils se fatigueront et laisseront tranquille la majorité à Varsovie. Par contre, si nous révoltons, ils nous extermineront tous.

Dès mars 1942, les nazis ont aménagé les camps de Treblinka, Sobibor et Belzec. Afin de convaincre les juifs des différentes régions de la Pologne d'embarquer dans les trains qui partaient pour ces camps, ils ont recouru à la ruse. Ils leur ont dit qu'ils seraient logés dans les territoires plus à l'Est mais avant d'arriver à leur destination finale ils feraient une petite escale dans les camps afin de régler quelques affaires administratives.

Le compte à rebours a commencé pour les juifs du ghetto. Lors d'une réunion secrète entre quelques résistants, Yitzhak Zuckerman a parlé de la nécessité de la création des unités de résistance armées mais il n'a pas réussi à convaincre ses camarades.

Juillet 1942. La déportation a commencé. Peu après le départ des premiers trains, les nazis ont recouru de nouveau à la ruse afin d'encourager le reste des juifs à partir. D'une part, ils distribuaient du pain et des pots de marmelade à ceux qui se méfiaient de ces départs collectifs. D'autre part, ils obligeaient les déportés à envoyer, depuis les camps, de jolies cartes postales invitants leurs familles à les rejoindre. Mais grâce aux informations reçues du réseau de la résistance polonaise, les juifs ont appris que ces jolies cartes n'étaient qu'un piège. Ils se sont rendus compte que pour pouvoir survivre, ils n'avaient qu'un seul choix : résister. Mais entourés par les murs du ghetto, affamés, malades, démunis de toute arme,

comment pouvaient-ils résister ? Cette question a donné lieu à de nombreuses séances de discussion. En juillet 1942, ils ont fait leur choix : plus question de « comment résister ? » Nous résisterons. *L'acte total* a pris forme dans l'esprit du ghetto.

Septembre 1942. Des 360,000 habitants du ghetto, ne restaient que quelque soixante mille. Ceux-ci n'étaient que des cadavres vivants. Cette situation convainquit les militants juifs de rentrer dans la résistance armée. Ainsi, prit forme autour de Mordechaj Anielewicz et Yitzhak Zuckerman, *l'Organisation des Combattants Juifs*.

Janvier 1943. Heinrich Himmler, donna l'ordre au commandant SS de Varsovie de choisir parmi les juifs, seize mille travailleurs qualifiés et de les envoyer dans un camp près de Lublin. Tous les autres devront être envoyés à Treblinka.

Le 18 janvier, les nazis sont rentrés dans le ghetto. Ils ont rassemblé une centaine de personnes au coin d'une rue. Mais quand ils ont essayé d'embarquer les captifs dans les camions, les juifs ont refusé. La tension augmenta. À ce moment-là, les combattants juifs ont tiré sur les Allemands. Ceux-ci ont riposté. Tous les juifs tombèrent sauf Mordechaj Anielewicz qui réussit à s'échapper.

Après 18 janvier, sur le plan moral, les rapports de force ont basculé complètement du côté des juifs. Ils ont compris que même avec quelques pistolets, ils pourraient repousser les allemands.

Le 16 février 1943, Himmler donna l'ordre de destruction totale du ghetto. Les deux côtés se sont mobilisés pour la bataille finale. Les combattants ont aménagé les caves. Ils y ont réservé les derniers morceaux de pain qui leur restaient.

Considérant le général Von Sammern incompétent, Himmler appela le Général Jurgen Strupp du front de l'Est. Ce dernier avait la réputation d'être impitoyable avec les civils. Le 17 avril 1943, le General Strupp arriva à Varsovie. Il prévint ses troupes que le dernier assaut serait donné sur le ghetto le 19 avril, la veille de Pessah, la Pâque juive.

19 avril. Six heures du matin. Côté allemand : deux mille soldats. Côté juif : quelque huit cents civils munis de pistolet et de cocktail-molotov. Les juifs étaient complètement conscients de cette inégalité des forces. Mais comme dit Simcha Rotem, l'un des survivants du ghetto, les combattants juifs « voulaient simplement choisir la façon dont ils allaient mourir. C'est beaucoup plus facile de mourir en leur tirant dessus. Ils vous répliquent et sans

vous en apercevoir, vous êtes touché, tout est fini, vous êtes mort[1].»

À leur entrée dans le ghetto, les allemands ont trouvé les rues désertes. Cachés dans les étages supérieurs des bâtiments, les juifs attendaient que les allemands arrivent sous leurs fenêtres. Le premier affrontement eut lieu à l'angle des rues Mila et Zamenova. Échange de coups de feu. Douze allemands tombèrent. Un blindé prit feu. Effrayés, les allemands se sont retirés. Ils ont attaqué de nouveau vers midi. De nouveaux échanges de coups de feu. Les allemands n'ont pas pu percer. La nuit tomba. Tous les juifs descendirent dans les rues afin de fêter cette victoire sachant que cette nuit du 19 au 20 avril 1943 serait la dernière nuit de leur vie.

20 avril. Pour les combattants des deux côtés, ce jour avait une valeur symbolique. Pour les juifs, c'était la fête de Pessah. Pour les allemands, c'était le jour de l'anniversaire de Hitler. Le combat commença dans l'après-midi et dura quelques heures. La situation ne changea pas. Les allemands ont essayé de percer. Ils n'ont pas réussi.

Le Général Strupp était conscient de la puissance du feu. Dès 21 avril, il donna l'ordre de mettre le feu à tous les bâtiments du ghetto. En 24 heures, le ghetto se transforma en un vrai enfer. Pris dans le piège, de nombreux combattants ont été brûlés vifs dans les immeubles. Quelques-uns sautèrent par les fenêtres. Brûlés entièrement ou à moitié, ces derniers rendaient l'âme sur le pavé qui se transformait, à son tour, en un four crématoire. Le Général Strupp retira ses forces du ghetto et le laissa bruler pendant une semaine. Il y retourna ensuite afin d'exterminer les derniers combattants qui agonisaient dans les caves. La guerre des bunkers commença. Seul un petit nombre de combattants ont réussi à sortir du ghetto en empruntant les conduits des égouts. Tous les autres moururent soit en se suicidant soit en respirant le gaz toxique injecté dans les caves. Ainsi, prit fin l'un des moments les plus héroïques de la résistance antinazi au cours de la deuxième guerre mondiale.

Le 7 mai 1943, le Général Strupp fit exploser l'ancienne synagogue de Varsovie qui se trouvait alors à l'extérieur du ghetto. Fier de sa victoire, il envoya le 8 mai un court message à ses supérieurs : « Le ghetto de Varsovie n'est plus. »

La destruction de ce ghetto n'était pas la dernière tragédie que la Pologne devait vivre

---

[1] Propos de Simcha Rotem dans dans *L'énergie du désespoir, La révolte du Ghetto de Varsovie,* documentaire réalisé par David Kaufman, diffusé en 2002 par la chaine canadienne History Télévision.

durant la deuxième guerre mondiale. Dès juin 1944, les Polonais pressentirent trois choses. 1: le monde serait bientôt partagé entre les État-Unis et l'URSS. 2 : aucun de ces deux pays ne défendrait l'intégrité de la Pologne. 3 : la guerre finie, l'un d'eux occuperait la Pologne et les Polonais seront obligés de s'engager dans un nouveau mouvement de résistance. Ces pressentiments n'étaient pas faux. Ayant reçu de Staline l'ordre de non-intervention, l'Armée Rouge soviétique resta complètement indifférente à l'opération que les résistants varsoviens ont lancé contre les Allemands dès le 2 août 1944 afin de libérer leur ville natale. Cette insurrection désespérée dura deux mois. Les Russes ne sont rentrés dans la ville qu'au mois de septembre, quand ils s'assurèrent de l'extermination des résistants polonais par les nazis. Cette entrée mit fin à la courte vie de la jeune République polonaise. Deux ans plus tard, Staline installa à Varsovie un gouvernement composé de ses marionnettes. Roosevelt et Churchill ne protestèrent pas. Ils ont trahi les Polonais. En effet, dès 1944, ils avaient promis à Staline de lui abandonner l'Europe de l'Est à la fin de guerre.

L'insurrection de Varsovie

Disposant d'une faible réserve de munitions, les 38000 résistants varsoviens armés de 2500 armes, s'insurgèrent, le 2 août 1944, contre la neuvième armée de l'Allemagne.

Croyant qu'après avoir renforcé ses positions à l'Est de la Vistule, l'Armée Rouge viendrait les aider, les résistants polonais se sont battus avec beaucoup d'espoir durant les premiers jours de l'insurrection. Cet espoir les encouragea à reprendre, dans les quartiers libérés, la même vie nocturne qu'ils avaient avant l'arrivée des Allemands. Ainsi, retentirent de nouveau, dans les salles de concert, les mélodies de Chopin ; réapparurent dans les imprimeries clandestines, les journaux et les magazines qui sortaient avant la guerre ; se rouvrirent aussi quelques théâtres et quelques petits cinémas. Mais n'avaient-ils pas peur d'être surpris, en plein milieu du spectacle, par les Allemands ?

Czeslaw Milosz :

> « La proximité de la mort abolit toute pudeur. Les hommes et les femmes qui savent que leur dernier jour a été inscrit d'avance sur un calepin, par un petit personnage gras à bottes luisantes et à cravache qui décide souverainement de leur sort, font leur copulation en public sur l'étroit

espace entouré de barbelés qui sera leur dernière demeure terrestre. Les garçons et les filles de dix-huit ans, avant de monter sur une barricade où ils se battront contre les tanks avec des pistolets et des bouteilles remplies d'essence, veulent profiter de leur jeunesse qui probablement ne sera pas suivie d'un âge adulte ; ils *ne se soucient* pas des règles de décence qui avaient cours en des temps déjà éloignés[1].»

La supériorité morale des polonais ne dura pas longtemps. Ayant consommé tout ce qu'ils avaient dans leurs réserves de munitions durant les premières semaines, les combattants varsoviens se virent vite contraints d'appliquer un plan de rationnement de l'eau et du pain. Le manque de bandes et de compresses de gaze stérile les obligea à panser les plaies de leurs blessés avec du papier journal. Les quelques opérations de parachutage de ravitaillement menées par les américains et les britanniques n'ont pu apporter grand-chose aux Polonais. Ces aides aériennes tombaient souvent entre les mains des Allemands. Les bombardements journaliers ont transformé la ville en un vrai enfer. Fin août 1944, il fut impossible de trouver dans toute Varsovie ni une gorgée d'eau ni une pomme de terre. Accablés par la faim, la soif et les différentes maladies, les résistants polonais ont pensé à se rendre. Surtout quand ils ont appris qu'ils pourraient bénéficier du statut de *combattant.* Ce qui leur permettait d'être traités comme prisonniers de guerre. Ainsi, le 29 septembre, tous les résistants polonais se sont rendus aux Allemands et l'insurrection de Varsovie prit officiellement fin le 4 octobre 1944. Ayant peur de l'émergence d'une nouvelle insurrection, Hitler donna l'ordre de la destruction totale de Varsovie. Et quand le 17 janvier 1945, l'armée rouge rentra dans la ville et repoussa la Wehrmacht, il ne restait plus rien de cette vieille ville de l'Europe centrale.

Le silence de Grotowski

Grotowski ne dit pas grand-chose ni des événements ni des hommes que nous avons présentés plus haut comme ses inspirateurs. Il est presque impossible de trouver dans ses dits et ses écrits la moindre allusion au Maréchal Pilsudski, à Limanowski et Osterwa, ou à la république polonaise de l'entre-deux-guerres. Quelles sont les causes de ce silence ?

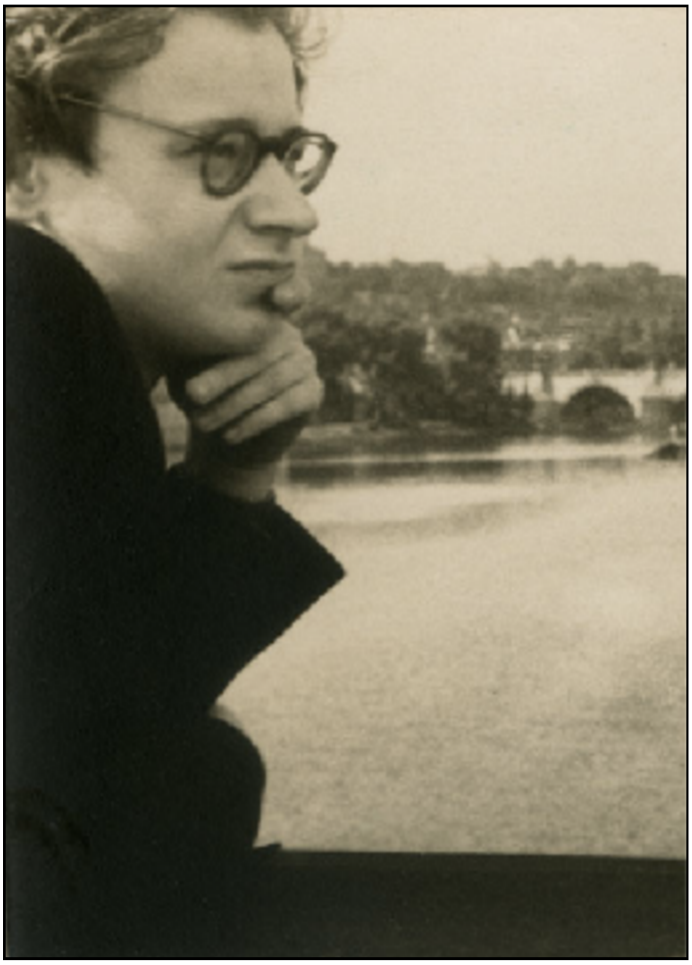
Notre réponse est courte : il ne pouvait pas en parler.

---

[1] Czeslaw MILOSZ, *La pensée captive*, *op.cit. ,* p. 53.









Haut gauche : Grotowski à MKhAT.
Haut droite : Grotowski à MKhAT, une repétition.
Bas gauche : Grotowski en Asie centrale, Ashkabad.
Bas droite : Grotowski à Prague, 1956.

Voyons pourquoi.

Vingt ans après la déstalinisation du bloc de l'Est, en 1972, Roman Szydlowski publia en Pologne communiste un livre : *Le théâtre en Pologne*. Ceux qui ne connaissent pas les événements qui ont bouleversé la Pologne au cours de la première moitié du vingtième siècle, trouveront dans ce livre un bel aperçu du théâtre polonais au vingtième siècle. Mais les connaisseurs de l'histoire découvriront à travers le style équivoque de l'auteur une tentative pour réduire le rôle que Limanowski a joué dans la résurrection du théâtre polonais entre 1918 et 1939. En lisant ce livre d'un bout à l'autre, nous ne pourrons voir le nom de Limanowski qu'une seule fois ; là où l'auteur le présente comme un simple collaborateur d'Osterwa. Pour pouvoir expliquer les causes de cet effacement, nous rappelons deux choses. 1: Limanowski avait des tendances spirituelles. 2 : Il travaillait dans la République du Maréchal Pilsudski. Deux péchés que la Pologne communiste ne pouvait pas tolérer. Cette attitude est commune à tous les régimes idéologiques : ils effacent toute trace culturelle restant des régimes précédents.

Voici un exemple de ce que nous avons appelé plus haut le style équivoque de l'auteur :

> « Le théâtre de cette période (celle de l'entre-deux-guerres) ne se distinguait pas par un style homogène. La dramaturgie polonaise originale ne s'épanouissait pas entièrement et l'œuvre si grande et si novatrice de Stanislaw Ignacy Witckiewicz passait presque inaperçue. On peut donc parler d'excellents spectacles réalisés pendant l'entre-deux-guerres, de metteurs en scène, acteurs et scénographes remarquables et de leurs créations, mais on ne peut pas parler du théâtre polonais en tant que phénomène original dans le monde d'alors, car il demeurait dans l'ombre de l'œuvre de Stanislavski et de Meyerhold, de Tairov et de Vakhtangov, de Piscator et de Brecht, d'Artaud et de Jouvet. Ce n'est qu'en Pologne populaire que la Melpomène polonaise a pu se montrer sous son vrai jour[1].»

Le passage ci-dessus montre que, même au début des années 70, un historien comme Szydlowski, essayait de sous-estimer le théâtre de l'entre-deux-guerres et n'osait pas encore relativiser le discours officiel.

Alors, si en 1972, Szydlowski ne pouvait pas encore parler de l'importance de Limanowski, comment Grotowski pouvait-il en parler en public durant les années 60 ?

---

[1] Roman SZYDLOWSKI, *Le théâtre en Pologne*, Varsovie, Widawnictwo Interpress, 1972, p.31.

Voyons maintenant pourquoi Grotowski garda le silence sur la déportation des juifs, sur le ghetto de Varsovie et sur l'insurrection de Varsovie.

Afin de détourner l'opinion publique des graves problèmes sociaux et économiques du pays, la machine de la propagande soviétique fabriqua, dès 1953, *le complot des blouses blanches*. Affaire qui accusait quelques médecins juifs d'avoir comploté pour assassiner les membres du Politburo. Quant à la Pologne communiste, la persécution des juifs commença dès mars 1968. À ce moment où les étudiants de Varsovie sont descendus de nouveau dans les rues après l'interdiction de *Les aïeux* mises en scène par Kazimierz Dejmek. Comme leurs homologues soviétiques, les chefs des services secrets polonais, ont parlé d'un complot juif, et ont dirigé une campagne journalistique contre eux. Prit forme alors une nouvelle vague de licenciement des juifs du service public. Ce qui donna jour, à son tour, à une nouvelle vague d'immigration des juifs vers l'étranger. Dans une telle situation, parler du ghetto de Varsovie et de la résistance de ses habitants n'était pas chose facile pour un haut fonctionnaire comme Grotowski.

Quant à l'insurrection de Varsovie, comment pouvait-il en parler sans dénoncer l'indifférence de l'URSS à l'égard du carnage que les nazis avaient fait dans cette ville ?

Pour pouvoir sentir la peur que Grotowski ressentait chaque fois qu'il parlait en public, il suffit d'écouter un souvenir de Marc Fumaroli :

> « J'ai gardé un souvenir très vif de la rencontre que j'avais faite de Jerzy Grotowski lors d'un séminaire organisé en 1968 (…) à Holstebro (…). C'était un de ses premiers séjours en Europe de l'Ouest. (…). Pendant que Grotowski parlait, je prenais des notes. Eugenio Barba quittant sa chaise de traducteur est venu à pas de loup auprès de moi pour me dire à voix basse : "Essayez de ne pas trop faire voir que vous prenez des notes, cela gêne Grotowski." J'ai essayé de cacher mes notes. (…). Au bout d'un certain temps, j'ai vu Eugenio Barba, alarmé, revenir à moi quasi à quatre pattes pour me dire : "Surtout n'écrivez plus. Si vous écrivez encore, il va s'arrêter. Il ne supporte pas." Cela m'irrita. Je me levai sans faire de scandale, et j'ai quitté la salle. (…). Le soir Grotowski vint me trouver. (…). Il s'excusa m'expliquant qu'après avoir vécu pendant des années dans un régime policier, il avait acquis un système de défense, et contracté une allergie insurmontable pour tout inconnu qui pouvait utiliser ses propos contre lui[1]. »

[1] Marc Fumaroli, « Grotowski ou le passeur des frontières », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 24.

Mais, en l'absence de tout propos émis par Grotowski concernant ses sources d'inspiration, comment pourrions-nous prouver la justesse de ce que nous avons dit plus haut sur les sources d'inspiration de Grotowski ?

Comme tout homme, Grotowski avait une vie publique et une vie privée. Prudent et réservé dans sa vie publique, il se confiait souvent à ses amis proches, Barba et Flaszen. Laissons Barba nous raconter ce que Grotowski lui confia concernant les romantiques polonais et Pilsudski:

> « Presque chaque soir, nous allions au restaurant de la gare qui restait ouvert toute la nuit. (…). Parfois, l'un de nous s'abandonnait à de longs monologues et l'autre servait de caisse de résonance (…). Grotowski parlait de son enfance sans père dans un village de la province polonaise, des livres qu'il avait lus, de Thomas Mann et Karl May, de sa mère, Emilia, de son activité politique et de ses études théâtrales à Cracovie et à Moscou, de son voyage au Turkmenistan, de De Gaulle et du Maréchal Pilsudski. Il avait une passion pour la Pologne, mais son patriotisme n'avait rien à voir avec le nationalisme, il était fier des artistes qui ne s'étaient pas laissés briser et asservir. Il passait des heures entières à me raconter des épisodes de l'histoire et de la littérature polonaises. Il adorait les grands auteurs romantiques : Slowacki, Norwid et surtout Mickiewicz. Il en connaissait par cœur de longs passages qu'il me récitait. (…). Grotowski me décrivait les insurrections contre les russes, l'exil des intellectuels, les errances de Mickiewicz. Il y avait toujours en toile de fond, l'anti-soviétisme. (…). Il citait souvent un extrait de la troisième partie de *Dziady*, savourant la méchanceté avec laquelle Mickiewicz raconte l'épisode d'un soldat russe fouetté pour s'être évanoui après une longue parade en plein soleil. (…). Souvent il s'attardait sur le Maréchal Pilsudski qui en 1920 avait vaincu l'Armée Rouge et avait permis à la Pologne de recouvrer son indépendance[1].»

Et Flaszen témoigne dans son livre de la peur que Grotowski avait éprouvée toute sa vie du retour du fascisme et du stalinisme : « Grotowski fut toute sa vie hanté par la peur de la tentation totalitaire en l'homme, dans les peuples, dans les masses, pouvant toujours renaître dans les diverses civilisations[2].»

Et il se souvient de l'avoir une fois entendu dire que « Dodolf n'est pas mort, il s'est

---

[1] Eugenio BARBA, *La terre des cendres et des diamants*, Saussan, Entretemps, 2000, p. 51.

[2] Ludwik FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, Lavérune, L'Entretemps, 2015, p. 233.

seulement assoupi. Dodolf peut encore se réveiller[1]. » Dodolf était le surnom que Grotowski avait donné à Hitler. Il liait le prénom de Hitler au français *dodo*. Mais Grotowski savait que l'art ne pourra jamais empêcher le fascisme de monter au pouvoir. Il savait qu'afin de lui barrer la route, il faut descendre dans la rue, faire la grève, rentrer dans la résistance armée, s'immoler ou se suicider. Et quand, en 1968, il a appris qu'une nouvelle vague d'antisémitisme communiste pouvait éventuellement emporter son ami Ludwik Flaszen, il a déclaré qu'il se suiciderait si les autorités osaient toucher son ami. Or, cet homme qui afin de protéger son ami contre l'Etat polonais était prêt à se suicider, ne manquait pas de se présenter dans les cérémonies et les manifestations que le même État organisait à l'occasion de différentes fêtes communistes. Flaszen témoigne dans son livre de la présence de Grotowski et de tous les membres de son théâtre dans les manifestations officielles du 1er mai. Cette présence n'était pas signe de collaboration. Elle faisait plutôt partie de la stratégie que Grotowski avait conçue afin d'apaiser la méfiance que les autorités de la ville d'Opole avaient à l'endroit du Théâtre des *13 rangs*. En effet, Grotowski faisait partie de ceux que Czeslaw Milosz appelait *les renards*. Plus faibles que les lions mais plus intelligents que les rhinocéros, cette catégorie d'intellectuels n'osait pas affronter le pouvoir directement mais elle ne se laissait pas aliéner complètement.

Comment Grotowski a-t-il pu s'intégrer dans la bande des *renards* et comment a-t-il su s'immuniser contre ce que Ionesco appela, dans les mêmes années, la rhinocérite ? Pour pouvoir répondre à cette question, nous devons étudier ce que Grotowski a vécu et fait entre 1945 et 1955.

Après la guerre, premiers heurts avec les communistes

1949. Jerzy finit l'école primaire à Rzeszow.

1950. Les Grotowski retournent à Cracovie. Emilia commence à travailler comme greffière dans un tribunal local qui s'occupe des plaintes en matière d'assurance.

Jerzy rentre au lycée. Il est un étudiant brillant. En dehors du lycée, il donne des récitals de poésie à Rzeszow et Cracovie ainsi que dans les banlieues de ces villes. Il remporte très

[1] *Ibid.*

souvent le premier prix. En 1951, il obtient son BAC avec mention honorifique. Il aimerait rentrer au conservatoire régional du théâtre à Cracovie. Le concours d'entrée a eu lieu en septembre 1951.

Voici le bilan de Jerzy :

« Apparence physique : C
Diction : F
Voix : B
Expression : C[1] »

Concernant sa diction, le jury a ajouté une note : « Mauvaise prononciation des consonnes ts/, z/, s/, rh/, et sh/.[2] »

Le résultat n'était pas très satisfaisant. Pourtant, le jury a permis à Jerzy de passer une épreuve écrite. Voici les trois sujets proposés :

-Comment le théâtre pourra-t-il contribuer au développement du socialisme en Pologne ?

-Quelles sont les tâches les plus importantes de l'acteur du théâtre ?

-Écrivez un article critique sur l'un des lauréats du *Festival du théâtre contemporain polonais.*

Jerzy a choisi le premier sujet. Et, à son grand étonnement, il a obtenu un A. Avec une moyenne de C, il a pu enfin rentrer dans l'école, sans pouvoir décrocher une bourse.

En parallèle avec ses études théâtrales, Jerzy étudie la pensée orientale. Ses maîtres sont : le Professeur Helena Willman-Grabowska (1870-1957) et le Dr. Francieszek Tokar (1879-1973). La première est spécialiste de la pensée indienne et iranienne. Le deuxième est fin connaisseur de la pensée indienne. Fasciné par l'Orient, Jerzy pense à faire des études orientales. Son deuxième centre d'intérêt est la médecine. Il donne de temps en temps des séminaires sur la pensée orientale.

1952. Jerzy est président du club de recherche du conservatoire de Cracovie. Il voyage dans beaucoup de régions et assiste à de nombreux séminaires. En décembre 1954, dans une conférence animée à Varsovie, il invite les autorités à mieux soutenir la jeune génération des

---

[1] Bilan de Jerzy Grorowski délivré par le jury du conservatoire régional de Cracovie (1951) dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, New York, PAJ, 1986, p. 14.

[2] *Ibid*.

artistes.

J. Timoszewicz rapporte son discours :

> « Grotowski pense que l'atmosphère empoisonnée des théâtres contaminera bientôt les écoles. Selon lui, le cynisme moral, le carriérisme et la poursuite de valeurs matérielles sont les symptômes les plus dangereux de la démoralisation. Mais Grotowski n'est pas pessimiste. Il voit le mal et il veut faire quelque chose pour y remédier. Les jeunes artistes de théâtre, dit Grotowski, ont besoin d'idéaux romantiques et héroïques. Ceux qui sont meilleurs et plus sages sont encore majoritaires. Mais c'est là que l'amertume s'insinue. Les jeunes acteurs sont largement laissés à eux-mêmes. Ils rencontrent rarement la compréhension des metteurs en scène ou des acteurs plus âgés. Quant au Ministère de la Culture, celui-ci, dit Grotowski, se moque d'eux. En vue de résoudre ces problèmes complexes, Grotowski a appelé à la création d'un congrès des jeunes artistes du théâtre[1]. »

Jerzy a aussi des activités professionnelles. Dans *Intrigue et amour* (Schiller), mise en scène par Wladyslaw Krzeminski, il est assistant metteur en scène. Dans *Les bas-fonds* (Gorki), il joue le rôle de Piotr. Il fait aussi un collage de quelques scènes des pièces de Slowacki.

Il écrit également des articles. Dans *Le ballon rouge*[2], il rend hommage à la tradition des cabarets de Cracovie. Cet article a été publié dans le supplément de *Krakow Dziennik Polski*. En voici un extrait :

> « Nous devons rendre hommage à la tradition par des actions, et non par des paroles. Nous devons cultiver la graine du passé, qui peut s'épanouir en de nouvelles valeurs sur le sol moderne. Nous voulons influencer l'homme et le monde avec notre art. Nous avons le courage de nous battre ouvertement et avec ferveur pour les questions les plus importantes, car seules

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un rapport émis en polonais par J. Timoszewicz : « Grotowski was concerned that the sickly atmosphere in theatre is beginning to infiltrate theatre schools. Moral cynicism, careerism, and the pursuit of material values are the most dangerous symptoms of demoralization. But Grotowski is not pessimist. He sees evil and he wants to do something about it. Young theatre artists, Grotowski said, want romantic and heroic ideals. Those who are better and wiser are still majority. But that's where the bitterness creeps in. Young actors are left largely to themselves. Rarely do they meet with understanding from directors or older actors, and the authorities, including the Ministry of Culture, couldn't care less. Grotowski called for a congress of young theatre artists, which would allow them to solve many difficult and complex problems. » (dans « Po Prostu » (1954) dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 15.)

[2] Le nom d'un fameux cabaret à Cravoie. Il est aussi le titre de l'article de Grotowski.

ces questions méritent qu'on se batte pour elles[1]. »

Il a fait scandale. Rendre hommage à une tradition bourgeoise était inacceptable. L'intelligentsia communiste a réagi unanimement.

Auteur dramatique et critique, Pawel Gawlik a écrit :

« Je ne connais pas Grotowski personnellement, mais je sais que sa tête est en feu. Dans son article, il y a beaucoup de non-conformisme, de vantardise, de clichés et une pincée de complaisance, typique de la jeunesse. Mais il y a aussi quelque chose qui attire l'attention[2]. »

Auteur et acteur, Leszek Herdegen a adopté un ton plus critique :

« Il ne suffit pas d'avoir une idéologie ferme, il ne suffit pas d'être membre de l'Union de la jeunesse polonaise, il ne suffit pas d'être un travailleur bénévole pour être un artiste. Vous devez avoir votre propre programme artistique, unique en son genre. Vous devez savoir ce que vous voulez accomplir en tant qu'artiste[3]. »

Le plus violent était Sławomir Mrożek :

« Supposons que Grotowski soit vraiment en feu. Malheureusement, personne ne sait vraiment ce qui y brûle. S'il vous plaît, Grotowski, pourquoi ne nous avez-vous pas donné d'exemples précis ? Vous vous êtes inscrit comme étudiant en théâtre mais il n'y a même pas

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « We must pay tribut to the tradition with actions, not words. We must cultivate the seed of the past, which may flourish into new values on modern soil. We wish to influence man and the world with our art. We have got the courage to fight openly and fervently for the most important issues, because only such issues are worth fighting for. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 15)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Pawel Gawlik : « I don't know Grotowski personally, but I know that his head is on fire. In his article, there's plenty of nonconformism, bragging , and clichés, and a pinch of complacency, typical of youth. But there's also something that commands attention. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 15)

[3] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Leszek Herdegen : « It's not enough to have a firm ideology, it's not enough to be a member of the Polish Youth Union, it's not enough to be a volunteer worker in order to be an artist. You must have your own, unique artistic program. You've got to know what you want to accomplish as an artist. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 16)

une petite mention, par exemple, de ce que vous essayez d'accomplir au théâtre. Grotowski, vous voulez renverser quelque chose ou aller quelque part, vous vous battez contre quelque chose. Mais, s'il vous plaît, dites-nous contre qui ou quoi[1]. »

À ses détracteurs, Jerzy répond par un article intitulé *Le rêve du théâtre*. Voici un passage de cet article :

« Regardant une mise en scène bien jouée et bien dirigée, nous pouvons avoir le sentiment qu'il manque quelque chose. Nous devons donc revoir en profondeur l'idée même, le style et l'impact artistique du théâtre. Pour nous, la force du théâtre réside dans l'action. Dans la mise en scène de la vie devant nous. Nous avons besoin de moyens spécialement adaptés à la production et à l'effet émotionnel. Je parle de la structure poétique d'une œuvre théâtrale non pas isolée du texte dramatique, mais en étroite relation avec lui. Le théâtre des grandes émotions requiert le grand répertoire romantique : de Shakespeare, Mickiewicz et Slowacki à Wyspianski, Wishnewsky et Pogodin[2]. »

Pour expliquer ce qu'il entend par théâtre des grandes émotions, il fournit un exemple.

« Une mise en scène de Hamlet est particulièrement adaptée pour souligner, par exemple, "une pulsion obsessionnelle de vengeance menant à l'autodestruction". On mettrait alors en scène ces moments qui montrent le protagoniste motivé par sa volonté de vengeance, s'empêtrant dans des circonstances dangereuses, et finissant par être détruit par son "obsession" croissante. Mais ce drame peut aussi être mis en scène comme une tragédie psychologique d'un individu faible. Les délibérations philosophiques de Hamlet seraient alors réduites à de simples

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Sławomir Mrożek : « Let's assume that Grotowski is really on fire. Unfortunately, nobody really knows what's burning there. Pray, Grotowski, why didn't you give us some specific examples ? You signed yourself a theatre student but there's not even a small mention, for example, of what you're trying to accomplish in the theatre. Grotowski, you want to knock something over or go somewhere, you shake your fists at someone, but pray, tell us what, where, who. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 16)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un article de Grotowski publié le 23 février 1955 dans *Dziennik Polski* : « A performance may be well acted and directed, yet the audience feels there's something missing. We must, then, thoroughly revise the very idea, style, and artistic impact of the theatre. To us, the strength of the theatre lies in action. In the enactment of life in front of us. Therefore we need means specially suitable for producing and emotional effect. I'm talking about the poetic structure of a theatre work not in isolation from, but in close connection with, the dramatic texte. The theatre of grand emotions requiers the great romantic repertory : from Shakespeare, Mickiewicz, and Slowacki to Wyspianski, Wishnewsky, and Pogodin. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 16)

plaintes d'un penseur impuissant.

Dans le théâtre des grandes émotions, nous pouvons utiliser Hamlet pour évoquer dans le public un culte de l'héroïsme et de la grandeur humaine. "Il y a quelque chose de pourri dans l'État du Danemark" : la corruption de la cour, les intrigues, l'hypocrisie, la vilenie, l'exploitation et l'absence de scrupules chez ceux qui sont au pouvoir. Mais nous pouvons juxtaposer cette corruption avec la lutte héroïque du jeune homme contre la fraude et l'inhumanité, défiant les lois sacrées de la monarchie, de la famille et de la tradition. Hamlet sacrifie tout pour sa lutte, y compris sa propre vie. Si nous communiquons cela dans notre production, alors nous avons atteint notre but, et les grandes émotions souhaitées seront évoquées dans le cœur des spectateurs. Le célèbre monologue, "Être ou ne pas être", ne sera pas la lamentation impuissante d'un homme faible, mais l'expression du combat intérieur d'un homme qui doit décider "S'il est plus noble pour l'esprit de souffrir / Les frondes et les flèches de la fortune outrageante / Ou de prendre les armes contre une mer de troubles / Et en s'opposant, y mettre fin ? - un homme qui se débarrasse des hésitations et choisit l'action.

Lorsque nous composons l'action scénique du point de vue des grandes émotions, nous devons abandonner tous les détails de la vie réelle dans Hamlet chaque fois qu'ils ne sont pas absolument nécessaires pour évoquer les émotions ou pour clarifier l'action. Le jeu naturel et la structuration consciente de l'action ne s'excluent pas mutuellement, mais sont une mesure de l'art de l'acteur. La poésie de l'action dans son impact émotionnel doit être renforcée par la musique, la lumière et la couleur, le rythme évocateur et l'architecture spatiale synthétique, utiles au mouvement de l'acteur. Chacun de ces éléments doit être réalisé non pas naturellement, "comme s'il semblait être dans la réalité du temps", mais d'une manière qui

renforce l'impact émotionnel de l'action[1]. »

Le propos ci-dessus montre qu'à cet époque-là, Grotowski était déjà un fin connaisseur de Stanislavski. Lui-même a dit, un peu plus tard, qu'il connaissait bien la méthode des actions physiques.

Juin 1955. Grotowski obtient son diplôme. Peu après, il reçoit une bourse. Il partira étudier le théâtre au MKhAT.

Zavadski atteint par la rhinocérite

Son grand-père faisait partie de ces nobles polonais qui se sont insurgés, en 1860, contre le Tsar Alexandre II. Il a été arrêté et déporté en Sibérie. De son destin, nous ne savons rien. Son père et sa mère, nous ne les connaissons pas non plus. De lui-même, nous savons peu de choses : après avoir travaillé pendant un certain temps au théâtre d'art de Moscou, Iouri Zavadski a adhéré à la compagnie de Vakhtangov. En 1922, il a brillé dans le rôle de Calaf, dans une mise en scène que Vakhtangov a faite du *Princesse Turandot*. En 1932, il a été nommé directeur artistique du Théâtre de l'Armée Rouge et, en 1947, il devint professeur titulaire au MKhAT. Huit ans plus tard, alors qu'il était contaminé jusqu'à la moelle par la

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « A production of Hamlet is specially suitable to emphasize, for example, "an obsessive drive to revenge leading to self-destruction." One would then play up those moments which show the protagonist motivated by his will to revenge, getting himself entangled in dangerous circumstances, and eventually becoming destroyed by his mounting "obsession." But this drama may be also staged as a psychological tragedy of a weak individual. Hamlet's philosophical deliberations would be then reduced to mere complaints of a powerless thinker.

In the theatre of grand emotions, we can use Hamlet to evoke in the audience a cult of heroic an human greatness. "There's something rotten in the state of Denmark" : the court's corruption, intrigues, hypocrisy, villainy, exploitation, and the unscrupulousness of those in power. But we can juxtapose this corruption with the young man's heroic struggle against fraud and inhumanity, challenging the sacred laws of the monarchy, family, and tradition. Hamlet sacrifices everything for his struggle, including his own life. If we communicate this in our production, then we have accomplished our goal, and the desired grand emotions will be evoked in the spectators' hearts. The famous monologue, "To be or not to be," will not be a weak man's helpless whining but an expression of the inner struggle of a man who must decide "Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them ?" - a man who discards vacillation and chooses action.

When we compose the scenic action from the point of view of grand emotions, we must abandon all real life details in Hamlet whenever they aren't absolutely necessary to evoke the emotions or to clarify the action. Natural acting and conscious structuring of the action don't exclude one another, but are a measure of the actor's art. The poetry of action in its emotional impact should be reinforced by music, light and colour, evocative rhythm, and synthetic spatial architecture, helpful for the actor's mouvement. Each of these elements should be realized not naturally, "as if it will seem to be in the reality of time," but in a way which will reinforce the emotional impact of the action. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 17.)

rhinocérite, il a reçu au MKhAT le jeune Jerzy Grotowski. La polonité leur permit de se rapprocher l'un de l'autre. Grâce à cette amitié et cette intimité, Grotowski a compris que les artistes peuvent, eux aussi, devenir des rhinocéros. Cette expérience moscovite pouvait facilement tomber dans l'oubli s'il n'y avait pas un certain Eugenio Barba qui eut le courage de l'enregistrer. Mais avant de citer ce que Grotowski a confié à Eugenio, nous tenons à rappeler que, dans l'histoire de l'URSS, l'année 1955, est une année particulière.

La mort de Staline mit fin, en 1953, à l'une des dictatures les plus violentes de l'histoire de l'humanité. La disparition de Staline a permis aux membres du Politburo, avec Krouchtchev à sa tête, de prendre des mesures nécessaires afin de ralentir la machine de terreur que Staline avait mise en route dès 1929. L'une de ces mesures consistait à animer des séances de réhabilitation pour un petit nombre de dissidents qui avaient été condamnés, durant les procès de Moscou, soit à mort soit au travail forcé dans les Goulags, soit à la privation des droits civiques. Grotowski et Zavadski ont assisté à l'une de ces séances de réhabilitation. Il s'agissait de réhabiliter Taïrov. Eugenio Barba nous raconte la suite de cette histoire :

> « Pendant la cérémonie de réhabilitation de Taïrov, Grotowski avait demandé à Zavadski quand viendrait le tour de Meyerhold et Zavadski lui avait répondu sèchement : "Meyerhold était un formaliste et un cosmopolite dont les échecs mérités sont plus importants que nos plus grandes victoires[1]." »

Peu après cette cérémonie de réhabilitation, Zavadski invite Jerzy chez lui. Et c'est toujours grâce à Barba que nous savons ce qu'ils se sont dit lors de cette rencontre :

> « Zavadski avait emmené Grotowski chez lui une seule fois : une longue enfilade de grandes pièces garnies de meubles anciens. Dans cette demeure luxueuse rien ne rappelait le régime socialiste, si ce n'est qu'une statuette du Polonais Felix Dzirijenski, l'un des protagonistes de la révolution d'octobre, inventeur et premier chef de la TCHEKA, la police secrète d'où était sortie la NKVD, puis l'actuel KGB. Indiquant la statuette, Zavadski avait commenté : "Au moins lui, il était polonais". Puis, il avait ouvert un tiroir et lui avait montré son passeport, une pièce que personne ne possédait dans un pays socialiste : "Je peux aller à Capri, ou Londres, dès demain si je veux voir un spectacle au West End". Il l'avait amené près de la fenêtre et lui

[1] Dialogue entre Grotowski et Zavadski dans Eugenio BARBA, *La terre des cendres et des diamants, op.cit.* , p. 28.

avait montré dans la cour deux grandes automobiles ZIM avec chacune leur chauffeur. “Jour et nuit, le peuple soviétique les tient à ma disposition. J’ai vécu des temps d’horreur et ils m’ont brisé. Jerzy ! Rappelle-toi bien : Nie Warto ! (Ça ne vaut pas le coup.) Ce que tu vois, c’est le fruit du compromis”[1]. »

L’image que Grotowski donne de l’intérieur de l’appartement de son maître est, en effet, l’image de la conscience déprimée de la classe moyenne russe. Classe qui après s’être engagée activement dans la Révolution d’Octobre, ne put réaliser ses idéaux et ne sut résister à la montée du pouvoir des bolcheviks. Elle se replia donc sur elle-même, accepta de chausser le masque de l’homo-sovieticus et tenta de préserver, à l’intérieur, la même mode de vie qu’elle avait avant 1917. Or, dans l’image que Grotowski donne de l’appartement de son maître, la présence d’une statuette attire notre attention. Celle du polonais Felix Dzirijenski, symbole d’une collaboration active et étroite avec les bolcheviks et l’un des responsables de la Terreur Rouge, un vrai rhinocéros. « Jusqu’où pourrait-on collaborer ? » Telle était peut-être la question que Zavadski se posait chaque fois qu’il regardait le buste de son compatriote.

Une pantomime du monde entier

Juin 1956. Premier voyage de Grotowski en Asie centrale. Ce voyage a duré deux mois. Quelques années plus tard, il a écrit :

« Lors de mes expéditions en Asie centrale en 1956, entre la vieille ville turkmène d’Ashkabad et la chaîne occidentale des montagnes de l’Hindu Kush, j’ai rencontré un vieil Afghan nommé Abdullah qui a interprété pour moi une pantomime “Du monde entier”, qui était une tradition dans sa famille. Encouragé par mon enthousiasme, il m’a raconté un mythe sur la pantomime comme métaphore du “monde entier”. Il voyait la pantomime comme le monde entier, et le monde entier comme la pantomime. Il parlait et je me sentais à l’écoute de mes propres pensées. Dans mon esprit, je voyais toujours la Nature comme un être changeant, mobile et unique. Comme un mime dansant qui se cache sous le scintillement de multiples

[1] *Idem.* , p. 29.

gestes, couleurs et grimaces de la vie[1]. »

L'Art prend le dessus sur la politique

Juin 1953. Répression du mouvement ouvrier à Berlin.

24 février 1956. Dans un rapport soumis au vingtième congrès du parti communiste de l'URSS, Kroutchev dénonce les crimes de Staline.

Avril 1956. Grotowski obtient son diplôme de MKhAT. Il quitte Moscou et retourne en Pologne. Il s'engage tout de suite dans des activités politiques, spirituelles et artistiques.

Commençons par le politique.

Dès son retour, dans *Dziennik Polski,* il publie un article intitulé « Les changement que j'ai observé dans la vie culturelle de l'URSS ». Le ton et les formules qu'il adopte dans la rédaction de cet article montrent qu'en ce mois de septembre 1956, il croyait encore à la possibilité d'une ouverture dans l'atmosphère politique des démocraties populaires. Cet espoir fut vain. Un mois plus tard, en octobre 1956, l'armée polonaise a réprimé violemment le mouvement protestataire des ouvriers de la ville de Poznan. Après avoir étouffé ce mouvement dans l'œuf, le parti communiste polonais a sorti Vladislav Gomulka de la prison et l'a nommé président. Par cette manœuvre, il a fait d'une pierre deux coups. D'une part, il a montré à Moscou qu'il était capable de gérer tout seul les crises socio-politiques ; d'autre part, il a suggéré au peuple l'idée que l'arrivée au pouvoir de Gomulka éloignera le danger d'une intervention militaire soviétique. Ainsi commença dans l'histoire de la Pologne communiste une période que Ludwik Flaszen appelle le « communisme à trou ».

Novembre 1956. Grotowski adhère à *l'Union révolutionnaire des jeunes.* Il devient très vite l'un de ses leaders. Au mois de décembre, lors d'une réunion nationale, en tant que

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « During my expeditions in central Asia in 1956, between an old Turkmenian town Ashkabad and the western range of the Hindu Kush Mountains, I met an old Afghan named Abdullah who performed for me a pantomime "Of the whole world," which had been a tradition in his family. Encouraged by my enthousiasme, he told me a myth about the pantomime as a metaphor for "the whole world." The pantomime is like the world at large, and the world at large is like the pantomime. It occurred to me then that I'm listening to own thoughts. Nature -changeable, moveable, but permanently unique at the same time - has always been embodied in my imagination as the dancing mime unique and universal, hiding under the glittering of multiple gestures, colours, and the grimace of life. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 18.)

représentant des groupes de jeunesse communistes et socialistes révolutionnaires, Grotowski prend une position dure face aux derniers éléments du stalinisme et réclame l'autonomie du mouvement de la jeunesse. Une semaine plus tard, il s'oppose à nouveau aux manipulations découlant de la tendance croissante à la centralisation du mouvement de la jeunesse.

Janvier 1957. Il participe à la première séance plénière du *Comité central temporaire de l'union de la jeunesse socialiste.* Il a été choisi comme membre du secrétariat du Comité central temporaire, composé de seize personnes. Fin janvier, au cours de la deuxième session plénière du Comité central, Grotowski prononce un discours controversé. Il accuse l'Union d'avoir abandonné les idéaux du mouvement démocratique et antistalinien. Quelques jours plus tard, il démissionne de son poste. La dernière apparition de Grotowski sur la scène de la politique date du 25 avril 1957, jour où il prononce un discours lors du Congrès constitutionnel de l'Union à Varsovie. Ce discours s'intitule « Civilisation et liberté - il n'y a pas d'autre type de socialisme ». Après cette intervention, il quitte la politique et se consacre complètement aux activités théâtrales et spirituelles. Concernant cet abandon de la politique, il dira plus tard :

> « Je voulais être un guru politique, un guru très dogmatique. J'étais fasciné par Gandhi et je voulais être comme lui. Mais j'ai compris que c'était impossible à cause de raisons objectives. Et puis, c'était contre ma nature qui est capable de *fair play* mais qui ne croit pas du tout que tout le monde ait la bonne intention[1]. »

Et dans un autre contexte, il déclare :

> « Pour donner un portrait des rêves que je faisais en ce temps-là. Au centre, il y aurait le rêve d'une vie libre, de l'état originel, de la liberté. Pour moi, la liberté est une tentation sublime. Elle existe pour l'individu, même s'il n'en a pas conscience. La liberté n'est associée ni à la liberté de choix ni au volontarisme pur et simple, mais à une vague, à l'abandon de soi-même à cette énorme vague, à ses désirs. Et quand je parle de désir, c'est comme l'eau dans le

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « I wanted to be a political guru, and a very dogmatic one at that. I was so fascinated by Gandhi and I wanted to be like him. But I found that's impossible for objective reasons, and besides il would be against my nature, which is capable of fair play but can not fully believe that every one has good intentions. (dans Robert Findlay, « Grotowski's labratory theatre, dissolution and diaspora », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 178.)

désert ou un souffle d'air pour quelqu'un qui se noie[1]. »

Le lecteur souhaiterait peut-être lire quelques passages de ce que Grotowski a dit et écrit durant le temps où il était un activiste politique.

En mars 1957, dans *Gazeta Krakowska*, il écrit :

> « Nous voulons une organisation qui apprendra aux gens à penser politiquement, à comprendre leurs intérêts, à se battre pour le pain et la démocratie ainsi que pour la justice et la vérité dans la vie quotidienne. Nous devons nous battre pour que les gens vivent comme des êtres humains et soient maîtres de leur destin. Nous devons nous battre pour le droit des jeunes à travailler, à apprendre et à faire carrière. Nous devons nous battre pour des universités ouvrières, contre l'emploi des mineurs dans des emplois pénibles et exigeants, pour une répartition équitable des congés d'été, des appartements et des primes, pour l'égalité des droits des ouvriers et des employés, pour des normes de travail équitables, pour la primauté des spécialistes. Nous devons nous battre pour que les jeunes puissent vivre une vie meilleure et plus satisfaisante. Nous devons nous battre pour que les gens puissent s'exprimer sans craindre d'être harcelés. Nous devons nous battre pour que les personnes stupides et corrompues n'occupent pas de postes à responsabilité[2]. »

En avril 1957, dans un discours donné au sein d'un congrès animé à Varsovie, il déclare :

> « Les gens doivent comprendre que s'ils n'arrêtent pas de bouder, s'ils ne participent pas à la vie du pays et s'ils ne travaillent pas pour la cause commune, nous pouvons nous attendre à

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « If I were ever to build the self-portrait of my dreams - at the very center would be a liberated life, the original state, freedom. For me, freedom is connected with the supreme temptation. It exists for the individual, even if unaware of it. Freedom is associated neither with freedom of choice nor with sheer voluntarism- but with a wave, with giving oneself up to this huge wave, in accordance with one's desire. And when I speak of desire, it is like water in the desert or a gasp of air to someone drowning. » (dans Geniffer KUMIEGA, *The theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1987, p. 6.)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « We want an organization that will teach people to think politically, to understand their interests, to fight for bread and democracy and for justice and truth in everyday life. We must fight for people to live like humans and to be masters of their fate. We must fight for young people's right to work, learn, and to have a career. We must fight for workers' universities, against employment of minors in hard and demanding jobs, for fair allocation of summer leaves, appartements, and bonuses, for equal rights for blue and white collar workers, for fair work standards, for the primacy of specialists. We must fight for young people to live a better and more satisfying life. We must fight for people to speak their minds without fear of being harassed. We must fight so that stupid and corrupt individuals won't hold positions of responsibility. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 20.)

une catastrophe, à des effusions de sang, à la destruction et à une prise de contrôle du despotisme. Personne ne peut nous donner le pain, la civilisation et la liberté. Nous devons faire du pain, tout comme nous devons faire advenir la liberté et la civilisation. Il n'est pas vrai que l'on puisse se cacher dans son petit monde privé et continuer à vivre. Dans notre pays, les jeunes attendent avec impatience la civilisation, un niveau de vie décent, la justice, la prise de décisions concernant leur propre vie, le progrès technologique. Notre voie est une voie vers la civilisation et la liberté[1]. »

***

Décembre 1957. Grotowski commence à donner une série d'exposés sur les pensées orientales au *Théâtre 38*.

Voici les titres de ces exposés :

15 décembre. Les principes de base de la philosophie hindou.

22 décembre. La philosophie de Buddha.

29 décembre. Système philosophique du Buddhism.

5 janvier. Philosophie du yoga.

12 janvier. La philosophie des *Upanishads*, le système de Siankara.

17 janvier. La philosophie des *Upanishads*, le système de Ramanudja.

26 janvier. Les écoles contemporaines.

30 mars. Les tendances basiques de la philosophie chinoise.

4 avril. Les tendances basiques de la philosophie japonaise.

13 avril. Confucius.

20 avril. Taoïsme, les caractéristiques générales.

27 avril. Taoïsme, Lao-Tse, Chuang-Tse, Lie-Tse.

11 mai. Zen-Buddhism.

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « People must understand that if they don't stop pouting, join in the life of the country, and work for the common cause, then we may expect a catastrophe, bloodshed, destruction, and a takeover of despotism. No one can give us bread, civilization and freedom. We must make bread, just as we must make bread and civilization happen. It's not true that one can hide away in one's private little world and go on living. In our country, young people look forward to civilization, to a decent standard of living, to justice, to decision making about their own lives, to technological progress. Ours is a road to civilization and freedom. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 20.)

18 mai. Les tendances basiques de la philosophie indienne.

25 mai. La philosophie d'Advaita-Vedanta.

1 juin. Les analogues européens.

En parallèle, il commence à faire du théâtre. Il travaille jusqu'en 1970. Cette période de douze ans, se divise en trois périodes de quatre ans. Durant la première, il a mis en scène *Les chaises*, *Orphée* et *Oncle Vania*. Au cours de la deuxième, il a monté *Caïn*, *Kordian*, *Faust* de Goethe, *Mystère Bouffe*, *Chakuntala* et *Idiot*. Et durant la troisième, il a crée ses chef-d'œuvre : *Faust* de Marlow, *Akropolis*, *Prince constant* et *Apocalypsis cum figuris*. Au cours de cette dernière période, il a réussi à ouvrir un chemin vers le niveau organique du jeu.

Les chaises **et** ***Orphée*****, dispersion des illusions**

Avril 1957-Juin 1959. Grotowski est à Cracovie. Il est assistant professeur au conservatoire de Cracovie ; il travaille pour Radio Théâtre de la Pologne ; il met en scène.

Abordons les conditions socio-politiques de cette période.

Robert Findlay :

> « C'était un moment unique dans l'histoire et la vie politique polonaise, une période communément appelée le dégel ou l'Octobre Polonais. Staline était mort en 1953, et Kroutchev était arrivé au pouvoir en URSS. En 1956, il avait dénoncé Staline comme un tyran. Les effets de cette déclaration ont bien sûr été importants dans l'Union soviétique, mais ils ont également eu des effets profonds dans l'ensemble du bloc de l'Est, en particulier en Pologne, où les vieux staliniens au pouvoir ont été immédiatement sapés. Ainsi, après 1956, lorsque Wladislaw Gomulka est arrivé au pouvoir en tant que premier secrétaire, la Pologne a connu une période de libéralisation relative dans laquelle les arts ont pu s'épanouir. Presque immédiatement, un nouveau groupe d'auteurs dramatiques a émergé. Ils étaient pour la plupart influencés par Beckett, à ceci près que leur imaginaire et la façon dont ils traitaient les sujets étaient polonais. Les drames clichés et idéologiques du réalisme socialiste étaient dépassés. Les plus importants de ces dramaturges étaient Slawomir Mrozek et Tadeusz Rozewicz. C'est également à cette époque que les théâtres étudiants et les cabarets ont commencé à ouvrir leurs portes partout en Pologne. C'est aussi à cette époque que commence à apparaître le travail important de

réalisateurs polonais comme Andrej Wajda[1]. »

Il y avait aussi une nouvelle génération de traducteurs. Ceux-ci se sont intéressés à Adamov, Beckett, Camus, Dürrenmatt, Genet et Sartre. Chose intéressante : après l'Octobre polonais, toute œuvre d'art, tout texte, trouve tout de suite un sens politique. Les pièces du théâtre de l'Absurde n'échappent pas à cette règle.

Ian Kott :

> « Le théâtre en Pologne, dans la deuxième moitié des années cinquante, était peut-être le plus politique du monde. Même le Théâtre occidental de l'Absurde, quand il s'est transféré au pays de la Vistule, est devenu sans équivoque, ou on pourrait même dire, désespérément politique[2]. »

Rien d'étonnant de voir Grotowski attaquer *Les chaises* de Ionesco. Le lecteur se souvient sans doute des passages où le fils du vieux couple leur nomme les responsables du sang qui coule sur les trottoirs. En retentissant sur la scène, ces mots de Ionesco donnaient sans doute un nouvel essor à la désillusion que les polonais vivaient à ce moment-là.

Flaszen écrit :

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Robert Findlay : « It was a unique point in polish history and political life, a period commonly referred to as the Thaw or the Polish October. Stalin had died in 1953, and eventually Kroutchev had comme to power in the URSS. By 1956 he had denounced Stalin as a tyrant. The effects of that pronouncement were of course significant in the soviet union, but there were also profound effects in the whole Eastern Bloc, particularly in Poland, where the old Stalinists in power were immediately undermined. Thus after 1956, when Wladislaw Gomulka came to power as First Secretary, Poland experienced a period of relative liberalization in which the arts where allowed to flourish. Almost immediately, there emerged a new group of playwrights, influenced by Beckett, but nonetheless indigenously polish in their imaginative and experimental treatments of dramatic subjects. The tired, ideological dramas of socialist realism became a thing of the past. The most important of theses playwrights where Slawomir Mrozek and Tadeusz Rozewicz. This is the period, as well, in which student and cabaret theatres began to develop in Poland. It is also the time when significant work by Polish film directors such as Andrej Wajda began to appear. » (dans « Grotowski's laboratory theatre, dissolution and diaspora », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 178.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Ian Kott : « The theatre in Poland, in the second half of the fifties was perhaps the most political in the world. Even the Western Theatre of the Absurd transferred to the Vistula became unequivocally, or one might even say, desperately political. » (dans Ion Kott, « Why should I take part in the secret dance », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit.* , p. 135.)









Haut gauche : Halina Gallowa et Jerzy Nowak dans *Les chaise* de Ionesco, 1957.
Haut droite : Tadeusz Śliwiak et Zofia Więcławówna dans *Les dieux de la pluie* de Jerzy Krzysztoń, 1958.
Bas gauche : Halina Gallowa et Kazimierz Meres dans *Oncle Vania* de Tchekhov, 1959.
Bas droite : Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka et Tadeusz Bartkowiak dans *Orphée* de Cocteau.

> « Illusion, tout n'est qu'illusion. (…). Dans les années du divorce entre la réalité et le mot, dans les années d'un art pastoral qui recouvrait de fausses couleurs l'horreur de la vie, nous demandions la vérité à tout prix. Nous accueillions chaque tâche noire dans le tableau comme une révélation, alors que grommelaient furieux les bonzes qui pressentaient que le plus petit filet de vérité lâcherait un torrent dévastateur. Nous étouffions de mièvrerie alors que nous attendions des plats d'amertume. Nous étions nourris de lumières illusoires alors que nous demandions de réelles ténèbres. Chargés d'optimisme officiel, nous exigions le droit d'être pessimistes[1].»

Celui qui est lassé des lumières illusoires, qui ose demander de réelles ténèbres, celui-ci aura une forte chance de s'intéresser au poète mythique, Orphée.

Après *Les chaises*, Grotowski attaque *Orphée* de Cocteau.

Les penseurs du progrès et du paradis terrestre adulaient Prométhée. Quant aux anti-modernes, ceux-ci sont les fils spirituels d'Orphée. Dans un message adressé aux habitants de l'an 2000, l'anti-moderne Cocteau déclare : « il est possible que ce qu'on appelle le progrès soit le développement d'une erreur[2]. » Mais après avoir diagnostiqué l'erreur, il faut donner l'alerte.

Un homme/dieu nommé *Orphée* a pu maîtriser la nature mais n'a pas su sauver son amour. En retraçant l'histoire de cet homme/dieu, Cocteau voulait dire qu'il est temps de reconstituer l'harmonie du monde et de sauver l'amour. Ce message, Grotowski l'a bien saisi.

Ludwik Flaszen :

> « La mise en scène de Grotowski tenta de révéler au spectateur contemporain la complexité du monde, la lutte entre le chaos et l'ordre, entre les forces élémentaires aveugles et l'esprit humain qui les ordonne, la pulsation de la vie humaine entre tragique et grotesque, le sérieux et le comique. Le spectacle d'Orphée est une tentative de recherche d'une harmonie de l'homme et du monde, une tentative de liquider la déchirure existentielle entre l'individu et la réalité qui l'entoure. C'est ce qu'exprime dans le spectacle le thème du Cheval absurde et de Heurtebise, incarnation de l'ordre rationnel. C'est ce qu'exprime le thème de la mort dont la force

---

[1] Ludwik FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, *op.cit.* , p.46.

[2] Propos de Jean Cocteau dans *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*, court métrage enregistré en 1962 à villa Santo Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat, rediffusé par ina.fr. Pour le voir : https://www.youtube.com/watch?v=3-t1Wo8JEdQ.

destructrice devient impuissante face au courage humain, face à la raison de l'amour ; c'est ce qu'exprime l'invocation finale rédigée par le metteur en scène[1].»

Le choix d'*Orphée* par un jeune metteur en scène polonais n'était pas le fruit du hasard. Quatre ans plus tôt, Herbert Marcuse, critique rigoureux du marxisme soviétique, a présenté Orphée comme « une image de la libido qui refuse l'abandon de la dimension érotique du corps pour en faire un simple instrument de travail[2]. » Il a ajouté que « l'éros orphique transforme l'existence : il se rend maître de la crainte de la mort. Son langage est *chant* et son *travail* est *jeu*[3]. »

***

Le lecteur souhaiterait peut-être savoir quel était l'accueil du public et quel était le niveau de jeu des acteurs dans les mises en scène sus évoquées.

Les chaises n'ont pas été très bien accueillies par le public.

Ludwik Flaszen, alors critique dramatique, a écrit :

> « Même une bonne mise en scène ne peut pas attirer le public. Pas même le jeu de Halina Gallowa et Jerzy Nowak - concentré, techniquement habile, parfois parfait. Cracovie n'avait pas vu un tel four depuis longtemps. Depuis les premières mises en scène ratées du temps du réalisme socialiste. En ce temps-là, les théâtres donnaient des billets gratuits aux bataillons de l'armée. Maintenant que nous avons la démocratie, personne ne peut forcer les gens à venir au théâtre[4]. »

Concernant le jeu des acteurs, le critique dramatique, Tadeusz Kudlinski, écrit :

---

[1] Ludwik FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, *op.cit.* , p. 52.

[2] Jean-Michel PALMIER, *Sur Marcuse*, Paris, Union générale d'édition (10/18), 1969, p. 97.

[3] Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation*, Paris, Minuit, 1963, p. 152.

[4] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Flaszen : « Even a good production couldn't draw a crowd. not even the acting of Halina Gallowa and Jerzy Nowak - focused, technically skillful, at times perfect. Krakow hasn't seen such a flop in a long time, since the first socialist realist duds. But then theatres were giving free tickets to army battalions. Now we've got democracy, so no one can corral the audience anymore. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 22.)

« Il établit un équilibre entre le naturalisme et le non-réalisme. Les acteurs sont “naturels”, tandis que les torsions et les disjonctions inhabituelles de l’action ont été traduites avec succès par un éclairage et une musique expressifs. Le symbolisme de la pièce a été soigneusement préservé, et c’est au public d’interpréter les symboles. Tant au niveau de l’interprétation que de la mise en scène, il y a eu des moments forts, mais aussi des points faibles. Malgré le jeu naturaliste des acteurs, on sent un autre plan de la réalité, surtout dans les scènes jouées de manière perspicace avec des invités invisibles qui demandent des chaises vides. Les acteurs ont pu évoquer l’invisible et suggérer des relations inexistantes[1]. »

Premier voyage en France

Juillet 1957. Grotowski part pour Avignon. Il assiste à trois mises en scène de Vilar : *Henri IV*, *Le mariage de Figaro*, *Meurtre dans la Cathédrale*.

L’existentialisme mis en scène à la Meyerhold

Plus haut, nous avons entendu Flaszen dire que dans la mise en scène d’*Orphée*, Grotowski voulait « liquider la déchirure existentielle entre l’individu et la réalité qui l’entoure. » Se sentait-il alors proche de Roquentin ? C’est possible. Nous sommes dans les années 50. Sartre domine la scène intellectuelle européenne. Les pièces choisies par Grotowski et la façon dont il les a mises en scène, montre que, comme la plupart de ses contemporains, il était sous l’influence de l’auteur de *La nausée.*

Chose importante : désormais Grotowski ne met plus en scène des pièces. Il crée à partir des pièces. Il s’intéresse à l’art du collage.

Juillet 1958. Il met en scène *Les dieux de la pluie*, pièce de Jerzy Krzyszton.

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d’un propos émis en polonais par Tadeusz Kudlinski : « It strikes a balance between the naturalistic and non-realistic. The actors are “natural,” while the unusual twists and disjunctions of action have been successfully translated into expressive lighting and music. The play’s symbolism has been carefully preserved, and it is up to the audience to interpret the symbols. Both in terms of acting and directing, there were powerful moments, but there were also weak spots. In spite of the naturalistic acting, one senses a different plan of reality, especially in the perceptively acted scenes with invisible guests asking for empty chairs. The cast was able to evoke the invisible and to suggest non-existant relationships. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 22.)

Le critique Jerzy Falkowski a écrit : « On sent un décalage entre l'intrigue et la mise en scène, ce qui n'était probablement pas voulu par le metteur en scène. Parfois, c'est comme si l'on tirait une mouche avec un canon[1]. »

Ce décalage était bien voulu par Grotowski. Il déclare :

> « Le dramaturge a écrit une pièce sur les jeunes qui s'habillent comme vous, dont le visage vous ressemble. Mais le théâtre a changé les visages des acteurs en visages de clowns à la recherche du sens de l'existence, des clowns qui évoluent dans un vide entre le jeu et l'expérience difficile[2]. »

Du même auteur, il a mis en scène *La famille malheureuse*. Dans un entretien publié dans *Tribuna Opolska*, Grotowski déclare :

> « Je crois qu'un scénario dramatique ne doit fournir qu'un thème au metteur en scène qui l'utilisera comme base pour une nouvelle œuvre indépendante, une production théâtrale[3]. »

Ce que Grotowski écrit dans la brochure de cette mise en scène, montre qu'en ce temps-là il puisait tant dans l'existentialisme que dans la pensée chrétienne et orientale :

> « Mon théâtre ne s'incline pas quand le public a la gentillesse d'applaudir. Dans mon théâtre, les émotions ne sont pas artificielles, les larmes ne sont pas feintes et le pathos n'est pas pitoyable parce qu'il sert un but - il montre, pour citer Hamlet, "l'âge et le corps même du temps, sa forme et sa pression". L'homme est plein d'anxiété et de peur. Il sait qu'il va mourir, et il ne veut pas savoir qu'il va mourir. Il connaît sa faiblesse. Il est un bourreau et une victime.

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Jerzy Falkowski : « One senses a gap between the plot and the mise en scène, which was probably not intended by the director. At times it is like shooting a fly with a canon. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 24.)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski « The dramatist wrote a play about young people who dress like you, whose faces resemble yours. But the theatre has changed the actors' faces into the faces of clowns in search of the meaning of existence, clowns moving in a vacuum between game-playing and difficult experience. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 25.)

[3] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « I believe that a dramatic script should provide only a theme for the director who will use it as the basis for a new, independent work, a theatre production. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 25.)

> Mais face au temps, il est seul. L'homme cherche le Graal, un calice moulé dans l'infini, qui délivre l'homme de la faiblesse et de la mort[1]. »

Et dans un entretien accordé à un journaliste à la même période, il se montre un existentialiste parménidien :

> « J'ai choisi le métier d'artiste parce que je me suis rendu compte assez tôt que je suis hanté par une certaine "préoccupation thématique", un certain "motif principal" et un désir de révéler cette "préoccupation" et de la présenter à d'autres personnes. Je suis hanté par le problème de la solitude humaine et de l'inévitabilité de la mort. Mais un être humain (et c'est là que commence mon "motif principal") est capable d'agir contre sa propre solitude et sa propre mort. Si l'on s'implique dans des problèmes en dehors de sphères d'intérêts étroites,…, si l'on reconnaît l'union de l'homme et de la nature, si l'on est conscient de l'unité indivisible de la nature et si l'on trouve son identité en son sein,…, alors on atteint un degré essentiel de libération[2]. »

Et nous savons qu'une décennie plus tard, il abandonnera le métier artistique en vue de quêter cette unité au sein même de la nature avec un petit groupe de compagnons de route.

Rencontre avec Marceau

1959. Paris. Grotowski rencontre Marcel Marceau. Il est fasciné par son art. De retour en Pologne, il écrit un article sur l'art de ce génie. Là aussi, il se révèle comme un existentialiste

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « My theatre does not bow down when the audience is kind enough to applaud. In my theatre, emotions are not artificial, tears are not faked, and pathos is not pitiful because they serve a purpose -they show, to quote Hamlet, "the very age and body of the time his form and pressure." Man is full of anxiety and fear. He knows that he will pass away, and he does not want to know that he will pass away. He knows his weakness. He is victimizer and victim. But faced with time, he is alone. Man searches for the Grail, a calice molded out of infinity, which delivers man from weakness and death. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 26.)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « I have chosen the artistic profession because I realized quite early that I am being haunted by a certain "thematic concern," a certain "leading motif," and a desire to reveal that "concern" and present it to other people. I am haunted by the problem of human loneliness and the inevitability of death. But a human being (and here begins my "leading motif") is capable of acting against one's own loneliness and death. If one involves oneself in problems outside narrow spheres of interests, …if one recognizes the union of man and nature, if one aware of the indivisible unity of nature and finds one's identity within it, …then one attains an essential degree of liberation. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 26.)

parménidien :

> « L'homme moderne, placé par la science dans un cosmos sans paradis, sans dieux et sans démons,…, peut encore trouver un certain espoir, psychologiquement enraciné dans l'unité et l'immortalité de la nature[1]. »

Devenir mature, grand rêve des intellectuels slaves

Tchekhov tente tous les metteurs en scène. Son *Oncle Vania* a tenté Grotowski.

Oncle Vania est la version augmentée d'une autre pièce de Tchékhov, *Le Sauvage*. Dans l'empire soviétique des années 50 et 60, personne n'osait la mettre en scène. Et pour cause : le personnage principal de cette pièce s'appelle Khrouchtchev. Son pseudonyme est *sauvage*.

Abordons son caractère.

En effet, il souffre de cette maladie dont souffrent tous les blancs-becs des régions arriérées du monde. Ceux qui, après avoir quitté leurs villages et après avoir appris à prononcer quelques mots philosophiques en français, pensent à sauver l'humanité alors même qu'ils ne savent ni communiquer avec leurs proches ni s'exprimer comme un adulte ni faire l'amour avec une femme. Au tournant du vingtième siècle, en Russie, ces blancs-becs étaient nombreux. Ils pullulent dans les écrits de Dostoïevski et Tchékhov. Ces deux auteurs avaient pressenti à quel point ces blancs-becs pouvaient être dangereux pour l'avenir de l'humanité. Le lecteur se souvient sans doute de ce que Dostoïevski raconte dans *Souvenirs de la maison des morts*. Quant à Tchekhov, en 1888, il a écrit : « En brandissant l'étendard de la science, de l'art, et de la liberté de pensées persécutées, la Russie finira un jour par être dirigée par des crapauds et des crocodiles pires que ceux qu'a connu l'Espagne au temps de l'Inquisition[2]. » Ces crocodiles n'ont pas tardé à apparaître sur la scène politique russe. Ils avaient pour nom Lenine, Beria, Staline, Khrouchtchev et les autres.

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « Modern man, placed by science in a cosmos without heaven, gods, and demons…can find some hope, psychologically rooted in the unity and immortality of nature. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 26.)

[2] Propos de Tchékhov dans Ronald HINGLEY, *Les écrivains russes et la Société,* Paris, Hachette, 1967, p. 237.

De Pouchkine à Tolstoï, de Norwid à Gombrowicz, tous les grands esprits éclairés de l'Europe de l'Est ont parlé du danger des blancs-becs. Parmi eux, Gombrowicz a exercé une grande influence sur Grotowski. Il était un auteur « foncièrement pessimiste qui paraissait sans doute réactionnaire à ceux qui rêvaient de changer le monde[1]. » Mais son pessimisme « était salubre et réconfortant et permettait d'espérer qu'un jour l'homme, plutôt que de changer, choisirait de se reconnaître comme un enfant[2]. » Dans son *Ferdydurk*, Gombrowicz donne le message que voici : devenez mûr et mature. Ce dernier mot revient sans cesse non seulement dans les propos de Grotowski mais aussi dans ceux de ses amis. Concernant l'enseignement qu'il propose à ses acteurs, Grotowski écrit : « Ici, tout est concentré sur le mûrissement de l'acteur qui se révèle par une tension vers l'extrême[3]. »

On retrouve le même mot dans un propos de Cieslak :

> « Lorsque je suis venu chez lui [Grotowski], (…), je n'étais pas du tout mûr. Enfant, j'étais incroyablement renfermé. Le travail avec Grotowski a été au-delà de l'apprentissage du théâtre et du métier d'acteur. C'est lui qui lentement m'a ouvert, comme on ouvre une huître[4]. »[5]

En effet, le travail du Théâtre Laboratoire n'était qu'une étape de cet effort intellectuel que l'intelligentsia est-européenne a mené, dès le dix-neuvième siècle, afin de conduire les peuples slaves vers la maturité, afin de les sortir de ce que Krouchtchev, personnage principal de *Le Sauvage* appelle « la forêt obscure. »

***

Voyons maintenant comment Grotowski a mis en scène *Oncle Vanya*.

---

[1] Constantin JELENSKI, « Witold Gombrowicz - (1904-1969) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 décembre 2018. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/witold-gombrowicz/

[2] *Ibid.*

[3] Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre, op.cit. ,* p. 14.

[4] Propos de Cieslak dans George BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante,* Paris, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 25.

[5] La collaboration de Cieslak avec Grotowski n'était pas un hasard. « Qui suis-je et ce que je veux réellement faire ? » Ces deux questions, Cieslak se les posait dès son bas âge. (Propos de Cieslak dans George BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante, op.cit. ,* p. 25.)

Zibgniew Osinski écrit :

> « Le 14 mars 1959, l'*Oncle Vanya* de Grotowski a été présenté au Théâtre Kameralny de Cracovie. Pour créer cette mise en scène, Grotowski a fait des recherches approfondies. Il s'est définitivement coupé de la tradition tchékhovienne qui consiste à évoquer "la vie et les mœurs russes pendant la seconde moitié du XIXe siècle", "l'humeur ou la poésie des petits détails". La mise en scène de Grotowski confronte deux attitudes opposées. La première est celle d'une personne protégée par les conventions, aliénée de la nature et de la société, un paranoïaque qui s'enferme dans un cercle de mythes et de modèles artificiels et contraires aux normes biologiques et sociales. La seconde est celle de quelqu'un qui recherche des valeurs et des normes spontanées, qui accepte le travail comme une chance pour rejoindre consciemment la société, comme le continuum de la vie. (Brochure d'*Oncle Vanya*, 1959)
>
> Ces deux attitudes se sont reflétées dans la production dans deux domaines différents de la performance : construction et nature. Chacun des personnages a été attribué à l'un ou à l'autre. Serebriakov, Elena et Mme Voinitskaya appartenaient au second. "Le conflit entre la nature et la construction, entre ceux qui participent à la nature et aident à la créer et ceux qui, aliénés et sans vie, s'empoisonnent eux-mêmes et les autres - cette opposition est le conflit principal de cette mise en scène".[1] »

Notre propos sur les premières mises en scène de Grotowski prend fin ici. Dans le passage suivant, nous allons étudier ses grandes créations. Mais avant cette étude, nous devons parler de trois choses. Un concept, une rencontre et une tension.

Le concept : *Ketman*. Il a été présenté aux occidentaux d'abord par Arthur de Gobineau[2] et

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Zibgniew Osinski : « On 14 march 1959, Grotowski's production of *Uncle Vanya* opened at the Kameralny Theatre in Krakow. His article in the program notes and especially the prompt book indicate that Grotowski did extensive research in preparation for the production. He definitely cut himself off from the tchekhovian tradition of evoking "Russian life and manners during the second half of the nineteenth century," "mood," or "the poetry of little details." The production confronted to opposing attitudes : the first attitude is of someone who is shielded by convention, alienated form nature and society, a paranoic closing himself off in a cercle of myths and patterns artificial and contrary to biological and social norms. The second attitude is of someone who seeks spontaneous values and norms, who accepts work as a chance to join society consciously and thus the continuum of life. (program notes [1959]) These two attitudes were reflected in the production by two different performance areas, "construction" and "nature." Each of the characters was ascribed to one or the other. Serebriakov, Elena, and Mme. Voinitskaya belonged to the second. "The conflict between nature and construction" wrote Grotowski, "between those who participate in nature and help create it and those who, alienated and lifeless, poison themselves and others -this opposition is the leading conflict in the production." » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 28.)

[2] Dans *Les religions et les philosophie de l'Asie centrale.*

puis par Czeslaw Milosz dans *La pensée captive*.

La rencontre : celle-ci a eu lieu au début des années 60 entre Grotowski et Jerzy Gurawski. Celui-ci a été le concepteur du dispositif scénique de toutes les mises en scène de Grotowski, sauf *Akropolis*.

La tension : elle apparaît entre l'État communiste de la Pologne et les grandes œuvres du romantisme polonais.

Le *Ketman*, ou l'art de *feindre* croire au nouveau

Le *Ketman* est la forme la plus abominable du conformisme. Il a été inventé au début du quinzième siècle par les fonctionnaires iraniens sunnites qui travaillaient pour les rois chiites de la monarchie séfévide. Redoutant les principes fondamentaux du chiisme, ces fonctionnaires *feignaient* tous d'être des chiites convaincus. Ils faisaient de leur mieux pour convertir leurs anciens coreligionnaires au chiisme. En cas de nécessité, ils n'hésitaient pas à les torturer. Ce qu'ils demandaient à ces malheureux n'était pas de se convertir au chiisme, c'était de *feindre* croire en cette nouvelle religion imposée par les rois séfévides.

Le *Ketman* est toujours pratiqué en Iran. Non seulement par les fonctionnaires de l'État islamique de Téhéran, mais aussi par un grand nombre de *gaucho-islamistes*. Non ! Ce terme n'a rien à voir avec « Islamo-gauchisme », terme inventé par les conservateurs européens. C'est une fabrication totalement iranienne. Il a été attribué par les jeunes intellectuels iraniens à une certaine catégorie d'activistes politiques.

Voyons qui ils sont.

La plupart d'entre eux viennent des anciens groupuscules marxistes ou communistes.

Dans les années 60 et 70, ceux-ci ont activement contribué à la formation d'un grand orchestre international que l'Occident et l'URSS ont animé contre le Shah d'Iran. Par l'Occident, nous entendons les grandes compagnies pétrolières. Rappelons-nous qu'en 1960, en vue de contrôler le prix du pétrole, le Shah a fondé l'OPEC. Quant à Moscou, dès le XVIIe siècle, Pierre le Grand rêvait d'occuper le Nord de la Perse, de devenir le maître absolu de la mer Caspienne et de se frayer un chemin vers le golfe Persique.

Cette « internationale » russo-américaine a réussi à renverser le Shah en 1979. La «

révolution islamique » est le nom que les grands médias ont donné à ce renversement.

Dès 1980, commença la Terreur.

Dépassés par les islamistes dans le processus de la prise du pouvoir, un grand nombre de militants communistes et marxistes ont fait l'objet d'une purge entre 1979 et 1989. De ceux qui ont survécu, presque la moitié ont immigré en Europe. Parmi ceux qui n'ont pas pu partir, un bon nombre ont préféré garder le silence et cultiver leur jardin. Mais un grand nombre sont rentrés dans une collaboration intelligente avec le régime. Ce sont ces derniers que les jeunes intellectuels iraniens nomment les « gaucho-islamistes ».

Espérant pouvoir un jour rentrer dans l'appareil d'État, ces derniers ont produit, dès 1990, un nouveau discours politique : la réforme. En voici un résumé : l'ère des révolutions est finie, appliquons la politique du pire, courrons aux urnes, votons pour les bourreaux modérés, taisons-nous, *feignons* croire en une « réforme » même si nous n'y croyons pas, faisons l'apologie du régime dans les médias de masse, et espérons qu'un jour l'État islamique de Téhéran produira un Deng Xiaoping et rejoindra la mondialisation.

Dans les années 60, 70 et 80, la Pologne vivait une situation similaire à celle que l'Iran vit actuellement. Comme les Iraniens d'aujourd'hui, les Polonais d'alors ont compris que les prédicateurs de « la longue marche vers le vrai socialisme », n'étaient, en effet, qu'une bande d'anciens communistes qui avaient peur de la chute du régime. Grâce à Czeslaw Milosz et son livre, ils ont compris que les propos de ces vieux guignols de Moscou n'étaient que des mensonges emballés dans un papier doré. Dès les années 1980, la Pologne s'est réveillée. Le Solidarnocs a été la phase finale de ce réveil national. Ce mouvement a réussi à déchirer le Rideau de fer en 1988.

Grotowski était proche de ce mouvement anti-soviétique et anti-conformiste. Comme tout anticonformiste, il était souvent harcelé par les rhinocéros.

Jerzy Grotowski :

> « Quand nous étions une petite troupe vivant à la campagne, loin des grandes villes, dans la petite ville d'Opole, nos collègues plus performants de ces grandes villes ont ricané et se sont moqués de nous. Ils ont qualifié notre théâtre de fraude et nous ont accusés de vouloir nous opposer à toute vie théâtrale en Pologne. Nous avons entendu dire que rien n'en sortirait et que tout serait fini en une saison. On a fait beaucoup d'efforts pour nous fermer après une ou deux

saisons[1]. »

Mais Grotowski ne se laissa pas abattre. Ce qui lui réchauffait le cœur était le sérieux de ses acteurs et les compliments qu'il recevait de la part des patriotes polonais.

Jerzy Grotowski :

> « Je me souviens quand nous étions à Varsovie en 1960 et qu'une formidable campagne de presse a été lancée contre nous. C'est alors que j'ai reçu une lettre des Byrskis [Tadeusz et Irena Byrskis, anciens acteurs de la compagnie *Reduta*], qui disait : "N'ayez pas peur et n'abandonnez pas. Les gens se moqueront de vous. Quand quelqu'un fait quelque chose d'original pour la première fois, les autres éclatent de rire." Ce sont des mots très importants. Pendant des années, ils ont suivi tout ce que nous avons fait. Les détracteurs disent toujours la même chose, plus ou moins ouvertement : fraude, charlatan. Ils disent : "Toi, mon ami, tu sais arranger les choses à merveille parce que tu es un magicien et un charlatan"[2]. »

Sans les encouragements de ces vieux patriotes, Grotowski n'auraient sans doute pas pu résister contre les rhinocéros et les pratiquants du *Ketman*.

Grotowski rencontre Gurawski

Jerzy Gurawski est le seul membre du Théâtre Laboratoire que nous avons pu rencontrer à

---

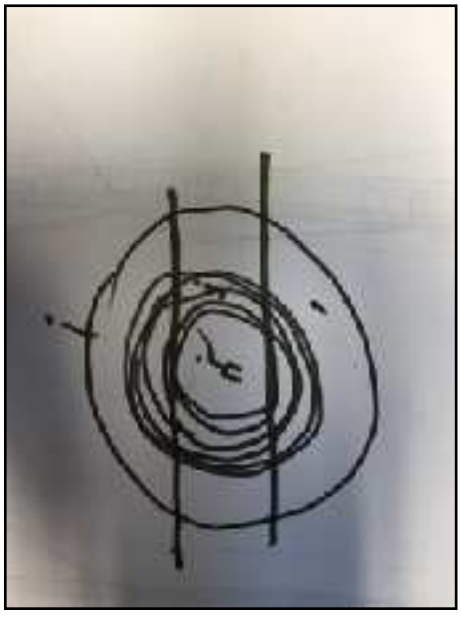
[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « When we where a small troupe living in the countryside, far from big cities, in the small town of Opole, our more successful colleagues from those large cities snickered and poked the fun at us. They called our theatre a fraud and accused us of trying to oppose ourselves to all of theatrical life in Poland. We heard that nothing would come of it and that it would be over in one season. A lot of effort was put into closing us down after one or two seasons. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 42.)

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « I remember when we were in Warsaw in 1960 and there was that terrific press campaign unleashed against us. It was then that I received a letter from the Byrskis [Here Grotowski refers to Tadeusz and Irena Byrskis, former actors with the famous Reduta company of Juliusz Osterwa of a generation earlier. It was this company upon which Grotowski at least partially modelled his own.] (I did not know them at the time), who wrote : "Don't be afraid and dont give up. People will laugh at you. When someone does something original for the first time, others burst with laughter." Very important words. For years they have followed everything we've done. It is said more or less openly but it is always the same : fraud, charlatan. They say : you, my friend, know how to arrange things wonderfully because you are a magician and a charlatan. » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 41.)









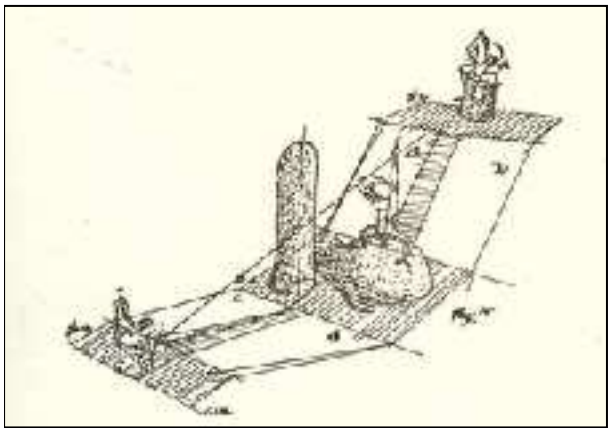
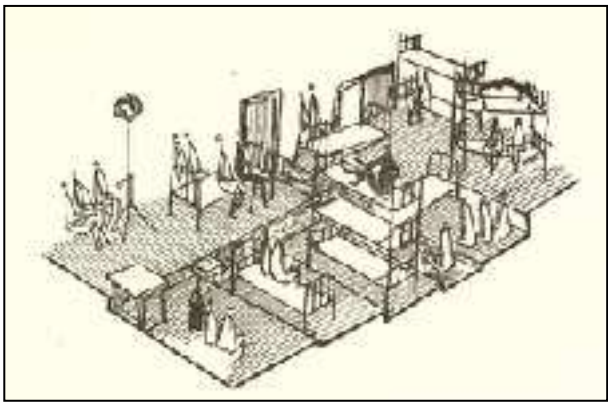
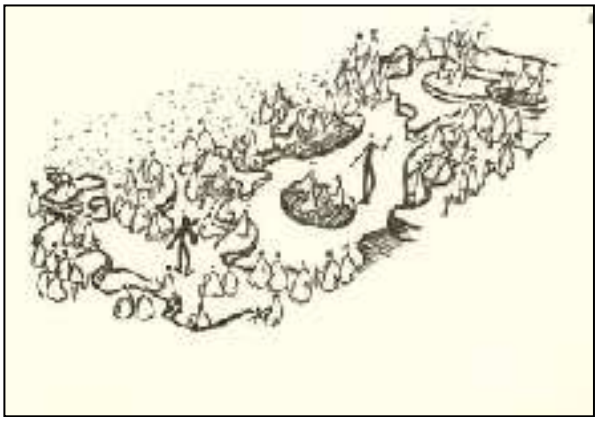
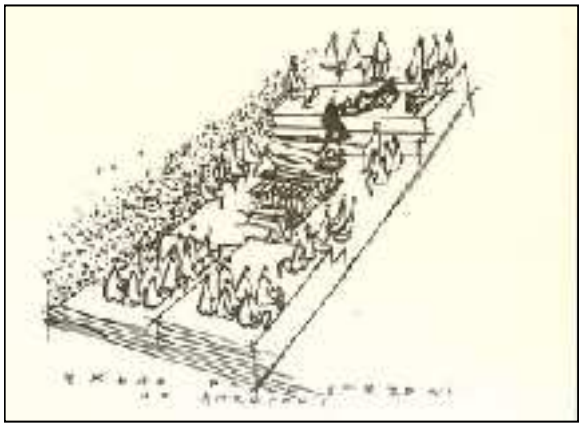
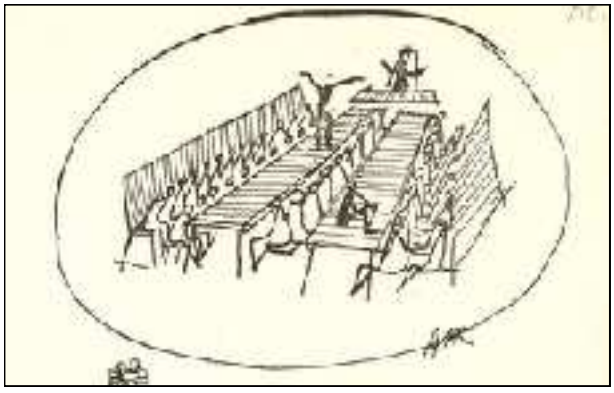
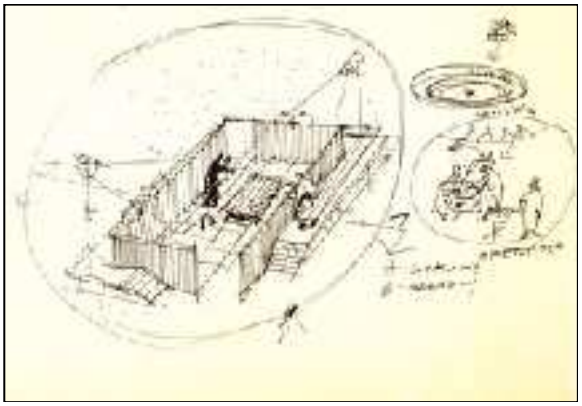
Jerzy Gurawski, scénographe de toute les mises en scène de Grotowski, sauf *Akroplis*.
Il assimile l'acteur à un taureau qui se bat contre tous au milieu d'un corrida.
Il a réalisé cette idée dans tous les dispositifs qu'il a conçus pour Grotowski.

Poznan, le 8 décembre 2018. Nous tenons à remercier notre amie polonaise Agnieszka Malinowska. Elle a pris l'initiative de communiquer avec Gurawski, a très gentiment accepté de nous accompagner jusqu'à Poznan et a accompli la difficile tâche de la traduction simultanée lors de cette rencontre.

Nous nous sommes installés dans le salon de Gurawski et lui avons offert deux bouteilles de vin rouge. Il a souri et dit que durant les années de sa collaboration avec le théâtre *13 rzedow*, il lui arrivait parfois de recevoir des courriers de reproches écrits par Grotowski. Puis, il s'est tu, tenta de lire le nom du château sur la bouteille et ajouta qu'il méritait ces reproches car il lui arrivait très souvent de se rendre aux répétitions d'une pièce en l'état d'ivresse.

Nous nous sommes assis autour d'une table. Gurawski ouvrit un cahier. Sur chaque page de ce cahier, on pouvait voir une esquisse. Le cahier comprenait toutes les scénographies que Gurawski avait faites de 1959 à 1966 pour le théâtre *13 rzedow*. Gurawski se mit à parler. Il commença par la première rencontre qui eut lieu entre lui et Grotowski, en 1959, devant le *Théâtre 38* à Cracovie, là où Grotowski donnait ses conférences sur les philosophies orientales. Gurawski venait juste de finir ses études en architecture à L'École Polytechnique de Cracovie et Grotowski était un jeune metteur en scène peu connu. Durant cette rencontre, Gurawski a parlé à Grotowski du projet qu'il avait conçu à la fin de ses études afin d'obtenir son diplôme d'architecture. Il s'agissait d'un théâtre ambulant équipé d'une scène carrée entourée sur les quatre côtés par des gradins. L'idée a plu à Grotowski. Il proposa à Gurawski de collaborer avec lui dans la mise en scène qu'il voulait faire de *Shakuntala* de Kalidasa. Gurawski accepta. Une collaboration étroite commença entre les deux artistes et dura sept ans.

Jerzy Gurawski : « Je venais de terminer mes études à Cracovie. Le projet que j'ai présenté au jury s'intitulait *Le théâtre rond*. Comme on peut voir sur cette photo, les spectateurs sont assis tout autour de la scène. En fait, ils constituent une scène qui entoure la scène. Nous sommes à Cracovie de la fin des années 50. C'était les années d'activité de Kantor et d'autres grands hommes de théâtre. Avec ce projet, j'ai assisté une fois à un concours lancé par le conseil régional de Mazovie.

Haut gauche : scénographie de Gurawski pour *Shakuntala*.
Haut droite : scénographie de Gurawski pour *Kordian*.
Milieu gauche : scénographie de Gurawski pour *Les aïeux*.
Milieu droite : scénographie de Szajna pour *Akropolis*.
Bas gauche : scénographie de Gurawski pour *Faust* de Marlow.
Bas droite : scénographie de Gurawski pour *Prince constant*.

Comme vous pouvez voir, derrière les spectateurs, il y a un espace secret, un espace vide, d'où ils peuvent entendre des bruits et ressentir des choses. Quelqu'un frappe, quelqu'un cogne, un oiseau chante, etc. Le théâtre traditionnel ne tient pas compte de cet espace. On s'assoit et on regarde bêtement la scène. Mais ici, les spectateurs regardent la scène et en même temps ils se regardent. Ça, c'est un grand plaisir.

Alors Cracovie ! [*Il montre un plan de Cracovie.*] Voici le marché de Cracovie. Ici, c'est la Halle aux draps. Ici, c'est la fameuse cave *Sous le bélier*. C'était un cabaret culte. Ici, le club des étudiants et le *théâtre 38* de Waldek Krygier. [*Waldek est le diminutif de Waldemar.*] On se baladait tous les jours entre ces trois points. »

K.N : « Le théâtre 38, là ou Grotowski donnait des conférences sur la philosophie orientale ? Vous assistiez à ses conférences ? »

J.G : « Oui. C'était après l'une de ces séances que je l'ai rencontré. Je lui ai parlé de mon *théâtre rond*. Et c'était le début de notre histoire. »

K.N : « C'était votre première rencontre ? »

J.G : « Oui. Il était déjà connu. Dans les années 50, à Cracovie, le théâtre était tout. La télévision n'existait pas. Quand je lui ai présenté mon projet, il m'a dit tout de suite : "Je vous prends!". J'ai dit : "Où est-ce que vous me prenez ? À Paris ?" Il a dit : "Non, à Opole." [*Il rit.*]

Regardez maintenant ces dessins. Ça, c'est le *théâtre rond*. Mais à Opole il y avait une salle comme celle-ci [*Il montre le salon de son appartement.*] Disons plutôt une grande chambre. Ils l'ont donné à Grot. Dans cette salle il a fondé son théâtre. »

K.N : « le théâtre 13 rangs ? »

J.G : « Oui. Il avait déjà fait deux spectacles dans cette salle. Et puis, nous avons pris ce cercle. [*Il montre le dessin de son théâtre rond.*] Nous avons coupé un rectangle. Et nous avons eu cette scène centrale. »

K.N : « Et ainsi, vous avez créé la scène pour Shakuntala ? »

J.G : « Oui. Tout a commencé dans ce merdier. Depuis ce coin, nous avons fait le tour du monde. *Shakuntala* est une histoire d'amour de l'Inde ancienne. Le prince est amoureux. La Cour n'est pas d'accord. Ici, c'est le côté princesse. Là, le côté prince. Au milieu, l'action. »

K.N : « C'était votre idée ou vous l'avez forgée en collaboration avec Grotowski ? »

J.G : « En fait nous avons compris que la quadrature du cercle est impossible. Nous avons coupé le haut et le bas du cercle. Nous avons gardé la partie médiane. Et le résultat était la scène que vous voyez ici. Sur cette scène, il a commencé à forger ses symboles ; ses "jaja" comme on dit en polonais [*jaja en polonais signifie connerie, drôlerie, testicule.*] Au milieu de la scène, il a mis un cylindre et un volume mou. »

K.N : « Un phallus. »

J.G : « Oui. Un phallus. Vous savez, à l'époque, l'emploi des symboles phalliques était interdit. Laissez-moi vous raconter comment on a créé les costumes. Nous connaissions un peintre sympathique, Witek Maszkowski. Il donnait des cours dans une école. Il a parlé avec ses élèves d'un pays lointain, l'Inde, et de ses habitants, les indiens. Puis, il leur a demandé d'imaginer les habits de ce peuple. Les enfants ont peint des morceaux de tissu. Avec ces morceaux, nous avons créé nos costumes. »

K.N : « Vous avez créé ce spectacle en 1961. Je pense que c'était pour faire un pied de nez à l'église. N'est-ce pas ? »

J.G : « Ah oui. Grot était un renard. Une fois il lui donnait un coup dans le nez et une autre fois il la serrait dans ses bras. Il était un très bon joueur. »

K.N : « À l'époque l'église était-elle encore un établissement fort en Pologne ? »

J.G : « En fait, tous les communistes étaient croyants. Ils venaient des classes populaires. Il n'y avait même pas un athée entre eux. Officiellement, ils ne pouvaient pas aller à l'église mais officieusement ils essayaient de se rapprocher d'elle et de l'entretenir. Ils ont bien protégé l'église et lui ont donné les meilleurs terrains qui se trouvaient alors en Pologne. L'église n'a jamais été si heureuse que sous le communisme. [*Il rit.*] »

***

Ce que dit Gurawski dans le propos ci-dessus correspond bien avec ce que Flaszen écrivit sur *Shakuntala* :

> « Dans *Shakuntala,* il [Grotowski] en vint à des heurts, entre poésie d'amour sublimée et prose carrée de prescriptions rituelles, de normes sociales et de conseils sexuels. (…) La parole scénique était traitée de manière très conventionnelle. Elle ne devait pas seulement être porteuse de signification et d'intention ou transmettre des contenus mais également jouer de sa valeur sonore, se composer en tâches sonores, jouer d'artificialité. (…). La fin de la pièce a également été modifiée. Après avoir mis au monde un enfant, et donc accompli les fonctions biologiques et sociales, il reste au couple des personnages principaux la connaissance qu'ont les vieillards, la compréhension des déterminants innés de leur aventure enchantée[1].»

Pour Grotowski et ses acteurs, *Shakuntala* fut une expérience précieuse.

Jerzy Grotowski :

> « Nous avons remarqué assez tôt que l'on pouvait chercher les sources du jeu rituel dans cette pièce, un jeu rituel qui existe encore dans certains pays. Où ? Principalement dans le théâtre oriental. Même un théâtre profane comme l'Opéra de Pékin est basé sur une structure rituelle, développant une cérémonie par le biais de signes articulés établis par la tradition et les répétant de la même manière à chaque représentation. C'est une sorte de langage, et d'idéogramme du geste et du comportement. Nous avons fait *Shakuntala* pour étudier la possibilité de créer des signes similaires dans le théâtre européen. Nous voulions créer un spectacle qui donnerait l'idée d'un théâtre oriental - pas un authentique théâtre oriental - mais plutôt un théâtre oriental tel que les Européens l'imaginent. C'était une approche ironique. Mais

[1] Ludwik FLASZEN, *Grotowski et compagnie, op.cit.* , p. 59.

sous la surface de l'ironie, dirigée contre le spectateur, se cachait une intention : découvrir un système de signes approprié à notre théâtre, à notre civilisation. Nous l'avons fait à travers de petits signes vocaux et gestuels. Cela s'est avéré être un terrain assez fertile pour l'avenir. Nous avons introduit la formation vocale dans notre troupe, car il était impossible de créer des signes vocaux sans une préparation spéciale. La pièce a été produite et elle s'est avérée être une œuvre unique par sa suggestivité. Mais j'ai vu que c'était une transposition ironique de stéréotypes, de modèles. Chaque geste, composé d'un idéogramme spécialement construit, devenait ce que Stanislavski appelait un "modèle de geste". Ce n'était pas un "Je t'aime" avec une main sur le cœur, mais à la fin, cela se résumait à quelque chose de similaire. Il est apparu clairement que ce n'était pas la voie à suivre. Après *Shakuntala*, nous avons entrepris une recherche dans le domaine des réactions organiques des gens, afin de pouvoir les structurer. Cela a ouvert la porte à l'aventure la plus fructueuse que notre groupe ait connue, à savoir la recherche dans le domaine de l'action[1]. »

La double vie des classiques polonais sous le communisme

Dès 1947, se tissa une relation triangulaire compliquée entre trois éléments :

- L'esprit anti-russe des classiques polonais.

- Ceux qui pratiquaient le *Ketman.*

- Ceux qui ne le pratiquaient pas.

Comme dit Milosz, l'État communiste de la Pologne n'aimait pas trop l'esprit anti-russe

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « We noticed quite early that one could seek the sources of ritual acting in this play, a ritual acting still existing in some countries. Where ? Mainly in the Eastern theatre. Even a lay theatre like the Peking Opera contains a ritual structure, developing a ceremony through articulated signs set by tradition and repeating these in the same way with each presentation. This as a kind of language, and ideogram of gesture and behaviour. We did *Shakuntala* to study the possibility of creating similar signs in the European theatre. We wanted to create a performance which would give the idea of Eastern theatre - not an authentic Eastern theatre - but rather the kind that Europeans imagine. It was an ironic approach. But under the surface of the irony, aimed against the viewer, was a hidden intent : to discover a system of signs appropriate to our theatre, our civilisation. We did this through small vocal and gestural signs. This proved to be quite fertile ground in the future. We introduced voice training into our troupe, because it was impossible to create vocal signs without a special preparation. The play was produced and it turned out to be a unique work in its suggestiveness. But I saw that it was an ironic transposition of stereotypes, patterns. Each gesture, composed of a specially constructed ideogram, became what Stanislavski called a "gesture pattern." This was not "I love you" with a hand over the heart, but in the end it came down to something similar. It became clear that this was not the way. After *Shakuntala*, we undertook a search in the domain of organic reactions of people, in order to be able to structure these. This opened the door to the most fruitful adventure our group has had ; that is, research in the field of acting. (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory*, *op.cit.* , p. 51.)

des romantiques polonais mais il ne pouvait pas se dispenser de publier certains de ces poètes « car ce sont des classiques et on les considère comme les créateurs de la langue littéraire et comme les précurseurs de la Révolution. Les mettre à l'index, ce serait penser de façon non dialectique et tomber dans le péché de gauchisme[1]. »

À l'ombre de cette attitude équivoque adoptée par l'État, se battaient deux camps : ceux qui pratiquaient le Ketman et ceux qui faisaient de leur mieux pour ne pas le pratiquer.

> « Dans ces conditions, dit Milosz, le Ketman esthétique a toutes les chances de croître abondamment. Il s'exprime dans la nostalgie subconsciente du merveilleux (que l'on s'efforce de canaliser vers les distractions contrôlées, le théâtre, le film et les spectacles du folklore) et, chez les travailleurs de la littérature et de l'art, dans diverses formes d'évasion. Les écrivains s'enfouissent dans les écrits d'autrefois, ils commentent et traduisent les auteurs anciens. Ils écrivent volontiers des livres pour les enfants, où la fantaisie jouit d'une liberté plus grande. Beaucoup d'entre eux choisissent la carrière universitaire étudiant l'histoire de la littérature. Ils ont un bon prétexte pour s'enfoncer dans le passé et manier des textes dont la valeur d'art est grande. Les traducteurs de vielle poésie et de vielle prose se multiplient. Les peintres cherchent une issue en illustrant des livres pour les enfants, où il leur est possible de justifier des couleurs vives en se référant à l'imagination naïve des petits. Les metteurs en scène, s'acquittant de ce qu'ils doivent en jouant de mauvaises pièces contemporaines, s'arrangent pour introduire dans leur répertoire Lope de Vega ou Shakespeare[2]. »

Mais comment jouait-on les tragédies de Shakespeare sous une idéologie qui croyait que l'Histoire a une raison et que celle-ci mènera l'empire de l'Est vers le bonheur ?

Milosz répond :

> « Une pièce de théâtre par exemple, où interviennent des facteurs irréductibles à la seule rationalité, et qui trahit ainsi chez son auteur un intérêt trop vif pour le tragique de la vie n'a aucune chance d'être jouée : devant le déchirement tragique, les spectateurs risqueraient de s'interroger sur le mystère de la destinée humaine. Il est certains auteurs d'autrefois, par exemple Shakespeare, à qui l'on pardonne ces faiblesses ; mais il ne saurait être question, pour un auteur contemporain d'y céder. Pour cette même raison, les tragiques grecs ne sont pas considérés comme appartenant au répertoire du théâtre convenable. Marx aimait et admirait les

[1] Czeslaw Milosz, *La pensée captive*, *op.cit.* , p.45.

[2] *Idem.* , p. 98.

> tragiques grecs ; n'oublions pas cependant que les liens de la Nouvelle Foi avec Marx sont assez superficiels. La Nouvelle Foi est un produit russe, et l'intelligentsia russe qui l'a créée avait un mépris sans bornes pour tout art qui ne sert pas immédiatement à des fins sociales (d'autres fonctions éminemment sociales de l'art échappaient totalement à sa fonction)[1]. »

Et à la fin du passage consacré à la création artistique sous le communisme, Milosz souligne que « l'idéologie officielle imposait explicitement le slogan de la lutte contre la spontanéité du processus créateur[2]. »

À la fin du passage consacré au *Ketman*, Milosz conclut : celui qui commence à pratiquer le *Ketman* se transformera tôt ou tard en un être immoral, un être qui préfère *feindre* ne pas connaître la frontière entre le bien et le mal. Au contraire, celui qui se protège volontairement de cette pratique, essaiera de plus en plus de baser ses actes sur des assises philosophiques et métaphysiques solides et inébranlables.

Grotowski s'est protégé du Ketman. Ce qui lui a permis de représenter les classiques polonais sur un ton très différent de celui que les autres metteurs en scène polonais ont adopté.

Ian Kott :

> « Le théâtre de Grotowski s'est développé à un moment historique de troubles politiques prolongés. Le printemps de Prague a duré un mois, l'apocalypse polonaise de la liberté en octobre 1956 a duré trois jours. Le réveil d'une apocalypse est encore plus amer : en Pologne, la prise de conscience d'une situation désespérée, et plus tard, la résignation devant la crainte que ce désespoir provoquait a duré des années. Dans des conditions de répression politique arbitraire et illimitée, toute activité publique est un compromis. Au théâtre, un compromis politique est toujours, en fin de compte, un compromis artistique. Grotowski a pris la décision héroïque de ne pas compromettre. Mais sous la répression, une telle décision a le prix de

[1] *Idem.* , p. 106.

[2] *Idem.* , p. 240.

supplanter la politique par la métaphysique[1]. »

Un artiste qui décide de baser ses actes sur des assises métaphysiques et qui tente de se comporter selon les valeurs morales, pensera à partager ses assises et ses valeurs avec les autres. Un artiste de théâtre les partagera *durant* ses créations scéniques. Mis à l'épreuve des situations vécues par le personnage tragique, le spectateur, qu'il soit moraliste ou immoraliste, se trouvera contraint de faire le choix. Il se placera soit à côté du personnage soit face à lui. Et ce choix, entendons-nous bien, sera « absurde s'il ne s'appuie pas sur la foi en une hiérarchie des valeurs qui se maintient au-delà de la variabilité des choses humaines, donc sur une foi métaphysique[2]. »

***Dziady* (*Les aïeux*) , début d'un long chemin**

Commençons par ce que Gurawski nous a dit concernant la scénographie de cette mise en scène. Nous aborderons ensuite le jeu des acteurs.

J.G : « Après *Shakuntala*, Grotowski a trouvé une bonne confiance en soi. Il a donc décidé de mettre en scène les grandes œuvres du drame romantique. Il a commencé par *Les aïeux* de Mickiewicz. Dans cette pièce, on remonte à l'origine de nos superstitions ; à l'origine des obscurités dans lesquelles nous vivons. C'est une pièce sacrilège. Avec Grot, on a commencé à se poser des questions techniques. L'histoire se déroule dans des espaces vastes. Il y a des plaines, des forêts, des falaises, etc. Comment reconstituer tout cela sur une si petite scène ? Comment aller d'un espace à un autre sans lever et baisser le rideau à chaque fois ? J'ai réfléchi longtemps. Je me suis mis à boire et j'ai commencé à voir des choses. J'ai regardé

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Ian Kott : « Grotowski's theatre developed at an historical moment of prolonged political unrest. The Prague spring lasted a month ; the polish apocalypse of freedom in October 1956 lasted three days. The awakening from an apocalypse is bitter : in Poland the realization of a hopeless situation, and later, resignation to the dread this hopelessness provoked lasted for years. In conditions of arbitrary and unlimited political repression every public activity is a compromise. In the theatre a political compromise is always ultimately an artistic compromise. Grotowski took the heroic decision to be uncompromising. But under the condition of repression, such a decision exacts the price of supplanting politics with metaphysics. » (Ian Kott, « why should I take part in the sacred dance ? » dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p. 135.)

[2] Czeslaw MILOSZ, *La pensée captive*, *op.cit.* , p. 274.

beaucoup l'œuvre d'Appia. Dans son œuvre, les courbes ont attiré mon attention. Et soudain, j'ai eu un déclic. J'ai eu l'idée de créer des bosses et des creux sur la scène. Mais nous n'avions pas assez de projecteurs pour allumer cet espace. Nous avons pris quelques canettes, nous avons mis des ampoules dedans et nous avons créé des projecteurs. Ça nous a beaucoup aidé pour créer l'ambiance des scènes ténébreuses. Par exemple, quand un fantôme ou un monstre apparaissait sur la scène, nous donnions la lumière du bas. *Les aïeux* a eu un grand succès. Mais nous ne pouvions pas faire la tournée. Il était impossible de monter et de démonter la scène à chaque fois. Mais des critiques importants sont venus à Opole pour le voir. »

K.N : « Vous avez d'abord installé le dispositif et puis les acteurs sont venus travailler dessus ou bien vous l'avez conçu en même temps que les acteurs improvisaient ? »

J.G : « Oui. On a d'abord créé la scène et puis les acteurs sont venus travailler dessus. J'ai d'abord lu le texte et puis j'ai commencé à faire des esquisses. Grotowski les regardait. Il donnait son avis. Et moi, je corrigeais mes esquisses. »

K.N : « Vous étiez présent dans les répétitions ? »

J.G : Bien sûr. Il m'a même proposé le rôle du Diable. Je devais entrer, faire quelques gestes et sortir. J'ai essayé une fois ou deux. Ça lui a déplu. Il a donné le rôle à quelqu'un d'autre. [*Il rit.*] Et moi, j'ai trouvé un travail dans un cabinet d'architecture. Concernant les costumes, je dois rappelé qu'ils ont été créés par Waldek Krygier.

***

Voyons maintenant dans quel univers vivait Grotowski quand il essayait de mettre en scène *Les aïeux*. Dans *Tu es le fils de quelqu'un*, il dit ceci :

> « On trouve toujours des alliés et des ennemis à combattre. Vous êtes face à un système social extrêmement rigide, vous devez traiter avec lui, vous devez vous rappeler votre propre

liberté, vous devez retrouver vos alliés. Ces alliés peuvent être dans le passé. C'est pourquoi j'ai parlé avec Mickiewicz. Mais j'ai parlé avec lui des problèmes d'aujourd'hui et aussi du système social dans lequel j'ai vécu en Pologne presque toute ma vie. J'ai décidé de ne pas donner des discours politiques, mais d'élargir mon île de liberté ; mon devoir n'est pas de faire des obligations politiques, mais de faire des trous dans le mur[1]. »

Le mur qu'il voulait trouer était celui des illusions patriotiques des polonais. À ce sujet, Zibgniew Osinski écrit :

« Le monologue de Gustav-Konrad a été reconstitué selon les stations du Chemin de croix. Comme Jésus, Gustav-Conrad passe d'un spectateur à un autre. (…). Sa douleur est censée être authentique, sa mission de salut sincère, voire tragique ; mais ses réactions sont naïves, proches d'un drame enfantin d'incapacité. Il s'agit de construire un dialecte théâtral spécifique ; du rituel et du jeu, du tragique et du grotesque[2]. »

Quant à la qualité du jeu des acteurs dans *Les aïeux*. À ce sujet, Eugenio Barba nous a dit :

E.B : « (…) Donc, quand j'ai vu le premier spectacle de Grotowski, *Dziady*, (*Les Aïeux*), c'était pas du tout un spectacle intéressant. Je l'ai trouvé ridicule. »

K.N : « Plutôt la mise en scène ou le jeu des acteurs ? »

---

[1] Propos traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « One always finds some allies and one always finds some enemies to combat. You are faced with an extremely rigid social system ; you must deal with it ; you must remind your own freedom ; you must refind your allies. Perhaps they are in the past. Therefore I spoke with Mickiewicz. But I spoke with him about todays problems and also about social system in which I lived in Poland almost all my life. Voila what was my attitude : I work not to make some discourse, but to enlarge the island of freedom which I bear ; my obligation is not to make political obligations, but to make wholes in the wall. » (dans Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit.* , p. 294.)

[2] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Zibgniew Osinski : « Gustav-Konrad's monologue was made similar to the stations of the Cross. He moves from viewer to viewer, like Christ. (…). His pain is supposed to be authentic, his mission of salvation sincere, even full of tragedy ; but his reactions are naive, close to a childish drama of incapacity. » (dans Richard Schechner, « Theatre of Productions, 1957-69 », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit. ,* p. 24.)







Haut gauche : Jacek Flur, Bronisława Frejtażanka, Władysław Głąbik, Stanisław Sparażyński et Zofia Żelewska dans *Faust* de Goethe, 1960.
Haut droite : Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Adam Kurczyna et Tadeusz Bartkowiak dans *Mystère Bouffe* de Maïakovski, 1960.
Bas : Zygmunt Molik, Ewa Lubowiecka, Barbara Barska and Rena Mirecka dans *Shakuntala,* 1960.

E.B : « Surtout le jeu des acteurs. Ce n'est pas seulement moi qui le dit. Si vous lisez les écrits des critiques polonais, vous verrez qu'ils soulignent le manque d'habilités et de technique chez les acteurs. Aussi, cette histoire des archétypes dans le travail de Grotowski. Moi, j'ai été intéressé à Jung, mais Grotowski avait transformés les archétypes en une sorte de formule mécanique. Il considérait l'archétype comme une situation universelle où l'individu se sacrifie pour la collectivité. Comme le héros suisse Winkelried ou même le Christ. Ça, c'était un complexe national des Polonais. Pour eux, la Pologne était le Christ des nations à cause de son histoire et ses souffrances. On peut penser à la mise en scène qu'il a faite de *Kordian* de Slowacki ou au personnage de Gustav-Konrad dans *Dziady* de Mickiewicz. Ces pièces tournent autour du même thème : dans un pays soumis, un homme seul décide d'agir contre le tyran, le tzar. Et quand on est tout seul, la seule possibilité, c'est le terrorisme. C'est ce que faisaient, par exemple, les anarchistes jusqu'à la veille de la première guerre mondiale. »

Et quand nous avons demandé à Barba si Grotowski appliquait à l'époque le terme organicité, il a répondu :

E.B : « Jusqu'en 1964, le mot organicité n'apparaît pas dans la terminologie de Grotowski. Ce mot apparaît à partir du moment où il se laisse éblouir par le travail de Cieslak. Si vous regardez le film de *Prince constant*, vous verrez que dans ce spectacle, les autres acteurs font de la pantomime. Leur jeu est composé parce qu'ils viennent d'une tradition polonaise qui formait des acteurs de composition. Celui qui ne suit pas cette convention est Cieslak. C'était ça, la surprise de Grotowski. Il ne s'attendait pas à cela. À partir de ce moment-là, il commence à parler de l' *acte total* de l'acteur. »

Barba a raison. Au début des années 60, de nombreux critiques polonais étaient d'avis que les acteurs de Grotowski n'étaient pas des bons acteurs. Mais la faute n'incombe pas exclusivement aux acteurs. Dans cette période, Grotowski ne se souciait pas trop du niveau technique de ses acteurs. Il pensait plutôt à ressusciter le rituel et à le tourner en dérision. Nous laissons la parole à Grotowski :

« Tout d'abord, la sorcellerie. Si *Les aïeux* est un drame/rituel, alors nous en tirons des conclusions très littérales : nous organisons la collectivité, qui n'est pas divisée en spectateurs et en acteurs mais plutôt en participants du premier et du second ordre. Il s'agit d'avoir une collectivité subordonnée aux contraintes du rituel. Dans *Les aïeux*, nous avons éliminé la scène (et nous n'avons pas l'intention d'y revenir).

Les acteurs se tournaient directement vers le public, le traitaient comme un co-acteur et l'encourageaient même à participer à l'action scénique.

Ensuite, les acteurs ont commencé la sorcellerie par quelque chose qui ressemblait à un jeu. Ils ont désigné le premier "chef de chœur" (un esprit qui sera plus tard Konrad) du cercle des spectateurs et des acteurs. Ce jeu se transforme en quelque chose de sacré, car les participants invoquent les morts et jouent ensuite leur rôle. Le fait de retirer une personne sans méfiance du public (comme dans le cas de la bergère poursuivie par un esprit) est conçu comme un retour au théâtre rituel.

Troisièmement, la Grande Improvisation. Cette section de *Les aïeux* est normalement traitée comme une grande révolte métaphysique pleine de pathos et comme une lutte individuelle avec Dieu. Cela semblait un bon matériau pour démontrer les qualités tragiques et naïves des sauveurs, leur Don-quichottisme.

Le monologue de Gustav-Konrad a été transposé sur les stations du Chemin de croix. Il passe de spectateur en spectateur, comme le Christ. Sa douleur est censée être authentique, sa mission de salut sincère, voire tragique ; mais ses réactions sont naïves, proches d'un drame enfantin d'incapacité. Il s'agit de construire un dialecte théâtral spécifique : du rituel et du jeu, du tragique et du grotesque.

Nous concentrons le sens de la mise en scène dans la Grande Improvisation. Dans un sens étroit, on pourrait parler de la souffrance qui donne naissance au monde surnaturel ou de la rébellion solitaire qui englobe tout et qui est sans espoir. Dans un sens plus large et plus important, on pourrait identifier la souffrance avec l'objet de notre recherche constante - ce que Wladislaw Broniewski a décrit comme notre "sentiment d'entrer dans la trame du destin

humain avec nos voix et nos corps"[1]. »

Kordian, le Don Quichotte polonais

La dialectique de l'apothéose et de dérision apparaît ici aussi. Adoptant un ton sarcastique, Grotowski interprète les actes de Kordian comme les actes d'un fou révolutionnaire romantique qui se prend pour *le* sauveur de la Pologne. Dans un long propos, Grotowski déclare que dans cette mise en scène, il a essayé encore une fois de créer une ambiance similaire à celle d'un rituel. En ce temps-là, il rêvait encore d'un rituel dérisoire.

Jerzy Grotowski :

> « Après quelques minutes, le public a compris qu'il ne s'agit pas d'une folie. Kordian a décidé de donner son sang pour la patrie. Dans la pièce originale, il prend cette décision sur le Mont Blanc, devant Dieu et toute l'Europe. Mais dans notre interprétation, le texte a été dit par un homme en camisole de force avec des médecins qui le saignaient comme ils le faisaient au XVIIIe siècle. La motivation de Kordian - donner son sang à la nation - était le genre de motivation qui était réelle pour tout le monde. C'est à ce moment-là qu'ont eu lieu les cris hystériques des spectateurs - certaines valeurs nationales très profondes avaient été attaquées et réévaluées. Je pense qu'il peut être difficile pour un étranger de comprendre le mécanisme

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « First of all, sorcery. If *Forefathers'Eve* is a ritual drama, then we draw very literal conclusions : we arrange the collectivity, which is not divided into viewers and actors but rather into participants of the first and second order. The point is to have a collectivity subordinated to the rigours of ritual. In *Forefathers'Eve* we eliminated the stage (and we do not intend to return to it). The actors turned directly to the audience, treated the audience as co-actors, and even encouraged the audience to participate in the stage action.Secondly, the actors began the sorcery with something like a game. The designate the first "leader of the chorus" (a spirit who is later Konrad) from the circle of viewers and actors. This game grows into something sacred as the participants summon the dead and then act out their roles. Taking an unsuspecting person from the audience (as with the shepherdess pursued by a spirit) is intended as a return to ritual theatre.Thirdly, the Great Improvisation. This section of *Forefathers'Eve* is normally treated as a great metaphysical revolt full of pathos and as an individual struggle with God. This seemed good material to demonstrate the tragic and naive qualities of saviors, their Don Quixotism.Gustav-Konrad's monolog was made similar to the Stations of the Cross. He moves from viewer to viewer, like Christ. His pain is supposed to be authentic, his mission of salvation sincere, even full of tragedy ; but his reactions are naive, close to a childish drama of incapacity. The point is to construct a specific theatrical dialect : of ritual and play, the tragic and the grotesque.We concentrate the meaning of the production in the Great Improvisation. In a narrow sense, one could talk about how suffering gives birth to the supernatural world or how lone rebellion encompassing everything is hopeless. In a broader and more important sense, one could identify the suffering with the object of our constant searching -what Wladislaw Broniewski has described as our "feeling our way into the texture of human fate with our voices and bodies." » (dans Zingniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 54.)

d’association qui fonctionnait dans cette mise en scène. Ma nation est confrontée depuis des siècles aux questions de l’héroïsme et du sacrifice. Notre production de Kordian était un contre-cas pervers à l’argument de l’inutilité du sacrifice. Kordian donne son sang -littéralement- pour la patrie mais son acte est aliéné et sans soutien collectif. Un cynique dirait dans une telle situation : “Ça doit être un homme fou.” Par conséquent, nous avons joué toute la pièce dans cet endroit où Kordian devient vraiment un fou : dans un asile de fous. Nous soulignions que l’attitude de Kordian est folle dans la mesure où il est hors d’une perspective réaliste. En même temps, nous pensions que l’action de Kordian était manifestement et profondément humaine, non pas son aliénation, mais sa capacité de se scarifier. Alors nous nous sommes dit : laissons Kordian affronter le médecin-chef qui représente le bon sens dans sa forme cynique et égoïste, un homme normal qui ne pense qu’à ses propres intérêts. Le médecin était un homme normal, mais sa normalité était vulgaire et sale. Sa normalité était plus basse que la folie de Kordian. Et ça, c’était le deuxième plan du spectacle. Car, dans le dénouement final, Kordian avait tort parce qu’il voulait agir dans la folie, ou dans la solitude si vous voulez, mais il avait raison en voulant faire quelque chose de plus grande valeur, sacrifier sa vie et son sang. Quand les spectateurs ont quitté le théâtre, ils ont jugé Kordian moralement juste, même si son acte s’est déroulé dans un asile de fous. Ils ont exprimé cette opinion sans ambiguïté. La contradiction de l’attitude de Kordian a été mise en lumière, et la mise en scène, par la négation apparente du

comportement de Kordian, visait à l'affirmer[1]. »

Dans son propos sur Kordian, Grotowski ne dit pas grand-chose sur le jeu des acteurs. Mais bientôt il commencera à penser à l'action organique et à l'organicité. Soyons patients.

***

Voyons maintenant ce que Jerzy Gurawski nous a dit concernant la scénographie de Kordian :

J.G : « Après *Les aïeux*, nous avons mis en scène *Kordian*. Vous savez que le point culminant de cette pièce se passe dans un hôpital psychiatrique. Nous sommes allés visiter un asile de fous près d'Opole. Il a été construit vers la fin du dix-neuvième siècle par les Allemands. Grot leur a acheté des vieux lits cassé et crasseux. Nous avons mis ces lits dans l'espace scénique. Vous pouvez les voir dans ce dessin. (Il nous montre un dessin.)

---

[1] Propos traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Grotowski : « (…) after a few minutes the audience understood that this was not a craziness. Kordian decided to give his blood for the motherland. In the original piece he decided this on Mont Blanc, before God and all Europe. But in our performance the related texte was said by a man in a straitjacket with doctors bleeding him as they did in the 18th century. Kordian's motivation -to give his blood to the nation- was the kind of motivation that was real to everyone. At that moment, there happened the hysterical cries among the spectators -certain very deep national values were attacked in order to revalue them. I think that it might be difficult for a foreigner to understand the associative mechanics which operated in Kordian. My nation has been faced for centuries with the questions of heroism and sacrifice. Our production of Kordian was a pervers counter-case to the argument about the uselessness of sacrifice. Kordian gives his blood for the motherland -literary- but his act is alienated and without collective backing. A cynic would say in such a situation : "this must undoubtedly be a mad man." Therefore the whole action was located where Kordian really is a madman : in a madhouse. We were emphasizing that Kordian's attitude is crazy to the extent that he is out of a realistic perspective. At the same time, we believed that Kordian's action was obviously and deeply human -not his alienation but his capacity of sacrifice. So we thought : Let us confront Kordian with the chief doctor, who will represent common sense in its cynical, egoistic form -i.e., an individual is normal when he gives his whole mind to his own narrow interests. The doctor was a normal man, but his normality was vulgar and dirty ; it was lower-minded than Kordian's craziness, and this was the second plane of the performance. For, in the final settlement, Kordian was wrong because he wanted to act in alienation, or isolation if you prefer, but he was right in wanting to do something of higher value, to sacrifice his life and his blood. When the spectators left the theatre, they judged Kordian morally right, even though his act took place in a madhouse. They expressed this opinion in an unambiguous manner. The contradiction of Kordian's attitude were brought to light, and the performance, through apparent negation of Kordian's behaviour, aimed to affirm it. » (dans Richard Schechner and Theodor Hoffman, « Interview with Grotowski » (dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit. ,* p.49.)

Dans cette mise en scène, il y avait une scène qui faisait peur au public. Les acteurs qui jouaient le rôles des médecins s'approchaient des spectateurs. Ils leur touchaient la tête. Comme on fait dans le système de Gall pour diagnostiquer les maladies cérébrales. Parfois ils feignaient vouloir les ausculter, parfois ils feignaient une prise de sang avec de vrais ustensiles. Ça faisait vraiment peur. [*Il rit.*] Nous avons fait une tournée à Cracovie. Nous avons joué dans la cave de Kantor. Vous vous ennuyez un peu ? »

K.N : « Pas du tout. J'ai une question. L'idée de jouer Kordian dans une cave c'était de vous ou de Grotowski ? »

J.G : « C'était de Grot. Moi, je cherchais la forme et je l'ai trouvée. Je ne sais pas si vous connaissez l'histoire de *Kordian*. Ça se termine avec un monologue blasphématoire. Kordian dit : "Dieu n'est pas Dieu, Tsar est Dieu." C'était Zibgniew [Cynkutis] qui disait ce monologue. Grand et beau, il escaladait le lit et émettait ce propos près du plafond. C'était vraiment choquent. »

K.N : « Et c'était une allusion au Maréchal Pilsudski ? »

J.G : « Pas nécessairement. Vous savez, l'histoire de la Pologne est fortement liée à l'asile des fous. [*Il éclate de rire.*] »

K.N : « Vous avez fait une tournée avec Kordian ? »

J.G : « Oui. À Cracovie et à Wroclaw. »

L'acteur organique se profile dans la dernière scène d'*Akroplis*

Commençons ce passage par ce que Barba nous a dit concernant la situation du théâtre *13 rzedow* après *Kordian*.

Eugenio Barba : « Le grand changement a eu lieu après *Kordian.* Je venais d'arriver à Opole. Un jour, un circulaire du Ministère arrive au théâtre avec un questionnaire à répondre. L'une d'elles était celle-ci : « Quel genre du théâtre pratiquez-vous ? » On pouvait cocher théâtre pour enfant, théâtre musical, théâtre épique, théâtre de marionnettes. Parmi les possibilités il y avait : théâtre laboratoire. C'était surprenant. À l'époque, même dans le milieu théâtral, personne n'utilisait ce terme. »

K.N : « Il devait être un intellectuel, ce fonctionnaire qui avait conçu le formulaire. »

E.B : « Exactement. Et Grotowski, en se référant aux Studios de Stanislavski a dit qu'il était un théâtre laboratoire. Stanislavski, en ce temps-là, était le modèle du théâtre dans les pays communistes. Donc, une idole derrière laquelle on pouvait se cacher. Ce choix a permis à Grotowski de consacrer 4 ou 5 mois à la préparation d'un spectacle. Avant, il était obligé de créer ses mises en scène en 6 semaines. Pour préparer *Kordian* par exemple, il a pris un peu plus de 2 mois. Mais pour préparer *Akropolis* de Wyspianski, il a travaillé 4 mois. Il jouait pour très peu de spectateurs. Les gens n'allaient pas à son théâtre. Il semble incroyable, mais parfois il n'avait même pas un spectateur.

K.N : « Même pas un seul ?!! »

E.B : « Ça arrivait. Alors Grotowski était obligé d'expliquer que son théâtre était un laboratoire. C'était la reproche que lui faisaient les gens du parti communiste : "Le genre de spectacle que tu fais n'intéresse personne." Pour se libérer de ces critiques, Grotowski a dit que son théâtre était un laboratoire consacré à faire des recherches sur l'art de l'acteur. Mais qu'est-ce que cela veut dire "recherche sur l'art de l'acteur" ? Grotowski savait qu'il devait résoudre pratiquement cette question. Donc, à ses acteurs qui venaient tous d'une école de théâtre, il a demandé de développer certaines matières qu'ils avaient apprises. Zbigniew Cynkutis a commencé avec les exercices plastiques qu'il connaissait de son école de Lodz. Zygmunt Molik qui avait été aussi acteur dans un théâtre musical, a élaboré des exercices pour la voix. Rena Mirecka guidait la composition des gestes. Après *Akropolis*, quand ils

n'avaient pas d'autre chose à faire, les acteurs se réunissaient au théâtre dans la matinée et s'entraînaient environ deux heures. En ce temps-là, Grotowski affirmait que le but final d'un acteur consistait à devenir un chaman capable d'accomplir des choses que le spectateur n'est pas capable de faire. D'où l'importance de l'acrobatie et de certaines positions physiques difficiles.

Ainsi est né cet entraînement de l'acteur qui m'a marqué. En effet, il était très différent de ce qu'on appelait « entraînement » à l'école de théâtre de Varsovie, où j'étais étudiant. Quand plus tard j'ai fondé l'Odin Teatret, cet entraînement a été le point de départ pour un nouveau type d'apprentissage. Cette approche m'a aidé à préparer mes acteurs pour créer mon premier spectacle. »

***

Dans le passage suivant, Zibgniew Osinski confirme ce que Barba nous a dit dans le passage ci-dessus.

> « Vers la fin de l'année [1964], le groupe a commencé les répétitions de *L'histoire tragique du docteur Faustus* d'après Marlowe. Fin février et mars, 22 représentations d'*Akroplis* ont eu lieu à Lodz, ainsi que 4 réunions de discussion publique. Chaque jour, que le groupe soit à Opole ou en tournée, les acteurs ont fait des exercices organisés par les membres de la troupe. Mirecka était instructeur pour la plasticité du geste et du mouvement. Molik enseignait la respiration et les exercices vocaux. Cynkutis enseignait les exercices rythmiques, et Cieslak enseignait l'acrobatie et la maîtrise du corps. En outre, Grotowski proposait des "études" ou des exercices de composition vocale. L'idéal pour lui était celui de "l'acteur/maître artisan" :
>
> > *"Dans notre théâtre, [dit Grotowski], une attention particulière est accordée à la formation de l'acteur et à l'examen des lois qui régissent son métier. Les répétitions à part, les acteurs font des exercices physiques pendant deux ou trois heures chaque jour. Cela s'apparente à une recherche scientifique. Nous essayons de découvrir les lois objectives qui régissent l'expression humaine. Les matériaux d'introduction sont le système de jeu déjà élaboré dans les méthodes de Stanislavski, Meyerhold et Dullin, les systèmes de formation spécifiques que l'on trouve dans le théâtre classique chinois et japonais, les danses-drames de l'Inde, les recherches des grands mimes européens (Marceau, par exemple), ... et les études des psychologues qui ont fait des recherches sur*

le mécanisme des réactions humaines (Jung, Pavlov). Il est possible de dire sans la moindre exagération que chaque première "de laboratoire" est payée avec le travail dur, presque "d'esclave", des huit membres de la distribution."

Et les choses sont restées ainsi pendant plusieurs années. Grotowski était, à sa manière, obsédé par le problème de la technique de jeu. Une autre idée fixe de Flaszen et de Grotowski était la compréhension de la performance comme un "moment spécifique", un moment "hors du commun" et singulier. Cela est directement lié à leur fascination pour un "théâtre de la magie"[1] »

***

Il est temps maintenant de citer la lettre que Grotowski a adressée à Barba après la mise en scène d'*Akroplis*. Dans cette lettre, Grotowski emploie pour la première fois le mot «

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Osinski et Grotowski : « Toward the end of the year, the groupe began rehearsals of *Tragical History of Doctor Faustus* after Marlowe. In late February and March there were 22 performances of *Akroplis,* in Lodz together with 4 public discussion meetings. Each day, whether the groupe was in Opole or on tour, the actors did exercices organized by members of the troupe, Mirecka was instructor for plasticity of gesture and mouvement. Molik taught breathing and vocal exercices. Cynkutis taught rhythm exercices, and Cieslak taught acrobatics and mastery of the body. In addition to this, Grotowski conducted so-called "etudes" or vocal composition exercices. The ideal for him was the "actor/master craftsman" :

"In our theatre, special attention is paid to the actor's training and to examining the lows that govern his craft. In addition to rehearsals, the actors do physical exercices two to three hours everyday. This is similar to scientific research. We try to uncover the objective laws that govern human expression. The introductory materials are the acting system already elaborated in the methods of Stanislavski, Meyerhold, and Dullin ; the specific training systems we find in classical Chinese and Japanese theatre, the dance-dramas of India, there research of the great European mimes (Marceau, for example), ...and the studies of psychologists who have done research on the mechanism of human reactions (Jung, Pavlov). It is possible to say without the slightest exaggeration that each "laboratory" premiere is bought with the hard, almost "slave" labor of the eight-member cast."

And that is how things remained for several years. Grotowski was in his own way, obsessed with the problem of acting technique. Another *idée fixe* of both Flaszen and Grotowski was the understanding of the performance as a "specific moment", "and out of the ordinary" and singular moment. This ties in directly with their fascination with a "theatre of magic." » (dans Zibgniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 70.)

organicité ». Nous donnons la parole à François Kahn[1] qui a traduit cette lettre pour nous, à partir de sa traduction portugaise. Celle-ci se trouve dans *Palavras praticadas : o percurso artístico de Jerzy Grotowski : 1959-1974*, ouvrage que Tatiana Motta Lima a écrit sur l'œuvre et la pensée de Grotowski.

Francois Kahn : « C'est un livre très intéressant. Elle (T. Motta Lima) y parle de beaucoup de choses. Vraiment. Sur Grotowski, il est pour moi l'un des livres les plus importants au niveau théorique. Et surtout la manière dont elle a pensé les choses. C'est-à-dire, pas d'une manière idéologique, mais d'une manière très pragmatique. Elle parle des concepts, mais elle parle aussi de la manière dont Grotowski utilisait ces concepts dans les différentes périodes de sa vie. »

K.N : « Elle a travaillé avec Grotowski ? »

F.K : « Elle n'a pas travaillé avec Grotowski. Elle est jeune, comme moi. Bien sûr, elle a travaillé beaucoup avec Thomas Richards, Mario Biaggini et Ludwik Flaszen. Et c'est un travail universitaire. Maintenant, elle s'occupe aussi des acteurs, elle travaille avec ses étudiants, elle fait différentes choses. Mais comme travail théorique, c'est pour moi, le livre, où il y a le moins de bêtises. Parce que sur Grotowski on a écrit beaucoup de choses avec beaucoup de bêtises, selon moi. Alors c'est un très beau texte et il est assez complexe, assez articulé. (…). Je vais essayer de te traduire parce que c'est en portugais. De toute façon, il faut vérifier les choses que je vais dire. Alors ! Dans une lettre à Eugenio Barba, datée du 1 septembre 1964, c'est avant, bien avant le *Prince constant*, Grotowski dit ceci :

> « *Ma tendance à l'individualisation augmente. Presque toutes les semaines, il me vient une nouvelle illumination à propos du travail.*»

Dans la traduction portugaise c'est *officio*. *Officio*, ça veut dire le travail de l'artisan.

---

[1] Auteur de *Le jardin,* François Kahn est l'une de ces rares personnes qui ont eu le bonheur de travailler avec Grotowski durant la période para-théâtrale.

« *Etrange expérience : j'ai changé les exercices, et si je dois être sincère, j'ai fait une révision de toute la méthode*.»

Donc, il emplyait encore le mot méthode,…, qu'après il va éliminer complètement. On est en 64.

« *Il n'y a rien de différent, en eux, et il n'existe pas de nouvelles lettres pour cet alphabet. Mais maintenant, je le définis comme organique, autant avant ce qui était organique, était ce que je considérais dépendre de l'intellect. Et tout m'apparaît sous une nouvelle lumière. Comment cela peut-il arriver ? Cela me semble un tel changement que, probablement, j'aurai à réapprendre tout le travail.* »

Toujours *officio*, dans le sens du travail artisanal.

« *Je veux dire étudier, en tenant comme base, cette nouvelle conscience organique, de tous les éléments*. »

Alors, cela c'est très très intéressant, parce que c'est la première fois qu'apparaît le mot organique. C'est une lettre écrite en 64, donc, c'est bien avant,…, et c'est une lettre qui est publiée, cela fait partie des lettres envoyées à Eugenio. Cette lettre fut écrite quand les répétitions de *Prince constant* étaient en plein mouvement. Déjà il commençait les répétitions. [Il traduit le texte de Motta Lima] :

« Elle photographie, selon moi, c'est Tatiana qui écrit, une transition entre un procédé lié au concept d'auto-pénétration ou de transe, comme décrite dans la version initiale du *Nouveau testament du théâtre,* et ce sont les procédés, qui principalement à partir du travail de Cieslak, dans *Prince constant*, ont permis à Grotowski de sceller le terme, *acte total*. »

Bon, après, il y a des pages et des pages.

K.N : Oui, je vois.

Docteur Faustus et les associations intérieures de Cynkutis

Nous arrivons à un tournant important dans le travail de Grotowski. Voyons ce que lui-même dit concernant ses premières mises en scène et concernant les tentatives qu'il a menées en vue de ressusciter le rituel.

Jerzy Grotowski :

> « Quand je parle d'unité d'action, c'est à cette forme d'unité que je pense. Mais l'action doit aller au-delà de cela. Elle doit s'ouvrir à la vie, à l'inattendu dans la vie. L'action, quand elle est vraie, sera cruelle aussi. Nous avons fait beaucoup d'expériences de ce genre. Nous avons fait des mises en scène où les acteurs entouraient les spectateurs, des mises en scène où ils posaient des questions aux spectateurs, et des mises en scène où ils les touchaient. Mais nous avons vu qu'il y avait toujours des tricheries de notre côté. Et en même temps, nous recherchions une sorte de spontanéité de la part du public, ce qui est impossible dans nos sociétés d'aujourd'hui. Nous avons cherché des réactions communes. Or, ces réactions ne peuvent surgir qu'à partir du moment où les participants, acteurs et spectateurs, ont les mêmes références de foi ; qu'à partir du moment où ils sont tous liés à une certaine liturgie. Aujourd'hui il y a beaucoup de demi-foi - une Tour de Babel - donc il est impossible de trouver ce genre de rituel. On peut stimuler des phénomènes extérieurs et faire chanter le public avec les acteurs - souvent désaccordé, et parfois ressentir un certain rythme comme quand ils écoutent du jazz - mais ce n'est pas une participation profonde et authentique. C'est seulement la participation du masque commun.
>
> D'autre part, nous avons ignoré ce fait évident que les spectateurs jouent de toute façon le rôle de spectateurs - ils sont des observateurs ! Et lorsque nous les avons mis dans le rôle de fous (dans *Kordian*), nous avons simplement perturbé leur fonction naturelle d'observateurs - ou, dans le meilleur des cas, de témoins - ; en conséquence, leurs réactions n'étaient pas naturelles. L'unité de temps et d'action n'a pas été réalisée.
>
> Nous avons résolu ce problème avec le *Docteur Faustus* de Marlowe. Pour la première fois, nous avons trouvé une situation directe mot pour mot. La fonction dramatique des spectateurs correspondait parfaitement avec la fonction du spectateur en tant que spectateur. Pour la première fois, nous avons vu une spontanéité authentique. Le public a été traité comme des invités de Faustus, des gens que Faustus recherche pour pouvoir faire une analyse de sa propre vie. Les spectateurs sont autour d'une longue table et Faustus, avec d'autres personnes de sa vie, organise pour eux un flash-back. C'était absolument tangible. S'il disait, par exemple : "Sachez que vous verrez la scène où j'ai rencontré le Diable pour la première fois. J'étais assis sur une chaise comme cela, et j'écoutais une chanson." Puis il y a la chanson et devant les spectateurs, quelqu'un entre. La confession était authentique parce que l'acteur mobilisait

réellement les associations de sa vie. En même temps qu'il faisait la confession de Faustus avec le texte, il accomplissait sa propre confession très drastique mais disciplinée. Il y avait des vagues de mouvements dans la pièce. Faustus n'a jamais attendu les réponses des spectateurs, mais il a observé leurs yeux et il a vu en eux quelques symptômes physiques de l'impact, et on pouvait aussi voir ici leur respiration ; quelque chose de réel se passait[1]. »

Dans *Docteur Faustus*, Grotowski a réussi à mobiliser les associations privées de Cynkutis. Dans *Prince constant*, il a essayé de mobiliser les associations de Cieslak.

Cynkutis se souvient :

« Le travail de Grotowski sur *Prince constant* était dans la continuité du travail qu'il a fait sur *Docteur Faustus*. Après *Faustus*, il s'agissait de trouver *l'acteur total,* celui qui sait se donner totalement. (…). Grotowski voulait voir si ce qu'il appelait *l'acte total* pourra créer un sentiment réel ici et maintenant. Il voulait briser la séparation conventionnelle entre le monde de la fiction et celui de la réalité. Grotowski a renoncé aux "trucs" ; c'est l'acteur qui doit s'en

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis par Grotowski : « When I talk of unity of action that is the kind of unity I am thinking of. But the action must go beyond this. It must open into life, the unexpected in life. It is cruel because it is true. We did a lot of experiments like that ; plays where the actors encircled the spectators, where they asked the spectators questions, where they touched the spectators. But we saw there was always cheating and trickery on our side. And at the same time, we where looking for a kind of spontaneity from the audience that is impossible in our society. We looked for common reactions which are possible only if people all have the same faith references, il they " know the liturgy " well. Today there are many half-faith - a Tower of Babel- so it is impossible to find this kind of ritual. One can stimulate external phenomena and make the audience sing with the actors - often out of tune, and sometimes feeling a certain rhythm as when they are listening to jazz- but it's not a deep, authentic participation. It's only the participation of the common mask.
On the other hand, we ignored the obvious fact that the spectators are anyway playing the role of spectators -they are observers ! And when we put them in the role of madmen, we simply disturbed their natural function as observers -or, in the best case- as witnesses ; in consequence their reactions where not natural. The unity of place time and action was not accomplished.
We solved this problem when we did Marlowe's *Doctor Faustus*. For the first time we found a direct word-for-word situation. The dramatic function of the spectators and the function of the spectator as spectator were the same. For the first time we saw authentic spontaneity. The audience was treated as Fastus's invited guests, people whom Fastus seeks so that he can make an analysis of his own life. The spectators are around a long table and Fastus, with other people from his life arranges for them a flashback. It was absolutely tangible. If, for example, he were to say, " know you will see the scene of when I first met the devil. I was sitting in a chair like this, and I was listening to a song." Then there is the song and in front of the spectators someone comes in. The confession was authentic because the actor really mobilized the associations of his life. At the same time he made Fastus's confession with the texte, he accomplished his own very drastic but disciplined confession. There were waves of movements in the room. Fastus never waited for answers from the spectators, but he observed their eyes and he saw in them some physical symptoms of the impact, and also one could here their breathing ; something real was happening. » (dans Richard Schechner and Theodor Hoffman, « Interview with Grotowski » (dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit.* , p. 50.)

charger. Si l'acteur est extrêmement vrai, intensif pendant la représentation, si son corps est ouvert comme celui d'un patient pendant une opération, alors cela se produira. Dans *Prince constant*, cela s'est produit. Le jeu de Riszard Cieslak était incroyable. Il était capable de tout risquer totalement, d'abandonner sa propre personnalité à Grotowski. Cieslak est devenu une extension de Grotowski. Il a été recréé par Grotowski[1]. »

Rappelons-nous que dans *Docteur Faustus*, Cieslak jouait un rôle secondaire mais important. Grotowski explique :

« Il a joué plusieurs rôles avant *Prince constant*. Un des rôles importants a été Benvoglio dans *Faust* de Marlow, où il a joué une sorte de monstre qui devient de plus en plus destructif parce qu'il ne se sent pas aimé. Cela a été comme une éruption de haine contre le monde et contre lui-même, par manque d'un amour reçu. (…). Je pense que ce fut, comme travail d'acteur, son premier vrai exploit[2]. »

Étude-Hamlet, le docteur Stockmann de Grotowski

Après *Akropolis* et *Faust*, le théâtre *13 rzedow* rentre dans l'une des périodes les plus difficiles de sa vie. Dans cette période, Grotowski pense à mettre en scène Hamlet. L'image qu'il donne du prince danois correspond plutôt à celle que Stanislavski a donné quelques décennies plus tôt du docteur Stockmann : un intellectuel intègre qui se bat contre la foule. Travaillant sur Hamlet, Grotowski a compris que pour pouvoir exercer *l'acte total*, l'acteur devrait penser à défaire tous les obstacles qui empêchent les impulsions à dépasser les actions.

---

[1] Propos traduit par l'auteur à partir d'un propos émis directement en anglais par Zibgniew Cynkutis : « Grotowski's decision to the *Constant Prince* was influenced by the work on *Doctor Faustus*. The next step was to find " the total actor ", one who is giving of himself totally. (…) Grotowski wanted to discover how such a " total act " can create real feeling here and now. He wanted to break down the conventional separation between the fictional and factual worlds. Grotowski gave up on " tricks " ; instead it was to be done by the actor. If the actor is extremely true, intensive during performance, if his body is open like that of a patient during an operation, then it will happen. In the Constant Prince it occurred. The performance by Riszard Cieslak was unbelievable. He was able to risk everything totally, to give up his own personality to Grotowski. Cieslak became an extension of Grotowski ; he was recreated by Grotowski. » (dans Robert Findlay, « Grotowski's labratory theatre », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit. ,* p. 186.)

[2] Jerzy Grotowski, « Le Prince constant de Ryszard Cieslak », dans Georges BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, *op.cit.* , p. 13.

Osinski et Flaszen expliquent :

« L'étude sur Hamlet a été préparée dans des circonstances exceptionnellement difficiles, car le destin futur du théâtre des *13 rzedow* était incertain. Les directeurs et les acteurs n'avaient aucune garantie de recevoir leur salaire du mois suivant. Certains n'ont pas pu supporter la pression et ont quitté la troupe. Mais Grotowski savait transmettre à ses collaborateurs le sens de la ténacité héroïque. Ainsi, une "répétition" publique a eu lieu le 17 mars 1964 après une période de travail extraordinairement intense et déchirante.

Étude-Hamlet a été constitué à partir des textes de Shakespeare et de Wyspianski. Or, les créateurs ne voulaient pas du tout présenter une mise en scène achevée. Ils souhaitaient plutôt créer sur la scène l'atmosphère d'une répétition ouverte incitant le spectateur à participer au déroulement de l'histoire. Cette démarche reposait sur le principe selon lequel "le théâtre n'est pas une activité de service normale mais plutôt une activité d'examen et d'étude". La "représentation" était décrite comme suit : "Le scénario et la mise en scène : la troupe sous la direction de Jerzy Grotowski."

Comme l'a expliqué Flaszen :

> *"Durant les répétitions, le directeur faisait des suggestions stimulantes afin de susciter l'impulsion créative chez les acteurs. Les acteurs improvisaient des scènes entières, ce qui stimulait non seulement l'inventivité du metteur en scène mais aussi la leur. Le travail se déroulait sur deux étapes :*
>
> *Extraction collective de ce qui est caché dans la psychologie des acteurs/personnages*
>
> *Organisation des matières révélées autour de la pensée principale qui se forme progressivement".*

Dans un sens, la "répétition" publique était une étude des méthodes d'interprétation et de la direction collective d'une mise en scène. En utilisant des fragments de Shakespeare et de Wyspianski comme tremplin, la mise en scène d'Opole était, selon Flaszen, "notre propre version de l'histoire du prince danois, c'est-à-dire des variations sur le sujet de thèmes choisis de Shakespeare. Une étude de motivation".

Étude-Hamlet a été jouée dans un auditorium vide devant un public assis contre les murs. Hamlet (joué par Zygmunt Molik) était la personnification d'une réflexion abstraite. C'était un intellectuel qui s'opposait à la foule : la mise en scène juxtaposait ses attitudes, son comportement et ses réactions à ceux de son entourage. L'altérité d'Hamlet a été soulignée tout au long de la production. Dans la scène du bain, où Hamlet maintient son altérité provocatrice, la mort d'Ophélie (jouée par Rena Mirecka) se produit au milieu de halètements sensuels et de jeux pervers. Dans la scène finale, l'armée part au combat en chantant des hymnes de guerre anciens et sacrés. Bien qu'Hamlet ait semblé être un être faible et mou face à la vitalité et au

courage de la foule, c'est sur le champ de bataille qu'il a exprimé son désir de collectivité, de solidarité humaine[1]. »

La constance

Un propos de Georges Banu nous permettra de révéler au lecteur ce que *Prince constant* signifiait dans les années soixante :

« Cieslak est l'acteur dans lequel s'incarna plus qu'un personnage, une esthétique, celle de Grotowski. (…). Dans l'éclair du chef-d'œuvre, nombreux furent ceux qui, dans les années soixante, perçurent l'explosion des limites du théâtre et l'extension inespérée de son territoire. Il ne s'agissait pas comme d'habitude de mettre en scène une œuvre mais d'imaginer à partir d'elle une nouvelle expression du théâtre. Celle dont Artaud avait eu l'intuition et que Grotowski, sans le connaître encore, parvenait à réaliser. Le corps de Cieslak fut le foyer de cette "incandescence organisée" qui, pour tous les deux désignait la vocation suprême de l'acteur. Il a touché à l'horizon d'un théâtre dans lequel toute une génération s'est reconnue.

---

[1] Extrait traduit par l'auteur à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Osinski et Flaszen : « The Hamlet Study was prepared under exceptionally difficult circumstances, because the future fate of the Theatre of 13 Rows was uncertain. The managers and actors had no guarantee they would receive their next month's salaries. Some could not stand the pressures and left the troupe. It was only because Grotowski could infect his co-workers with his own heroic tenacity that a public "rehearsal" took place on 17 March 1964 after a period of extraordinarily intensive and nerve-racking work.The performances of the Hamlet Study, based on the texts of Shakespeare and Wyspianski, were, in keeping with the intentions of its creators, not to have the character of a finished production but rather the atmosphere of open rehearsals in which the public participated. This was based on the principle that "theatre is not a normal service activity but rather an activity that examines and studies." The "performance" was billed as follows : "The scenario and direction : the troupe under the direction of Jerzy Grotowski." As Flaszen explained :"The director makes suggestions as to the direction. But only enough to arouse the creative impulse in the actor. The actors in rehearsal improvise entire scenes, thus stimulating both the director's inventiveness and their own. The work relies upon a collective drawing out of what is psychologically hidden and expressively effective and in organizing these discoveries around the main thought which gradually forms itself."In a sense, the public "rehearsal" was a study in the acting methods and collective direction of a production. Using fragments of Shakespeare and Wyspianski as a springboard, the production in Opole was, says Flaszen, "our own version of the story of the danish prince, that is, variations on the subject of selected themes from Shakespeare. A study in motivation."The Hamlet Study was played in an empty auditorium to an audience sited against the walls. Hamlet (played by Zygmunt Molik) was the personnification of abstract reflection. He was an intellectual who stood in contrast to the mob : the production juxtaposed his attitudes, behaviour and reactions to the attitudes, behaviour, and reactions of those surrounding him. Hamlet's otherness was underscored throughout. In the bath scene, where Hamlet maintains his provocative otherness, the death of Queen-Ophelia (played by Rena Mirecka) occurs amid sensual gasping and pervers games. In the final scene, there were detachments moving out to battle, singing ancient and hallowed battle hymns. Though Hamlet seemed a spineless weakling in the face of the vitality and grit of the mob, it was on the battlefield that he expressed a longing for collectivity, for human solidarity. (dans Zibgniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 78.)

Tandis qu'une autre l'a combattu. Cieslak et son prince furent au corps d'un affrontement. (…). Le grand acteur n'est qu'un acteur accompli : ainsi fut perçu Cieslak. (…). La réussite de Grotowski et de Cieslak avec le *Prince constant* n'aurait jamais eu autant d'écho si elle se limitait à l'air du jeu. Elle se place au croisement du théâtre et de son temps car une *équipe*, celle du Théâtre Laboratoire s'y affirme, une *attente*, celle de la génération des années soixante, s'y reconnaît, une nation, celle de la Pologne bâillonnée, s'y identifie. D'un côté -celui du corps- le Prince incarne l'expression d'une liberté maîtrisée, de l'autre -celui des valeurs- il exalte le devoir de résistance et leur refus de se plier[1]. »

Abordons maintenant le travail technique que Grotowski et Cieslak ont fait afin de construire le personnage du Prince.

Grotowski écrit :

« Maintenant je dois toucher certains problèmes qui sont liés à l'essentiel de ce travail. Le texte parle de torture, de douleur, d'une agonie. Le texte parle d'un martyr qui refuse de se soumettre aux lois qu'il n'accepte pas. Ainsi le texte, et avec le texte la mise en scène, est consacré à quelque chose de ténébreux, de prétendument triste. Mais dans le travail du metteur en scène avec Ryszard Cieslak, nous n'avons jamais rien touché qui ait été triste. Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle (on peut dire des actions physiques dans le sens de Stanislavski) lié à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse. Tout était lié à cette expérience. Cela se référait à ce type d'amour qui, comme cela peut arriver seulement dans l'adolescence, porte toute sa sensualité, tout ce qui est charnel, mais, en même temps, derrière cela, quelque chose de totalement différent qui n'est pas charnel, ou qui est charnel d'une autre manière, et qui est beaucoup plus comme une prière. C'est comme si entre ces deux aspects, il se créait un pont qui est une prière charnelle[2]. »

Apprenant que les actions de Cieslak découlaient de sa mémoire affective, d'aucuns ont dit que Cieslak improvisait son rôle à chaque représentation.

Grotowski les contredit :

« Ce n'est pas du tout de l'improvisation. Et même durant les mois et les années de travail préparatoire, même quand nous avons été seul dans ce travail, sans les autres membres du

[1] Georges Banu, « L'Icare du théâtre », dans Georges BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, *op.cit.* , p. 10.

[2] *Idem.* , p. 17.

groupe, on ne peut pas dire que cela ait été une improvisation. Cela a été un retour aux plus subtiles impulsions de l'expérience vécue, pas simplement pour la recréer, mais pour s'envoler vers cette impossible prière. Mais oui, toutes les petites impulsions et tout cela que Stanislavski nommerait les actions physiques (même si, dans son interprétation, ce serait beaucoup plus dans un autre contexte, celui du jeu social, et ici ce n'est pas du tout cela), même si tout était comme retrouvé, le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre où l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher[1]. »

Et un peu plus loin, il contredit tous ceux qui ont vu en partition des actions de Cieslak une sorte de chorégraphie :

« Jamais dans ce travail n'a existé aucune chose qu'on pourrait comparer avec une chorégraphie. La partition était précise mais parce que la partition était liée à un vécu précis, à une expérience réelle. Le premier pas vers ce travail a été que Ryszard domine totalement le texte. Il a appris le texte par cœur, il l'a tellement absorbé qu'il pouvait commencer au milieu d'une phrase de n'importe quel fragment, tout en respectant la syntaxe. Et à ce moment, la première chose qu'on a faite, c'est de créer des conditions dans lesquelles il a pu, le plus littéralement possible, mettre ce fleuve de paroles sur la rivière du rappel, du rappel des impulsions de son corps, du rappel des petites actions, et avec les deux s'envoler, s'envoler, comme dans sa première expérience, je dis première dans le sens d'expérience de base. Cette expérience de base était lumineuse d'une façon indescriptible. Et de cette chose lumineuse, en travaillant le montage avec le texte, avec les costumes qui font référence au Christ ou avec les compositions iconographiques autour qui font aussi allusion au Christ, il est apparu l'histoire d'un martyr, mais nous n'avons jamais travaillé avec lui à partir d'un martyr[2]. »

Voyons maintenant ce que Flaszen, Grotowski et Gurawski ont fait en tant que dramaturge, metteur en scène, et scénographe du *Prince constant*.

Zibgniew Osinski :

« La représentation était une étude du phénomène de "constance" incarné par le personnage principal, Don Fernando, joué par Ryszard Cieslak. Grotowski a éliminé le conflit entre les Portugais et les Maures, faisant passer l'action du plan historique à un plan plus universel. Il a mis en contraste le phénomène de constance et une figure orientée vers des valeurs supérieures

[1] *Idem.* , p. 18.

[2] *Ibid.*

avec l'attitude de "conformité sociale fanatique". Il juxtapose également les actions cruelles du collectif environnant (à la tête duquel se trouvent le Roi -Antoni Jaholkowski, et sa fille Feniksana - Rena Mirecka) avec la pureté, la dévotion et la foi intransigeante du prince lui-même. "Leur monde, providentiel et cruel, n'a en effet aucun accès à lui. Le Prince qui se livre comme s'il était en accord avec les manipulations malsaines de son environnement, reste indépendant et pur jusqu'à l'extase" (Flaszen, *Materialy i Dyskusji* [1965]).

Les différences s'expriment également dans les costumes. Le roi et les courtisans étaient chaussés de bottes à talons hauts, d'une culotte de cheval et d'une robe de juge, signe que ces personnes ont tous les privilèges et le goût de l'action autoritaire et du jugement. Le prince, lui, était vêtu d'une chemise blanche, symbole primitif de l'innocence, d'un manteau rouge qui devenait un linceul à la fin, et de sa nudité humaine, "signe de son identité humaine sans défense, qui ne brandit que sa propre humanité dans sa défense" (Flaszen, *ibid*.).

L'aménagement de l'espace rappelait une piste de cirque pour animaux ainsi qu'une salle d'opération. Voici les mots du metteur en scène : "Les spectateurs sont éloignés des acteurs et placés derrière une haute clôture, derrière laquelle on ne peut voir que leur tête. De là, d'en haut, dans cette perspective particulièrement tordue, ils suivent les acteurs comme s'ils étaient des animaux sur une piste du zoo. Ils sont comme les spectateurs d'une corrida, comme les étudiants en médecine qui assistent à une opération, ou, enfin, comme ceux qui écoutent aux portes et imposent ainsi un sentiment de transgression morale à l'action. Dans *Le Prince constant*, les spectateurs sont relégués au rôle d'étudiants qui observent attentivement une opération, de foule qui assiste à un spectacle sanglant, de collectionneurs d'impressions, de touristes qui réclament des sensations, ou d'espions qui écoutent un rituel secret qu'ils observent depuis un coin sûr et auquel aucun intrus n'est autorisé à accéder" (Odra [1965]). Au centre de l'espace d'action se trouvait une petite plate-forme surélevée qui, selon les besoins de l'action, pouvait être associée à un lit de prison, une plate-forme de bourreau, une table

d'examen ou un autel sacrificiel[1]. »

Pour finir ce passage nous citons un autre propos de Grotowski sur le jeu de Cieslak et sur *l'acte total* :

> Cet acte [l'acte total] ne peut être atteint que par l'expérience de sa propre vie, cet acte qui dépouille, dénude, dévoile, révèle et découvre. Ici, un acteur ne doit pas agir mais plutôt pénétrer les régions de sa propre expérience avec son corps et sa voix. Au moment où l'acteur y parvient, il devient un phénomène hic et nunc ; ce n'est ni une histoire ni la création d'une illusion ; c'est le moment présent. L'acteur s'expose et... il se découvre. Mais il doit savoir le refaire à chaque fois. Ce phénomène humain, l'acteur, que vous avez devant vous a transcendé l'état de sa division ou de sa dualité. Il ne s'agit plus d'agir, et c'est pourquoi il s'agit d'un acte (en fait, ce que vous voulez faire chaque jour de votre vie, c'est agir). C'est le phénomène de

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Osinski et Flaszen : « The performance was a study of the phenomenon of "constancy" as personified by the title character, Don Fernando, played by Ryszard Cieslak. Grotowski eliminated the conflict between the Portuguese and the Moors, moving the action from the historical plane to the more universal. He contrasted the phenomenon of constancy and a figure oriented to higher values with the attitude of "fanatical social conformity". He also juxtaposed the cruel actions of the surrounding collective (at whose head stood the King -Antoni Jaholkowski, and his daughter Feniksana - Rena Mirecka) with the purity, devotion, and uncompromising faith of the Prince himself. "Their world, provident an cruel, actually has no access to him. The Prince who surrenders himself as if in compliance with the unhealthy manipulations of his surroundings, remains independent and pure to the point of ecstasy" (Flaszen, *Materialy i Dyskusji* [1965]).The differences where also expressed in the costumes. The king and his followers were dressed in high-topped boots, riding breeches, and judges' robes as a sign that these people have all the privilege plus a liking for sharp action and judgement. The Prince, on the other hand, was dressed in a white shirt, the naive symbol of innocence ; a red coat which became a shroud at the end ; and his human nakedness, "a sign of his defenceless, human identity, which wields nothing but its own humanity in its defence" (Flaszen, *ibid*.). The arrangement of space was reminiscent of a circus runway for animals as well as an operating room. Here are the words of the director : "The spectators are removed from the actors and placed behind a high fence, behind which one can only see their heads. From there, from above, from this specially crooked perspective, they follow the actors as if they were animals in a runway at the zoo. They are like spectators at a *corrida,* like medical students who watch an operation, or, finally, like those who eavesdrop and thereby impose a sense of moral transgression onto the action. *In The Constant Prince,* the spectators are relegated to the role of students carefully observing an operation, a mob watching a bloody spectacle, collectors of impressions, tourists demanding sensations, or eavesdroppers on some secret ritual which they watch from a safe corner and to which no intruder is allowed access" (*Odra* [1965]). In the center of the acting space was small elevated platform, which, according to the needs of the action, could be associated with a prison bed, an executioner's platform, an examination table, or a sacrificial altar. (dans Zibgniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 84.)

l'action totale. C'est pourquoi on veut l'appeler un acte total[1]. »

Apocalypsis cum figuris ou la finalité de l'organicité

L'image du supplice ne cessera jamais de hanter la conscience de l'Occident. Cela peut être le supplice d'Antigone, de Hamlet, de Jésus, de Prince constant, ou de l'Innocent dans *Apocalypsis cum figuris.*

Jean Duvignaud :

> « Il est facile de constater que la plupart des personnages de la tragédie ou du drame européen sont des solitaires, des criminels solitaires, avant d'être des névrosés. Mais criminel pour qui sinon pour ceux qui les ont déjà condamnés et qui, en raison de cette inéluctable punition, viennent écouter leur longue plainte ? Arrachés au passé d'un monde ou récusés par lui, enfermés dans l'isolement d'un enclos scénique symbolique, lieu de torture soigneusement construit, porteur pourtant d'une image ou d'un frémissement de liberté ou d'autre vie dont on entend l'appel mais dont on punit la manifestation. Telle est la pensée profonde de Rousseau lorsqu'il attaque dans le théâtre (…) la dialectique d'une société qui isole l'individu en raison de ses différences, pour le détruire ensuite par la terreur et la dérision. Congénital au théâtre, l'image du supplice peut-elle cesser de hanter le cerveau des européens[2] ? »

Dans *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski et Cieslak ont donné une nouvelle image de cette dialectique.

Malgorzata Dziewulska :

> « Le héros, l'Innocent, était comparé cette fois au Christ des Evangiles. Non seulement humilié comme Hamlet et torturé comme le Prince, il est purement et simplement éliminé. Les

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Grotowski : « This act can be attained only out of the experience of one's own life, This act which strips, bares, unveils, reveals, and uncovers. Here an actor should not act but rather penetrate the regions of his own experience with his body and voice. At the moment when the actor attains this, he becomes a phenomenon *hic et nunc* ; this is neither a story nor the creation of an illusion ; it is the present moment. The actor exposes himself and…he discovers himself. Yet he has to know how to do this anew each time. This human phenomenon, the actor, whom you have before you has transcended the state of his division or duality. This is no longer acting, and this is why it is an *act* (actually what you want to do everyday of your life is to act). This is the phenomenon of total action. That is why one wants to call it a total act. » (dans Zibgniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 86.)

[2] Jean DUVIGNAUD, *Le théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971, p. 35.

spectateurs se trouvaient plus encore mis en accusation car ils avaient l'impression d'avoir eux-mêmes expulsé l'Innocent[1]. »

Et cette fois, le héros était polonais jusqu'à la moelle.

Jan Kott se souvient :

« Même un théâtre qui veut revenir aux archétypes doit se nourrir de cérémonies vivantes, de rituels et de liturgie, qui proviennent de son propre pays. *Akropolis* et *Prince Constant*, que j'ai vu il y a des années en Pologne, m'ont semblé artificiels et très lointains. *Apocalypsis cum figuris* que j'ai vu à New York, m'a tout de suite frappé par sa polonité.[2]. »

En effet, peu avant la dissolution du groupe, dans *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski a réussi à faire un pas décisif vers l'objectif qu'il s'était défini dès le début de son travail. Mission que Flaszen reformule dans ces mots : « Une lutte contre l'aboulie des bords de la Vistule et l'impuissance polonaise[3]. »

Il a fait un pas décisif mais a-t-il réussi à atteindre son objectif ? Non. Jan Kott nous dira pourquoi : « Pendant toutes ces années, le théâtre de Grotowski n'a pas pu entrer dans la vie théâtrale polonaise, il n'a même pas attiré les jeunes. C'était en Pologne, mais il n'existait pas vraiment en Pologne.[4]. »

---

[1] Malgorzata Dziewulska, « Calendrier Grotowski, calendrier public : correspondance », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski, op.cit.* , p. 113.

[2] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Ion Kott : « Even a theatre that wishes to reach back to archetypes must feed on living ceremony, ritual, and liturgy, which stem from its own country. Akropolis and the Constant Prince, which I saw years ago in Poland, seemed to me contrived and very distant. Apocalypsis cum figuris which I saw in New York, struck me at once with its polishness. » (Jan Kott, « Why should I take part in the sacred dance ? », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, *op.cit.* , p. 135.)

[3] Propos de Ludwik Flaszen dans Malgorzata Dziewulska, « Calendier Grotowski, calendrier public : correspondance », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 116.

[4] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Jan Kott: « During all those years, Grotowski's theatre did not enter into Poland theatrical life ; it did not attract even the young. It was in Poland but really did not exist in Poland. » (Jan Kott, « Why should I take part in the sacred dance ? », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook, op.cit.* , p. 134.)

Apocalypsis cum figuris a été la dernière mise en scène de Grotowski. Vers la fin des années 60, il a pris ses distances avec le théâtre et a exploré une autre voie.

***

Le lecteur souhaiterait peut-être connaître l'histoire que Grotowski et ses compagnons de route ont raconté dans leur chant de cygne. Nous donnons la parole à Osinski et Grotowski.

> « *Apocalypsis* semble être une tentative en vue d'élargir l'expérience du *Prince constant* à l'ensemble du groupe : là, "l'acte total" concernait un seul personnage ; ici, il était destiné à intégrer tout le monde. Le titre de la production est tiré du roman de Thomas Mann, *Docteur Faustus*, et fait allusion à la dernière œuvre d'Adrian Leverkühn [le personnage central de Mann], qui, "en homme fatigué de 35 ans, sous l'influence de la première vague d'inspiration euphorique, compose son œuvre principale ou sa première grande œuvre, *Apocalypsis cum figuris*... en un temps incroyablement court" (T.Mann, *Le Journal de Doctor Faustus* [1947]). Le titre semblait suggérer que cette *Apocalypsis* serait la dernière œuvre de Grotowski, et qu'ensuite commencera quelque chose comme de la folie, une voie entièrement nouvelle. Leverkuhn est devenu, comme nous le savons, vraiment fou. Pour Grotowski, en revanche, un tout nouvel horizon est apparu dans sa vie créative, une nouvelle dimension difficile à comprendre et encore plus difficile à évaluer.
>
> Certes, il y a une association entre *Apocalypsis* et la décadence du monde. La mise en scène découle de la terrifiante matérialité de la vie quotidienne et, en même temps, elle l'évoque sur la scène : la respiration humaine, le sang, la sueur, le gras, le pain, l'eau, le feu, l'air - tous créent le monde de l'*Apocalypsis* de Grotowski et de ses acteurs.
>
> Les spectateurs se sont vus attribuer le rôle de témoins. Ce n'était pas une œuvre dirigée contre les spectateurs mais vers eux. Au début, une quarantaine de spectateurs étaient assis sur des bancs disposés le long de trois murs de l'espace de représentation. Comme l'a dit Grotowski :
>
> > "La vocation du spectateur est d'être un observateur et plus encore : d'être un témoin. Un témoin n'est pas quelqu'un qui fourre son nez partout, qui essaie d'être le plus proche ou qui se mêle des actions des autres. Un témoin reste à l'écart, ne veut pas s'immiscer, veut être conscient, voir ce qui se passe, du début à la fin, et ***le garder en mémoire***[1] ; l'image des événements doit rester en lui seul. Respicio est un mot

[1] Nous soulignons.

> latin qui signifie respect des choses. C'est la fonction d'un vrai témoin : il n'interfère pas avec une démonstration insistante de "Moi aussi". Etre témoin, c'est ne pas oublier, ne pas oublier quoi qu'il en coûte." (*Dialog*/1969)

Ont participé à cette représentation : six acteurs et les spectateurs ; la canne du Simplet (Cieslak) ; une miche de pain, un seau d'eau ; un couteau, une serviette, des bougies, et deux projecteurs à réflecteur. Rien que cela. Grotowski a dit :

> "Dans Apocalypsis, nous nous sommes éloignés de la littérature. Ce n'était pas un montage de textes. Nous avons créé le texte pendant les répétitions. À travers des éclairs d'intuition et en faisant des improvisations. Vingt heures de matériel ont été accumulées. Nous devions construire quelque chose à partir de cela. Quelque chose qui pourrait couler avec l'énergie d'un ruisseau. Une fois cette base constituée, nous avons commencé à travailler sur le texte, sur la parole. Une langue a été créée à partir de différents textes, à partir de la parole. Une langue qui n'avait pas d'auteur et qui était en même temps la langue de l'humanité. Nous ne citons personne dans ce que nous faisons maintenant. Le mot apparaît quand il est indispensable. C'est notre point

d'aboutissement. Pour l'instant[1]."

Ce dont parle Grotowski dans le propos ci-dessus, c'est ce que nous appelons dans cette recherche *la finalité de l'organicité*. Cet état sublime où l'acteur réussi enfin à abolir la dualité matière/esprit, où il réussit à dépasser tous les langages conventionnels et à parler en langue de l'humanité, où il ne cite personne, où il réussit à s'inscrire corps et esprit dans la mémoire atemporelle de la communauté théâtrale, dans le musée imaginaire du théâtre. À cet état sublime, à cette finalité de l'organicité, Grotowski et ses compagnons ont pu arriver dans *Apocalypsis cum figuris*.

---

[1] Extrait traduit à partir de la traduction anglaise d'un propos émis en polonais par Osinski et Grotowski : « *Apocalypsis* seemed to be an attempt to broaden the experience of The Constant Prince for the entire groupe : there the "total act" encompassed one character ; here it was intended to include everyone. The title of the production comes from Thomas Mann's novel *Docteur Faustus* and contains an allusion to the last work of [Mann's central character] Adrian Leverkühn, who, "as a tirty-five-year-old man under the influence of the first wave of euphoric inspiration, composes his main work or his first great work, *Apocalipsis cum figuris*…in an incredibly short time" (T.Mann, "How Arose Doctor Faustus" [1947]). The title seemed to augur that this Apocalypsis would be Grotowski's last work, and then, something like madness, and entirely new path. Leverkuhn became, as we know, truly insane. For Grotowski, on the other hand, an entirely new horizon appeared in his creative life, a new dimension which is difficult to understand and even more difficult to evaluate.There is a definite association of Apocalips with a vision of the world's downfall. The production arose from terrifyingly everyday material or directly evoked it : human breathing, blood, sweat, stearin, bread, water, fire, air -all create the world of Grotowski's and his actors' *Apocalipsis*.The spectators were assigned the role of witnesses. This was not a work directed *against* the spectators but *towards* them. At first, about forty viewers sat on benches set up along three walls of the performance space. As Grotowski said :"The vocation of the viewer is to be an observer and more : to be a witness. A witness is not someone who pokes his nose everywhere, who tries to be the closest or who interferes in the actions of others. A witness keeps to the sidelines, does not want to interfere, wants to be aware, to see what happens, from the beginning to the end, and to retain it in his memory ; the picture of events ought to remain in him alone. *Respicio* is a Latin word meaning respect for things. That is the function of a real witness : he does not interfere with an insistant demonstration of "Me, too." To be a witness is not to forget, not to forget no matter what it costs. (Dialog/1969) The following participated in the performance : people, six actors and the spectators ; the cane of the Simpleton (Cieslak) ; a loaf of bread, a pail of water ; a knife, a towel, candles, and two reflector spotlights. Only this. Grotowski said :"In Apocalypsis, we have departed from litteraure. This was not a montage of texts. We were approaching this during rehearsals, through flashes of insight, through improvisation. Twenty hours of material were accumulated. We had to build something out of this that had its own energy, like a stream. Only then did we turn on the text, to speech. A language arose from these various texts, a language which has no author and which is the language of the human race. We cite no one in what we are doing now. The word appears when it is indispensable. That is our point of attainment. For now. (dans Zibgniew OSINSKI, *Grotowski and his laboratory, op.cit.* , p. 113.)



Prince/Cieslak mort. L’image qui m’a boulversé quand j’étais un humble amateur de théâtre en Iran.

Le para-théâtre, le théâtre des sources et le flux

L'autre voie sur laquelle Grotowski a mis le pied après avoir décidé de ne plus faire du théâtre, ressemble beaucoup à cette voie dont Rousseau rêvait deux siècles plus tôt. Jean Duvignaud la présente par ces mots :

> « L'autre voie, n'appartient pas à l'expression dramatique en propre, mais elle est elle-même dramatisation d'une existence encore non affirmée, la fête, selon Rousseau est un acte collectif de création où nul n'est plus spectateur ou acteur, où la communauté entière joue sa vie et où chacun trouve dans le regard des autres, distincts de soi par la particularité de son être, une confirmation de son effort et de son épanouissement[1]. »

Nous pouvons lire le propos ci-dessus comme une quintessence de ce que Grotowski a fait dès les années 70 jusqu'à la fin de sa vie. Mais comment Grotowski voulait-il atteindre cet épanouissement ?

Il l'explique :

> « Etant donné que ce sont justement les rites primitifs qui ont donné vie au théâtre, je pensais qu'à travers le retour au rituel (…) on aurait pu retrouver ce cérémonial de la participation directe, vivante, une réciprocité particulière (phénomène particulièrement rare de nos jours), la réaction immédiate, ouverte, libérée et authentique[2]. »

Etant conscient du fait que, dans un rituel, le corps aura une forte chance de dépasser ses limites biologiques, Grotowski espérait que les expériences para-théâtrales pourraient conduire les participants vers ce qu'il appelait l'essence de l'homme ou « l'Homme primordial en soi[3]. »

---

[1] Jean DUVIGNAUD, *Le théâtre et après*, *op.cit.* , p. 143.

[2] Propos de Grotowski dans Marco de Marinis, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 194.

[3] Propos de Michel Maslowski, dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski, op.cit. ,* p. 10.

De ces expériences, François Kahn nous parla longtemps. Ses propos sont annexés à cette thèse.

***

L'homme primordial resta le principal objet de recherche de Grotowski durant la période du théâtre des sources. Durant cette période, il essayait de découvrir « l'énergie primordiale et le corps ancien[1] » de cet homme à travers « l'organicité structurée[2] » des rituels oubliés. Il espérait que ce corps et cette énergie pourraient le conduire vers ce qu'il appelait « state of being[3] », l'état d'Être.

Jerzy Grotowski :

> « Ce que nous sommes en train de chercher, ce n'est pas une synthèse des techniques des sources. Nous cherchons les techniques à la source, ces points qui précèdent les différences. Nous disons qu'il existe des techniques des sources. Mais ce que nous cherchons dans ce Projet, ce sont les sources des techniques des sources, et ces sources doivent être extrêmement simples. Tout le reste s'est développé par la suite, et s'est différencié en fonction de contextes sociaux, culturels ou religieux. Mais la chose primaire devrait être extrêmement simple et devrait être quelque chose qui est donné à l'être humain. Donné par qui ? La réponse dépend de vos préférences dans l'aire de la sémantique. Si vos préférences sont religieuses, vous pouvez dire que c'est l'origine de la lumière reçue par Dieu. Si, au contraire, vos préférences sont laïques, vous pouvez dire que c'est gravé dans le code génétique de chacun[4]. »

Mais Grotowski savait que pour pouvoir remonter à la Source, pour pouvoir « boire à la source » il faudrait faire l'impossible, il faudrait déchirer tous les voiles qui nous séparent de

---

[1] Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook* , p. 298.

[2] *Ibid.*

[3] *Idem.* , p. 300.

[4] Propos de Grotowski dans Marco de Marinis, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, *op.cit.* , p. 194.

la Source. Cette aspiration, nous l'avons vue, était la grande aspiration de Grotowski dès son enfance.

Peter Brook :

> « Grotowski avait en lui, presque dès sa naissance, une profonde aspiration, qu'il a exprimée un jour d'une manière très simple : "Avant la fin de ma vie, j'aimerais passer, pour un moment, au-delà des formes de vie, et faire l'expérience de ce qui est derrière "[1]. »

A-t-il réussi à faire cette expérience ? Nous ne pouvons pas savoir. Car, comme dit Khayyam, celui qui réussit à déchirer le voile et à passer au-delà des formes de vie, ne pourra plus en revenir. Il sera annihilé dans les réminiscences de l'Être.

« Le secret éternel, je ne le saurai pas, toi non plus
Résoudre cette énigme, je ne le pourrai pas, toi non plus
Nous nous parlons à travers un voile
Si le voile tombe, je n'existerai pas, toi non plus[2]. »

[1] Peter BROOK, *Avec Grotowski*, Paris, Actes-Sud Papier, 2009, p. 92.

[2] Quatrain de Khayyam, traduit en français par l'auteur.

Conclusion

« À la tombée du soir,
nous pressons le pas vers notre lever au lointain matin[1]*. »*
(M. Heidegger)

Première moitié du vingtième siècle. Montée des illusions téléologiques, dispersion des chercheurs de l'Origine, victoire des forces aliénatrices, écrasement des volontés d'être. Tout cela, n'a pas pu étouffer chez les esprits nobles la passion qu'ils avaient pour rester ou devenir des êtres intègres. Nous pensons à Nietzsche, Tolstoï et Bergson. Ces chercheurs de l'état d'Être avaient de nombreux élèves. Pour n'en citer que cinq : Stanislavski, Tchekhov, Copeau, Decroux et Grotowski. De leurs maîtres, ces élèves ont hérité une idée importante : le « dépassement de soi » est la condition sine qua non de l'intégrité. D'où l'intérêt qu'ils portaient aux grands personnages tragiques ou comiques. Ceux-ci ont une caractéristique commune : ils sont prêts à se passer de *tout* pour que la vérité soit révélée. Incarner ces personnages était *le* rêve des artistes sus-cités. Pour réaliser ce rêve, ils ont fait un travail de longue haleine. Ce travail leur a permis de faire des pas décisifs vers le seuil difficilement atteignable de l'organicité.

Disciple de Tolstoï, Stanislavski ne se voulait pas un simple artiste de théâtre. Il se voulait un *homme honnête*, guide et éducateur du peuple russe. Ce n'est donc pas un hasard si dans le rôle du docteur Stockmann, il a réussi à *se* dépasser et à s'élever au niveau organique du jeu.

Stanislavski était l'un des premiers à comprendre que le niveau organique du jeu est un état où les impulsions intérieures et les actions sont concurrentes ; un état où l'acteur réussit

[1] Propos de Heidegger dans Georges STEINER, *Poésie et Origine*, séminaire donné au Collège de France en 1992. Mise en ligne : 31.12.2019 Pour l'écouter : https://www.youtube.com/watch?v=7e_RGFLE8cQ

enfin à défaire dans son esprit/corps tout obstacle qui empêche les impulsions de dépasser les actions.

Lecteur assidu de Nietzsche et de Freud, Mikhaïl Tchekhov savait que la conscience de l'homme moderne est une conscience déchirée. Ce n'est donc pas un hasard s'il s'est intéressé à la pensée de Rudolf Steiner. Ce n'est pas non plus un hasard s'il a cherché à retrouver l'intégrité de sa psyché en se glissant dans la peau des personnages qui sont l'exemple-même de la conscience disloquée du sujet moderne. Il a brillé dans Hamlet et Erik XIV. Dans la tentative qu'il a menée afin d'incarner ces personnages, il a découvert une chose importante : la suppression des obstacles qui empêchent les impulsions de dépasser les actions pourrait conduire l'acteur au bord d'une crise psychique. Pour remédier à ce problème, Tchekhov propose que l'imagination, la volonté et la conscience participent à part égale à la création.

Fasciné par Michel *L'immoraliste*, celui-là même qui souhaite *se* réincarner dans son corps, Copeau a quitté Copenhague en vue de rencontrer Gide. Mais comme ce dernier, il s'est trouvé incapable de dépasser les limites que leur maître, Nietzsche, avait dépassées en vue de se réincarner *totalement* dans son corps. Il a donc tourné le regard vers un autre modèle. Il s'est voulu un *Patriarche* formateur d'un *nouvel homme* fidèle aux valeurs authentiques du monde pré-moderne. Ce n'est donc pas un hasard s'il a donné l'une de ses meilleures interprétations dans *Les frères Karamazov*.

Copeau a compris que pour pouvoir former le *nouvel homme*, il faut d'abord brûler tous les masques que nous portons dans la vie quotidienne. Ces masques sont durs comme de l'acier. Pour pouvoir les fondre, il nous faut un creuset haute température : une scène vide montée sur un sol en ciment. Il nous faut un combustible capable de bien chauffer le creuset : une nouvelle comédie dénonciatrice des vices de la société moderne. Travaillant dans cette fonderie, l'acteur pourra s'affranchir de ses masques ; il deviendra un acteur organique et aura une forte chance de redécouvrir son « Moi » authentique.

Matérialiste spiritualiste, anarchiste inactif, Decroux voulait voyager à « l'âge d'or » de l'humanité. Là où aucune « prévoyance paralysante » ne pourrait empêcher les humains de devenir Soi. Conscient de l'impossibilité de ce voyage dans la vraie vie, il a pensé à le faire dans sa vie théâtrale. Sachant que l'inconscient est le gisement desdites prévoyances, il a

décidé de l'exploser dans ses séances d'improvisations. Les réverbérations de ces explosions faisaient surface dans son corps sous forme d'actions organiques.

Decroux a découvert que le pèlerinage à « l'âge d'or » serait long. Pour pouvoir atteindre cette destination, le pèlerin aura besoin d'un véhicule indéfectible. Ce véhicule n'existe pas. Il faut le fabriquer. Matière première requise : le corps du pèlerin. Fabricant : son esprit. Durée du travail : indéterminée. Nature du travail : artisanale. Modèle du travail : un sculpteur qui sculpte son propre corps.

Fils maudits d'un peuple martyr, pèlerins sceptiques, annonciateurs de la mort du théâtre en 1970 et puis précurseurs des chercheurs de l'état d'Être, Grotowski et Cieslak se sont d'abord identifiés au *Jésus primordial*, celui qui renversa les tables dans le Temple. Dans cet homme d'action, ils voyaient une incarnation d'un autre être, *l'homme primordial*. Ce n'est donc pas un hasard si après avoir vécu un inoubliable « dépassement de soi » dans *Prince constant*, ils ont abandonné le théâtre et sont partis à la découverte de cet homme originel qui vit « before your eyes », derrière vos yeux.

Grotowski a découvert que l'acteur organique dépasse de loin le spectateur, qu'il lui paraît inaccessible. Il a donc proposé un nouveau discours : il faut détruire le mythe de l'acteur organique. Il faut abolir la dichotomie acteur/spectateur. Il faut créer un rituel laïque où chaque participant pourrait devenir un docteur Stockmann, un être affranchi des « prévoyances paralysantes », un nouvel homme, un *Prince constant*. Il faut créer une grande fête où chaque participant saurait atteindre l'état d'Être et pourrait boire tant qu'il voudra « à la source de vie[1]. »

***

L'œuvre et la pensée de ces maîtres ont exercé une grande influence sur nous et nos créations chorégraphiques. Nous, c'est mon épouse et moi. Dès notre installation dans la ville de Montréal en 2016, nous avons monté une petite compagnie de danse moderne, *Vâtchik Danse*. Notre passion est de pouvoir créer sur la scène l'image d'un être intègre. La tentative que nous avons menée depuis quatre ans en vue de créer cette image, nous a permis de faire

[1] Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 220.

quelques *petits* pas vers le seuil inatteignable du mouvement organique. Durant ces années nous nous sommes beaucoup inspirés de la pensée de Stanislavski, Tchekhov, Decroux, Copeau et Grotowski.

Dans les passages suivants, je parlerai brièvement de cette influence. Avant de commencer mon propos, je souhaite donner une brève description du parcourt artistique de mon épouse.

D'origine iranienne, Nasim Lootij, est danseuse, chorégraphe et notatrice. Elle est arrivée à Paris en 2007. Elle a fait des études chorégraphiques dans plusieurs établissements : Université Paris VIII, Conservatoire Jean Wiener, RIDC[1] et CNSMDP[2].

Je tiens à rappeler que dans notre compagnie, Nasim est danseuse et chorégraphe. Moi, je suis dramaturge. Je contribue aussi à la conception des plans lumière de nos créations.

Moi-Me-Man, notre premier solo, a été représenté en 2017 au Tangente, le plus important espace de danse dans l'île de Montréal. Pour le résumer : dans une scène sombre, une danseuse (Nasim), creuse un tunnel vers une source lumineuse cachée. Son corps est hachuré par des rayons de lumière. Elle passe par plusieurs épreuves. Au final, elle (Nasim) retrouve deux choses : la totalité de son corps et une terre solide éclairée par une lumière de grande intensité. La danseuse représente le peuple iranien. Sa recherche de la Source est leur recherche. Les épreuves qu'elle traverse sont, en effet, les nombreuses invasions et conquêtes que les Iraniens ont subi durant leur histoire. Pour pouvoir forger l'idée de ce solo, nous nous sommes inspirés de Grotowski. Toute sa vie, celui-ci rêvait d'une Pologne libre et indépendante. Toute sa vie, il a tenté d'attirer l'attention de ses compatriotes vers les origines de la culture polonaise.

Puisant dans la pensée de Stanislavski et Decroux, nous avons réussi à créer des phrasés fluides entrecoupés par des attitudes toniques. Le point de départ et le point final de chaque phrasé était précis. Ces qualités ont particulièrement attiré l'œil du public. Ayant l'habitude de voir des chorégraphies contemporaines chaotiques, le spectateur montréalais a découvert un solo sobre *porteur* d'un message socio-politique.

Après ce solo, nous nous sommes posés une question : « Quel véhicule pourra nous conduire vers les sources de notre civilisation ? » Puisant dans la pensée de Grotowski et

---

[1] Rencontre Internationale de danse contemporaine. École fondée par Dominique et Françoise Dupuy

[2] Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Flaszen, nous avons répondu : « Nos folklores, nos chants mazdéens, nos chansons populaires. L'éros de ces chants nous permettra de vaincre le thanatos des illusions téléologiques. » Cette réponse nous a donné l'idée d'une nouvelle chorégraphie.

« La Chute », notre deuxième solo, a été représenté en 2019 au Tangente. La création de cette pièce s'est déroulée en deux étapes. À partir des chansons populaires et des mélodies folkloriques des différentes ethnies iraniennes, nous avons d'abord créé une bande sonore. Ensuite, nous nous sommes mis à composer des phrasés chorégraphiques.

Voici une brève description de « La Chute » :

Dans la première scène, la danseuse est repliée sur elle-même. Animée par une vieille chanson iranienne, elle sort d'elle-même comme une graine qui sort de sa peau. Dans les scènes suivantes, toujours nourries par les chants folkloriques, la danseuse/graine, commence à développer ses racines dans la terre. S'appuyant sur la terre, elle érige son tronc vers le ciel et déploie ses branches dans l'espace. L'ennemi est aux aguets. Une hache arrive et abat la danseuse/arbre. Noir total. Une lampe de poche descend subitement des cintres et s'allume. Les mouvements pendulaires des rayons de lumières hachurent le corps de Nasim.

Dans « La Chute », tout est symbole. Les chants révèlent un rêve que les Iraniens caressent depuis quinze siècles : vivre paisiblement sur leur terre, la protéger des invasions, devenir une nation. Les actes de la danseuse représentent tout ce que les Iraniens ont fait durant leur histoire afin de réaliser ce rêve. L'effort qu'elle fait pour pouvoir se lever est, en effet, une image de l'effort qu'ils ont fait pour pouvoir se tenir debout malgré les forces hostiles. La hache, nous l'avons empruntée à Tchekhov. Elle représente les forces funestes qui en 1979 ont détruit notre Cerisaie.

Puisant dans la pensée de Decroux, nous avons conçu pour ce solo, des mouvements qui vivent sur une frontière délicate entre l'équilibre et le déséquilibre. Le tronc est à l'origine de tout mouvement. Les bras ne font que le suivre. Le visage reste quasi-neutre. Ce n'est que dans la dernière scène qu'il sort du noir. Le trajet que la danseuse parcourt suggère l'image d'un arbre. Des fois, elle avance et recule sur une ligne droite tracée au sol dans la continuité de l'œil du prince. Des fois, elle se faufile dans les feuillages.

Ces deux solos ont été représentés dans plusieurs festivals de danse au Canada.

« L'Inconsistance » est notre troisième création. Une question est à l'origine de ce solo. « L'effondrement social est-il résistible ? » Cette question s'impose aujourd'hui aux *jeunes* intellectuels iraniens.

En nous inspirant de Decroux, nous avons trouvé une réponse chorégraphique à cette question. Rappelons-nous que pour Decroux les bras et le visage ne font que mentir. Selon lui, la vérité ne s'exprime qu'à travers les mouvements du corps et des jambes.

L'effondrement social est-il résistible ? Oui. Il suffit que le corps social, la classe moyenne, trouve la consistance nécessaire à résister, non pas avec du retard mais à temps, à la montée des discours populistes produits par les affairistes et diffusés par les journalistes irresponsables. Ces deux groupes ne se soucient pas trop des résultats des bouleversements socio-politiques. Malins, ils savent comment en tirer profit sans risquer grand-chose.

Dans « L'Inconsistance », la bouche, les lèvres, les mains et les bras sont à l'image des affairistes et des journalistes irresponsables. Le tronc et les jambes sont à l'image du corps social.

Premier tableau :

Sous forme d'un battement imperceptible, un discours naît quelque part dans le corps et se fraie un chemin vers la bouche. Après s'être compromis avec les lèvres, il se diffuse dans l'espace et invite tout le monde à croire à la vérité de ses propos. À cette diffusion et cette invitation, les mains et les bras donnent de l'élan avec des gestes animés. Placés en haut du corps, ces membres ne se soucient pas trop du résultat de leurs mouvements. Ils savent que quoi qu'ils fassent, ils retomberont toujours sur le matelas du corps.

Quant au corps. Inconsistant, ce n'est qu'avec du retard qu'il tente d'empêcher ses membres de suivre le discours creux. Une fois mis en mouvement et déséquilibré, il n'arrive plus à se rééquilibrer. Il s'effondre.

Deuxième tableau :

Même processus. Sauf que cette fois, le corps est un peu vigilant. Il se méfie de ce qu'il entend et voit. Mais il réagit toujours avec du retard. Il se déséquilibre et s'écroule.

Dans les tableaux suivants :

Retenant les leçons des effondrements précédents, le corps devient de plus en plus conscient et consistant. À la naissance et la croissance des discours nocifs à son équilibre, il

réussit désormais à réagir avec moins de retard. Dans le dernier tableau, il réagit à temps, étouffe le discours nocif dans l'œuf, s'installe dans un équilibre stable et retrouve son intégrité.

Tout ce que nous avons fait depuis quatre ans à Montréal s'aligne sur ce que j'ai fait en Iran. Je suis toujours à la recherche de notre terre perdue, de notre unité perdue, de notre intégrité perdue.

***

Quant à la suite de cette recherche.

Très récemment, j'ai lu un livre du philosophe Claude Romano. Il s'intitule : *Être soi-même, une autre histoire de la philosophie*. Dans ce livre, Romano démontre que la recherche de l'intégrité était l'un des soucis majeurs d'un grand nombre de penseurs occidentaux. Pour n'en citer que quelques-uns : Aristote, Montaigne, Rousseau, Nietzsche et Heidegger.

Après avoir lu ce livre, je me suis posé une question : « Pourrions-nous établir un lien de filiation entre ces grands penseurs de l'intégrité, les auteurs du drame moderne, et les fondateurs des théâtres d'art ? »

Pour pouvoir répondre à cette question, je devrai travailler sous la direction d'un philosophe. J'ai déjà contacté quelques professeurs. L'idéal serait de trouver un contrat postdoctoral dans une université montréalaise, française ou belge.

Annexes

Entretien avec

Eugenio Barba, Jerzy Gurawski et François Kahn

De ceux qui ont contribué à la création du théâtre laboratoire de Grotowski, les plus importants sont décédés depuis longtemps. Grotowski est mort en 1999, Cieslak en 1990, Zibgniew Cynkutis en 1987, Antoni Jaholkowski en 1981, Zygmunt Molik en 2010. Ceux qui sont encore vivants sont : Ludwik Flaszen, Rena Mirecka et Jerzy Gurawski.

Nous avons essayé de rencontrer les vivants.

De Mirecka, nous n'avons trouvé aucun contact.

Grâce à Claire Heggen, nous avons pu contacter Flaszen. Hospitalisé, il n'a pas pu nous recevoir.

Grâce à notre amie polonaise, Agnieszka Malinowska, qui est amie avec le fils de Gurawski, nous avons pu le contacter et nous sommes allés le voir à Poznan. Il nous a raconté plein de petits détails concernant les scénographies qu'il a faites pour Grotowski.

Grâce à Guy Freixe, nous avons pu contacter Eugenio Barba. Celui-ci a accepté de nous accueillir à Holstebro. Nous avons fait un long entretien avec lui. Lors de cette rencontre, Barba nous a révélé plein de chose inédites concernant les années de sa collaboration avec Grotowski.

Toujours grâce à Guy Freixe, nous avons pu contacter François Kahn. Celui-ci a eu le bonheur de collaborer pendant longtemps avec Grotowski dans ses expériences para-théâtrales. Il a très gentiment accepté de nous recevoir à Nantes. Nous avons fait avec lui un long entretien sur le para-théâtre. Ce qu'il nous a dit dans cet entretien est une version plus détaillée de ce qu'il a déjà écrit dans son livre, *Le Jardin*.

Nous espérons que ces entretiens pourront intéresser ceux qui ne connaissent Grotowski que par l'intermédiaire de ses écrits ou par l'intermédiaire des écrits de ceux qui ont écrit sur lui.

Grotowski, la période théâtrale

Entretien avec Eugenio Barba

Le 2 octobre 2018, Odin théâtre, Holstebro, Danemark

Entretien lu, corrigé et augmenté par Eugenio Barba

Kiasa Nazeran : Je vous pose mes trois premières questions en même temp. 1) Pourquoi vous avez choisi la Pologne pour continuer vos études théâtrales ? 2) Quand en 1964 vous débarquez chez Grotowski à Opole, est-ce qu'il avait déjà commencé ses recherches pour former l'acteur organique ou non ? 3) Rencontrer dans un pays communiste un metteur en scène qui n'était pas brechtien ne vous a pas un peu étonné ? Vous qui à l'époque étiez un brechtien et aviez des idées de gauches ?

Eugenio Barba : J'ai choisi la Pologne parce qu'à ce moment-là, il y avait un grand essor artistique dans tous les domaines. Dans la graphique, dans la littérature, dans le théâtre et dans le cinéma. Il y avait des jeunes comme Wajda, Polanski ou Kawalerowicz qui avaient réalisé leurs premiers films et avaient réussi à gagner l'attention du public dans le monde entier. La vie théâtrale était extraordinaire. Ce n'était pas un théâtre brechtien. Les idées de Brecht n'ont jamais eu une grande répercussion ni en Pologne ni dans aucun autre pays communiste. Dans ces pays, là où la politique culturelle était fermée, on suivait la doctrine du réalisme socialiste, alors il n'y avait aucune place pour les idées de Brecht. Et là où, la politique culturelle était ouverte, comme elle l'était en Pologne au début des années 60, tant qu'on ne touchait pas certains sujets tabous, alors c'était vraiment l'individualisme et l'essor d'une théâtralité très intéressant. En Pologne, en ce temps-là, il y avait des théâtres d'étudiants très intéressants qui jouaient dans les petites caves. Sur le plans formel, ces théâtres étaient beaucoup plus avancés que celui du premier Grotowski. En effet, un bon

nombre de ceux qui écrivent sur Grotowski, projètent sur les premières années de sa période théâtrale les idées qu'il a forgées durant les années où il ne faisait plus du théâtre, où il parlait de l'organicité et du rituel. C'est pour cela qu'il est très important de lire les premiers textes que Grotowski a écrits dans sa jeunesse théâtrale. Le mot qui revient sans cesse dans ces textes c'est « artificialité » et nous ne trouvons aucune trace du terme « organicité ». Dans ces écrits, il insiste beaucoup sur le côté artisanal du théâtre et souligne que le travail de l'acteur est un travail de composition.

K.N : Ces textes, il les écrit au début des années 60 ?

E.B : Grotowski avait publié en 1962 une petite brochure intitulée *Les possibilités du théâtre.* Dans cet écrit, il avance l'idée d'un acteur chaman capable d'accomplir des actions extraordinaires dans la représentation des textes classiques contenant des situations archétypiques ; des actions impossible à reproduire pour les spectateurs. Cette idée révolutionnaire, il a réussi à la réaliser dans quelques-unes de ses mises en scène. Celles-ci ont profondément influencé la culture théâtrale.

Mais jusqu'en 1964, le mot organicité n'apparaît pas dans la terminologie de Grotowski. Ce mot apparaît à partir du moment où se laisse éblouir par le travail de Cieslak. Si vous regardez le film de *Prince constant*, vous verrez que dans ce spectacle, les autres acteurs font de la pantomime. Leur jeu est composé parce qu'ils viennent d'une tradition polonaise qui formait des acteurs de composition. Celui qui ne suit pas cette convention est Cieslak. C'était ça, la surprise de Grotowski. Il ne s'attendait pas à cela. A partir de ce moment-là, il commence à parler de l' *acte total.*

Entre 1964 et 1982 (l'année où il se réfugie aux Etats Unis), je voyais souvent Grotowski. L'Odin Teatret était une base secrète qui l'invitait et l'aidait à voyager à l'étranger. À l'époque, les Polonais n'avaient pas de passeport ni de monnaie étrangère. Même après 1966, quand il était devenu très connu et même après la publication de *Vers un théâtre pauvre* dans un numéro de notre revue en 1968, il était encore dans la situation de liberté limité. Chaque fois qu'il voulait sortir du pays, il devait se procurer une invitation garantissant les frais de son séjour à l'étranger. Il devait aussi déposer une demande pour recevoir un passeport qu'il

devait consigner à son retour en Pologne. En ce temps-là, il n'écrivait pas, il donnait des conférences, mais il ne parlait ni de l'organicité ni de l'acteur organique. Quand en 1969, il décide de quitter le théâtre, il emploie une nouvelle terminologie très différente de l'ancienne. Et il devait justifier cette terminologie parce que, comme les autres, il devait gagner sa vie. En fait, tout ce qu'il faisait, il le faisait soit avec les subventions qu'il recevait du Ministère de la Culture polonais soit avec celles qu'il recevait des établissements étrangers.

Dans les années 1962-1964, quand j'étais à Opole avec lui, et même après, je ne l'ai jamais entendu parler d'organicité. Quand j'étais dans son théâtre, il parlait d'acteur-chaman et de composition. Pour lui, l'artificialité était la base de l'art de l'acteur. En fait, il était enfant du théâtre soit-disant traditionnel de la Pologne qui était un théâtre d'une splendeur et d'une fantaisie exceptionnelle.

K.N : Comme Tomaszewski, …, comme beaucoup d'autre.

E.B : Tomaszewski était un théâtre et une école de pantomime à Wroclaw. Mais à Nowa Huta, une ville ouvrière bâtie par l'État en-dehors de Cracovie, il y avait un théâtre subventionné où travaillaient deux excellents metteurs en scène : Kristyna Skuszanka et son mari Jerzy Krasowski. Un scénographe exceptionnel, Josef Szajna, collaborait avec eux. Il était le co-créateur d'*Akropolis* de Grotowski. Szajna avait passé 4 ans à Auschwitz. Et seulement quelqu'un qui avait une pareille expérience pouvait se permettre de transposer la pièce classique de Wyspianski dans la réalité impitoyable d'un camp d'extermination. À l'époque, c'était encore un un sujet très sensible en Pologne. J'ai été vraiment nourri par des choses très inspirantes dans cette Pologne socialiste. C'était étrange. Il y avait la police secrète. La liberté individuelle était limité. Les gens n'avaient pas de passeport et ne pouvaient pas voyager à l'étranger. Il y avait une pénurie de marchandise et de nourriture. Mais en ce qui concerne le théâtre, c'était un paradis. C'était très stimulant. Je dois avouer que quand j'ai vu le premier spectacle de Grotowski, *Dziady* (*Les aïeux*) en 1961, je ne l'ai pas trouvé intéressant. C'était même un peu ridicule.

K.N : Plutôt la mise en scène ou le jeu des acteurs ?

E.B : Surtout le jeu des acteurs. Ce n'est pas seulement moi qui le dit. Si vous lisez les écrits des critiques polonais, vous verrez qu'ils soulignent le manque d'habilités et de technique chez les acteurs. Et cette histoire des archétypes dans le travail de Grotowski. Moi, j'ai été intéressé à Jung, mais Grotowski avait transformés les archétypes en une sorte de formule mécanique. Il considérait l'archétype comme une situation universelle où l'individu se sacrifie pour la collectivité. Comme le héros suisse Winkelried ou même le Christ. Ça, c'était un complexe national des Polonais. Pour eux, la Pologne était le Christ des nations à cause de son histoire et ses souffrances. On peut penser à la mise en scène qu'il a faite de *Kordian* de Slowacki ou au personnage de Gustav-Konrad dans *Dziady* de Mickiewicz. Ces pièces tournent autour du même thème : dans un pays soumis, un homme seul décide d'agir contre le tyran, le tzar. Et quand on est tout seul, la seule possibilité, c'est le terrorisme. C'est ce que faisaient, par exemple, les anarchistes jusqu'à la veille de la première guerre mondiale.

Je dois ajouter qu'à l'époque, j'étais un immigrant, un ouvrier, un vagabond. Grace à cette expérience, je sentais que la terre entière m'appartenait. Donc, après avoir vu *Dziady,* j'étais indifférent à l'égard de Grotowski metteur en scène. Ce qui m'incitait à rester et à suivre son travail, c'était l'interêt que nous avions, tous les deux, pour la philosophie indienne. Mais très vite, après *Kordian*, Grotowski s'éloigne de sa manière avant-gardiste de concevoir un spectacle. Il commence à composer des spectacles que je définirais « organique » pour le spectateur. Un spectacle, un jeu, il est organique pour le spectateur quand il a la force persuasive. Le jeu peut être artificiel et stylisé. L'important c'est que les sens du spectateur l'acceptent. C'était le cas dans *Akropolis* de Wispinaski. Dans cette mise en scène, le jeu des acteurs était stylisé, mais les spectateurs percevaient quelque chose d'organique. Ils étaient vraiment émus.

Ce qui est très intéressant dans les répétitions d'*Akropolis*, c'est la manière dont Grotowski a travaillé sur le texte. Ce qui l'intéressait, ce n'était pas les interprétations contemporaines du texte. Ce qui l'intéressait, c'était les sentiments que les éléments constitutifs du texte pouvaient évoquer chez les spectateurs. Par exemple, la fumée qui sortait des fours crématoires. Szajna a employé cet élément d'une manière très dramatique. Et ça a vraiment touché les spectateurs. Et Grotowski, en travaillant sur le texte, soulignait tous les fragments

où se trouvait ce mot, la fumée. Il pensait à tout ce que « la fumée » pouvait évoquer chez le spectateur.

Il travaillait aussi sur la pantomime. Il était fasciné par cette technique. Aujourd'hui, il est très difficile de comprendre ce qu'était le théâtre en ce temps-là. En effet, dépasser le texte et s'exprimer par le corps n'était pas chose facile. Le texte était tout. Marcel Marceau était une bombe, une révélation. Dans le théâtre de la seconde moitié du vingtième siècle, il a une place très important. Souvent, on l'oublie. On parle souvent de Decroux et on oublie Marceau. Communiquer avec le grand public sans employer le texte, il était le premier qui l'a fait. Grotowski a vu Marceau en France vers la fin des années 50. Il était médusé. Il essayait d'enseigner la pantomime à ses acteurs, mais ils n'ont jamais maîtrisé la technique. Dans les films d'*Akropolis* et du *Prince constant*, on peut voir les acteurs marcher contre le vent.

C'était ça, l'horizon technique et terminologique de Grotowski quand je le quitte en 1964. Il a parlé des archétypes jusqu'en 1969, quand il a mis en scène *Apocalypsis cum figuris*. Ensuite il a arrêté d'en parler. Il s'est rendu compte d'un fait : au théâtre, les archétypes ne peuvent fonctionner qu'en présence d'un grand nombre de facteurs. Par exemple, la relation acteur/spectateur est très important. Mais ces facteurs, il est très difficile de les évoquer sur la scène à chaque représentation. Donc, ce que Grotowski dit après voir quitté le théâtre ne correspond pas nécessairement avec ce qu'il faisait durant la période théâtrale.

K.N : Retournons en l'an 1961. De quel œil les Polonais, artistes ou non-artistes, voyaient la stabilisation d'un État télécommandé depuis Moscou ?

E.B : Beaucoup de personnes adoptaient une attitude que nous pouvons appeler pragmatique. Mais il y avait aussi des révoltes ouvertes ou camouflées. Pour un grand nombre de Polonais, la Russie était une menace. Une menace pour leur indépendance et leur culture.

K.N : Je pose cette question exprès. Parce que l'entre-deux-guerres en Pologne est une période de joie nationale avec Pilsudski et Paderewski.

E.B : Oui. En effet, après avoir perdu sa souveraineté à la fin du dix-huitième siècle, la Pologne recouvre son indépendance avec Pilsudski en 1920. Et le génome de la mentalité polonaise, comme le génome du chiisme, son génome hystérique et historique, c'est le martyr. C'est une nation qui se sent, qui se voit, comme le Christ des nations, comme une nation qui souffre car elle croit en un certain nombre de valeurs. Evidemment, il y avait en Pologne, un refus des Russes et du marxisme soviétique. Ceux-ci voulaient imposer à la société polonaise une autre famille de mythes que les Polonais refusaient. Or, la situation était un peu contradictoire. Une partie de la société polonaise était communiste et croyait au marxisme comme un chemin capable d'amener vers une société plus juste. Mais au sein du parti communiste polonais, même parmi les membres de la police secrète polonaise, il y avait des patriotes, des nationalistes anti-russes. Et ces gens-là, involontairement, même s'ils étaient marxistes, ressentaient un sentiment de refus à l'égard des soviétiques qui en réalité occupaient leur pays . Alors, de manière indirecte, ils s'opposaient à la faction pro-soviétique. Après avoir étudié le casier de Grotowski dans les archives de la police secrète, Seth Baumrin a écrit un long essai. Il l'a publié dans un numéro de TDR. On peut voir dans cet article avec quelle intelligence et ruse Grotowski a réussi à contourner la police secrète. Il faut aussi se rappeler qu'il y avait plusieurs services secrets polonais.

K.N : Retournons à son travail technique. Vous avez dit que c'était à partir du moment où Grotowski a vu les progrès de Cieslak qu'il a eu l'idée de l'action organique.

E.B : Je le crois. Enfin, c'est ma déduction. Moi aussi, j'ai fait un peu la même expérience. Avec mes acteurs, je misais plus sur les uns que sur les autres. Mais soudain, c'est Cieslak qui crée quelque chose d'inattendu. Et dès lors, il devient le Benjamin de la troupe. Cet épanouissement soudain et inattendu d'un acteur incite le metteur en scène à réviser ses idées, à réviser les bases-mêmes de son travail. Parce que ce genre d'expériences, ce sont des expériences charnelles. Si vous lisez *A la recherche du théâtre perdu*, le livre que j'ai écrit sur Grotowski en 1964, vous trouverez des pages qui ont été insérées ensuite dans *Vers un théâtre pauvre*. Mais dans le livre de Grotowski, ces pages sont un peu différents de ce qu'elles étaient dans mon livre. Grotowski lui-même les a modifiés.

K.N : Il a modifié les textes que vous avez écrits en 64 ?

E.B : Oui. Pour les adapter aux nouveaux concepts qu'il avait forgés : l'acteur saint, l'acte total, etc.

K.N : D'accord !! Et quand en lisant Czeslaw Milosz on voit de nombreux artistes et intellectuels qui ressentaient une déchirure intérieure, qui ressentaient un abîme entre la vie intérieure et extérieure, on se dit peut-être que Cieslak était l'un d'eux et souhaitait remplir cet abîme. Surtout quand on apprend qu'il a fait son chemin tout seul.

E.B : Non, non, non. C'était accompagné par Grotowski. Tous les acteurs qui ont joué les rôles importants dans les mises en scène de Grotowski, à commencer par Molik et Cynkutis, …

K.N : Jaholkowski ?

E.B : Antek [Antony] Jaholkowski a été choisi par Grotowski pour incarner l'un des protagonistes d'*Apokalypsis cum figuris.* Grotowski pensait que n'importe quel acteur pouvait arriver à l'acte total. Mais il n'a pas réussi avec Antek Jahokowski. L'histoire d'*Apocalypsis cum figuris*, dans son entièreté, n'a jamais été écrite. Même ceux qui prétendent l'avoir écrite, ont caché la tragédie. Parce qu'à ce moment-là, Grotowski n'avait plus de compagnie théâtrale. Ses acteurs étaient en train de s'éloigner de lui. Après l'extraordinaire succès de *Prince constant* à Paris en 1966, Grotowski a travaillé trois ans pour créer *Apocalypsis*, en passant par deux autres tentatives avortés de représentation . Après 7 ans de vie commune, les acteurs ont commencé à perdre les liens avec leur metteur en scène. À ce moment-là, le nom de Grotowski était devenu une sorte de symbole pour ceux qui rêvaient de changer le théâtre, soi-même, le monde. Grâce à cette réputation, il a réussi à rassembler autour de lui des stagiaires. Il a même essayé de les intégrer dans sa troupe afin de stimuler la créativité des anciens. Mais ça n'a pas marché. Il a donc quitté le théâtre pendant un certain temps. À son retour, il espérait pouvoir achever *Apocalypsis* avec un groupe

composé des anciens et des stagiaires. Durant la période où il travaillait sur *Apocalypsis*, il a créé deux autres spectacles. L'un d'eux, *Samuel Zborowski* est arrivé à la première.

Soudain, durant une tournée à New York, Grotowski a annoncé qu'il ne mettra plus en scène. Pourquoi ? Parce qu'il s'était rendu compte que,…, comment dirais-je ? Imaginez-vous un jeune metteur en scène de 32 ans, qui commence son travail dans une petite ville de province. Personne ne le prend en considération. Le secrétaire du parti communiste de la ville ferme son théâtre car ses étranges spectacles n'ont pas de spectateurs. Grâce à quelques intellectuels du parti qui travaillaient dans la mairie de Wroclaw, il se trouve de nouveau à la tête d'un théâtre. A Wroclaw, il crée un chef d'œuvre, *Le prince constant*, un spectacle qui correspond parfaitement à l'esprit de l'époque. La même année, Gallimard réédite Artaud. Et tout cela peu après le phénomène Victor Garcia, un argentin qui a secoué la France avec ses mises en scène. La France était alors un mégaphone qui diffusait le nom et le travail des jeunes metteurs en scène. Il ne faut pas oublier que la publication de *Vers un théâtre pauvre*, en 1968, a établi le nom et l'influence de Grotowski dans le milieu théâtral. Très peu de spectateurs et de critiques ont pu voir ses mises en scène légendaires. Mais grâce à son livre, le milieu théâtral a pu connaître les idées qu'il avait faites sur le théâtre pauvre et l'acteur saint. Et quelles commotions et secousses ont provoqué ces métaphores dans le théâtre de l'époque ! On a dérivé un peu. De quoi on parlait ?

K.N : De Cieslak et du chemin qu'il a fait pour fusionner avec Prince constant.

E.B : Oui. Quand il est arrivé au théâtre, Cieslak était considéré comme un houligan. Il n'était pas du tout un intellectuel. Il le devint plus tard. Quand il est devenu l'incarnation de l'acteur saint, quand il est devenu l'acteur emblème du Théâtre Laboratoire.

K.N : Vous pensez donc que Cieslak faisait son chemin instinctivement,…, parce que tous ceux qui ont vu Cieslak incarner le prince avouent qu'en le regardant ils se trouvaient devant un phénomène qu'ils n'avaient jamais vu avant.

E.B : Exactement. La chose extraordinaire était de voir soudain Cieslak, un acteur que je

connaissais assez bien pour son travail de composition. En effet, dans son jeu, on pouvait voir à la fois la composition et la destruction de cette composition. Regardez la séance d'entraînement de Ryszard Cieslak filmé ici à l'Odin Teatret par Torgeir Wethal. Ce film a été tourné en 1972 quand l'entraînement n'existait plus dans le théâtre de Grotowski. On peut voir dans ce film que tout cet entraînement est coloré par un certain nombre d'expressions, …, disons de clichés venant de *Prince constant*. Quand j'ai vu *Apocalypsis*, j'ai remarqué avec étonnement et tristesse que le jeu de Cieslak était, malgré-lui, un calque de ce qu'il avait accompli dans *Prince constant*. J'en ai parlé avec Grotowski et c'était l'un des rares moments où il a polémisé avec moi. Après avoir vu *Apocalypsis*, j'ai compris que l'expressivité d'un acteur a ses limites. Une fois qu'on atteint le sommet de l'Everest, on ne peut plus monter plus haut. Alors il faut inventer d'autres stratégies créatives.

K.N : Vous avez évoqué le film de l'entraînement de Cieslak. Quand vous êtes arrivé chez Grotowski en 1961, comment ils s'entraînaient ? Comment était leur échauffement ?

E.B : Les acteurs de Grotowski ont introduit des exercices qu'ils faisaient dans leurs écoles théâtrales en automne 1962. Avant, il n'y avait pas d'entraînement comme il n'y en pas dans les théâtres d'aujourd'hui. Il n'y avait pas d'échauffement. Il ne faut pas oublier que Grotowski est né dans le contexte du théâtre traditionnel. Rappelons-nous sa biographie professionnelle : il achève quatre ans d'école théâtrale comme acteur. Il se rend compte qu'il n'est pas fait pour ça et décide de devenir metteur en scène. Il obtient une bourse. Il part pour Moscou pour étudier la mise en scène. Il y reste un an. Il retourne en Pologne. Il n'a pas encore le diplôme de metteur en scène. Pourtant, un critique renommé, Ludwik Flaszen, le choisit comme co-directeur d'un petit théâtre à Opole, une ville de 60.000 habitants. À Opole, il y avait déjà un grand théâtre qui fonctionnait bien. Il avait un public fidèle. Le théâtre des *13 rzedow* (des treize rangs) était vraiment un petit local. En fait, Flaszen voit dans Grotowski un jeune ambitieux. Il se dit : « Je le prends comme assistant ou comme directeur artistique, il va travailler. » Durant ces premières années, Grotowski est un vrai expérimentateur. Et ça c'est sa grandeur. Il travaille sur un répertoire d'avant-garde. Et les véritables expérimentateurs en ce temps-là, était les auteurs dramatiques comme…

K.N : Ionesco, Cocteau,…

E.B : Ionesco, Cocteau, Maïakovski. Ces auteurs intéressaient tant Grotowski que Flaszen. Les deux croyaient en théâtre théâtral et en jeu artificiel. Grotowski était obligé de justifier son travail qui aux yeux de certains critiques était formaliste. Quand il a mis en scène *Shakuntala* de Kalidasa, il a expliqué que la théâtralité du jeu appartenait au texte classique indien. Il a dit qu'il ne pouvait pas ne pas respecter l'esthétique indienne. Grotowski était obligé de lutter tout le temps contre la censure, l'idéologie, et le pouvoir.

Le grand changement a eu lieu après *Kordian.* Je venais d'arriver à Opole. Un jour, un circulaire du Ministère arrive au théâtre avec un questionnaire à répondre. L'une d'elles était : « Quel genre du théâtre pratiquez-vous ? » On pouvait cocher théâtre pour enfant, théâtre musical, théâtre épique, théâtre de marionnettes. Parmi les possibilités il y avait : théâtre laboratoire. C'était surprenant. À l'époque, même dans le milieu théâtral, personne n'utilisait ce terme.

K.N : Il devait être un intellectuel, ce fonctionnaire qui a conçu le formulaire.

E.B : Exactement. Et Grotowski, en se référant aux Studios de Stanislavski a dit qu'il était un théâtre laboratoire. Stanislavski, en ce temps-là, était le modèle du théâtre dans les pays communistes. Il était un idole derrière lequel on pouvait se cacher. Ce choix a permis à Grotowski de consacrer 4 ou 5 mois à la préparation d'un spectacle. Avant, il était obligé de créer ses mises en scène en 6 semaines. Pour préparer *Kordian* par exemple, il a pris un peu plus de 2 mois. Mais pour préparer *Akropolis* de Wyspianski, il a travaillé 4 mois. Il jouait pour très peu de spectateurs. Les gens n'allaient pas à son théâtre. Il semble incroyable, mais parfois il n'avait même pas un spectateur.

K.N : Même pas un seul ?!!

E.B : Ça arrivait. Alors Grotowski était obligé d'expliquer que son théâtre était un

laboratoire. C'était la reproche que lui faisaient les gens du parti communiste : le genre de spectacle que tu fais n'intéresse personne. Pour se libérer de ces critiques, Grotowski a dit que son théâtre était un laboratoire consacré à faire des recherches sur l'art de l'acteur. Mais qu'est-ce que cela veut dire « recherche sur l'art de l'acteur » ? Grotowski savait qu'il devait résoudre pratiquement cette question. Donc, à ses acteurs qui venaient tous d'une école de théâtre, il a demandé de développer certaines matières qu'ils avaient apprises. Zbigniew Cynkutis a commencé avec les exercices plastiques qu'il connaissait de son école de Lodz. Zygmunt Molik qui avait été aussi acteur dans un théâtre musical, a élaboré des exercices pour la voix. Rena Mirecka guidait la composition des gestes. Après *Akropolis*, quand ils n'avaient pas d'autre chose à faire, les acteurs se réunissaient au théâtre dans la matinée et s'entrenaînaient environ deux heures. En ce temps-là, comme j'ai dit, Grotowski affirmait que le but final d'un acteur consistait à devenir un chaman capable d'accomplir des choses que le spectateur n'est pas capable de faire. D'où l'importance de l'acrobatie et de certaines positions physiques difficiles.

Ainsi est né cet entraînement de l'acteur qui m'a marqué. En effet, il était très différent de ce qu'on appelait « entraînement » à l'école de théâtre de Varsovie, où j'étais étudiant. Quand plus tard j'ai fondé l'Odin Teatret, cet entraînement a été le point de départ pour un nouveau type d'apprentissage. Cette approche m'a aidé à préparer mes acteurs pour créer mon premier spectacle.

Beaucoup de choses m'ont marqué quand j'étais chez Grotowski : sa cohérence pour maintenir sa liberté d'artiste, sa ruse contre la censure et le pouvoir, sa manière de composer un spectacle et aussi l'entraînement des acteurs. Quand la police m'a jeté dehors de la Pologne et je suis retourné en Norvège, je savais que cet entraînement existait, même si je n'imaginais pas qu'il deviendrait le fondement de ma carrière de metteur en scène-pédagogue.

Pendant 5 ou 6 ans, c'est à dire entre *Les aïeux* (1961) et *Prince constant* (1966), j'ai pu observé comment Grotowski a utilisé les conquêtes techniques de chaque spectacle pour approfondir sa prochaine création. Le résultat a été *Prince constant.* C'était éblouissant. J'ai appris qu'il était possible d'atteindre quelque chose d'inimaginable si on travaille d'une certaine manière. Mais à la fin, en 1967, après le grand succès international, c'était très

difficile pour Grotowski de travailler de cette « certaine manière » avec ses acteurs.

K.N : Et je pense qu'à ce moment-là, les membres de la compagnie commençaient petit à petit à sortir.

E.B : Non, non. Nous sommes encore dans la période où ils sont en Pologne. Nous sommes en 1966.

K.N : Et après cette date, Grotowski commence petit à petit à se retirer du monde de l'activité théâtrale et va vers le para-théâtre. Et ce, dans un temps où la société polonaise commençait à renter dans sa phase de dégel. Un peu plus tard c'est le début des premiers mouvements contestataires. Comment pouvons-nous expliquer ce retrait de Grotowski ?

E.B : Alors là, la chronologie est très importante. Quand Grotowski annonce qu'il ne fera plus du théâtre, ses acteurs ne le savent pas. Il l'annonce pendant une conférence à New York en 1970. Pour les acteurs c'était un choc. On peut se demander pourquoi Grotowski raconte sa décision dans une rencontre publique. C'était prémédité ou c'était involontaire ? On ne peut pas le savoir. Ensuite il s'est dit : « Ah ! C'est une bonne solution quand même ! » Parce qu'il n'avait plus de théâtre dans le sens d'une équipe bien soudé.

K.N : Mais les acteurs, ils étaient là, je pense …

E.B : Oui. En fait, Grotowski, il est à New York. Il dit qu'il ne va plus faire du spectacle. Ses acteurs restent complètement stupéfaits, sûrement blessés. Ludwik Flaszen aussi, l'autre co-directeur du théâtre et son grand complice artistique. Ils retournent en Pologne. Grotowski démarre ses activités para-théâtrales. Mais qu'est-ce que c'est le para-théâtre ? C'est la vision et les relations de la vie hippie, la liberté dans laquelle vivait une partie de la jeunesse en Europe et aux États-Unis. (Il réfléchit un peu.) Grotowski avait vu l'expérience du *Power flower* en Amérique à la fin des années 60. Ce mouvement a exercé une grande influence sur

lui. En fait, il était un jeune qui vivait sous un régime qui limitait un peu les libertés individuelles.

K.N : La contre-culture américaine…

E.B : Exactement. Moi, je l'ai connu indirectement. L'une de mes actrices l'avait vécue jusqu'au bout : drogue, amour libre, voyage en Orient. Il est très difficile aujourd'hui d'imaginer la radicalité de ce mouvement qui se voulait et était un mouvement de rupture…

K.N : Il a vu « Le Living » à cette époque ?

E.B : Ah oui, évidemment. Grotowski a rencontré Julian Beck et Judith Malina en 67 au Festival BITEF de Belgrade. Et lui, il se dit à ce moment : « comment exprimer cette révolte ? » Cette contre-culture s'est même répandue jusqu'ici. Au cœur de Copenhague, il y avait la ville libre de Christiania. Mais les animations du para-théâtre ne m'intéressait pas. Moi, je vivais dans l'effervescence de la vie danoise. Mais dans les circonstances socio-politiques de la Pologne de ces années-là, le para-théâtre était vraiment un phénomène radical avec sa tentative d'abolir la dichotomie acteur/spectateur. Ensuite, Grotowski prend ses distance avec le para-théâtre. Il entre dans une nouvelle phase avec de nouveaux jeunes collaborateurs. Il s'agit du théâtre des sources. C'est après avoir fait l'expérience de l'ISTA, International School of Theatre Anthropology. À Bonn, en 1981, Grotowski était présent. C'était une session extra extraordinaire avec une trentaine d'acteurs et de musiciens de différentes traditions asiatiques. Il a assisté au travail de recherche que je faisais avec ces maîtres et qui a débouché sur l'anthropologie théâtrale. Tout de suite après, Grotowski organise à Varsovie une rencontre sur le théâtre des sources. Il invite deux maîtres de l'ISTA.

Mais ça ne dure pas longtemps, l'expérience du théâtre des sources. Après le coup du Général Jaruzelski en 1980, Grotowski quitte la Pologne en 1982. Il se déracine et choisit l'exil. Il n'a plus son Institut à Wroclaw, sa position, sa sécurité économique. On ne doit pas oublier cette situation de pénurie et perte. De quoi pouvait-il vivre ? De quoi vis-tu ? Grotowski, tant qu'il était en Pologne, il ne pensait pas à l'argent. L'État le payait. Il finançait

son théâtre. Et quand il déplace son théâtre à Wroclaw, il n'appartenait plus au paria du théâtre. Il était un membre de la Nomenclature. Ce qui a changé complètement sa situation sur tous les plans. Soudain, il renonce à tout cela et quitte son pays. Il n'avait rien du tout. Ce sont les amis qui l'aident. Il venait souvent ici à l'Odin. Il avait une chambre ici. Vous l'avez vu ?

K.N : Oui. Je l'ai vu en bas.

E.B : Voilà ! Un de ses amis loyaux était un metteur en scène américain connu. Il s'appelait André Gregory. C'est lui qui lui trouve un engagement à la Columbia University de New York. C'est encore André Gregory qui réussit à lui assurer une position fixe à l'université d'Irvine en Californe. Je me souviens avoir écrit à Robert Cohen. Il était directeur du département d'études théâtrales de cette Université. J'ai écrit une lettre de recommandation en parlant des mérites de Grotowski. Absurd ! À Irvine, Grotowski inaugure un nouveau chemin qu'il appelle théâtre objectif. C'était une parenthèse. C'était juste pour gagner sa vie. Il essaie de réunir des artistes de différentes cultures pour enseigner leurs techniques. Après un an, il change de propos. Mais il a marqué des personnes qui ont ensuite inspiré d'autres. Je pense à Jairo Cuesta et James Slowiak, qui ont continué cette recherche aux États-Unis. Quand même, Irvine a été très important pour Grotowski. Il y a rencontré un jeune étudiant, Thomas Richards, qui deviendra son disciple étroit et son héritier.

Grotowski retourne en Europe en 1985 grâce à un autre groupe de théâtre, lui aussi lié à l'Odin Teatret, le Centro di Sperimentazione de Roberto Bacci à Pontedera. Bacci met à la disposition de Grotowski une partie de sa modeste subvention et lui permet de réaliser son cinquième acte : l'Art comme véhicule. Bacci a littéralement sauvé Grotowski de l'oubli. Il lui a évité le triste destin américain de Reinhardt ou de Mikhail Chékhov.

K.N : Avez-vous jamais assisté à une séance de para-théâtre ?

E.B : Non. Je ne me suis jamais intéressé à ça.

K.N : Est-ce qu'il vous en a jamais parlé ? Parce que les explications de ceux qui y assistaient ne sont pas très claires.

E.B : J'imagine qu'il avait une sorte de référence secrète. C'était Gurdjieff. Il y avait aussi l'influence de Peter Brook. Parce que Brook a joué un grand rôle dans la vie de Grotowski. Brook, avec son prestige et ses aides pratiques, a toujours soutenu Grotowski dans les situations de crise. Surtout dans les années 60, avec un court texte qu'il a écrit pour faire connaître le jeune Grotowski. Il a aussi engagé Ryszard Cieslak quand Grotowski le lui a demandé. Il lui a donné un rôle dans la *Mahabharata*. Chaque fois que Grotowski avait besoin d'aide, il s'adressait à Brook et Brook a été toujours très généreux.

K.N : Et vous, le début de votre recherche ressemble un peu à ce que Grotowski faisait dans le théâtre des sources.

E.B : Non, je ne me suis jamais intéressé au théâtre des sources ou aux sources du théâtre. Ma question était purement professionnelle : « Pourquoi moi, spectateur européen, quand je vois un acteur Kabuki très stylisé, je suis intéressé et quand je vois un acteur japonais dans une pièce contemporaine, je ne ressent pas le même intérêt ? » Évidemment la différence est dans la technique, dans la manière d'utiliser le corps/esprit sur scène. Il s'agit d'une présence scénique qui n'est pas seulement le résultat du talent personnel. Je me suis posé la question de la technique, et j'ai essayé d'y répondre en partant de mon expérience. Je vois des formes qui ne m'intéressent pas ; et je vois d'autres formes qui me fascinent. Pourquoi ? Ce qui a été décisif pour moi consistait à penser la présence de l'acteur en catégories biologiques. C'est à dire selon différents niveaux d'organisation. Dans un organisme vivant, il y a des cellules, des tissus, des molécules, des organes, des systèmes, etc. Quand je vois un spectacle, il y a différents niveaux d'organisation qui appartiennent à ce qui caractérise le théâtre. Il y un niveau expressif basé sur les mouvements et les sonorités. C'est ce que j'appelle la dramaturgie organique ou dynamique. Il y a un niveau qui se rapport à la compréhension, aux idées, aux associations, aux mots. C'est la dramaturgie narrative. On peut faire un spectacle

seulement avec la dramaturgie organique de l'acteur, ce serait de la danse. Il n'y a pas de dramaturgie narrative dans la danse.

A la première ISTA, International School of Theatre Anthropology, grâce à une méthode comparative, j'ai eu la possibilité de séparer ces différents niveaux dans le jeu de l'acteur. Pendant deux mois, chaque jour, du matin au soir, pendant des heures, je demandais aux maîtres asiatiques de montrer leur premier jour d'apprentissage. J'étais convaincu que dans cette première séance de travail il y avait les principes de cette *présence scénique* qui me fascinait dans les formes stylisées européennes et asiatiques. Je posais des questions sur le rythme, ou sur l'improvisation. Comment procéder, développer ou manipuler un rythme ou une improvisation ? La manière de penser et de réaliser techniquement cette pensée. Je comparais les réponses qui venais de différentes traditions. Ce n'était pas un travail limité aux discussions. Pour ceux qui ont pu y participer, l'ISTA était une entrée dans les secrets de l'univers physique et mentale de l'acteur. Au début, les acteurs asiatiques ne comprenaient pas mes questions. Ils étaient habitués à jouer mais ils ne se souvenaient pas des détails du premier jour de leur carrière. Avec le temps, on a réussi à se comprendre. Tous ensemble, on s'est engagé dans cette recherche. Mais tout ce que je sais sur le théâtre, je l'ai appris avec mes acteurs. Ce sont mes acteurs qui m'ont enseigné ça. Ils sont mes maîtres.

K.N : Parfois je pense que le rêve de Grotowski consistait à créer une sorte de communion pareille à celle qui prend forme en Iran dans une forme de théâtre rituel qui s'appelle Tazié. Qu'en pensez vous ?

E.B : Je ne crois pas. Le théâtre c'est le spectateur. Grotowski ne s'intéressait pas au spectateur. À la fin de sa vie à Pontedera, il invitait, de temps en temps, quelques personnes qu'il appelait les témoins. Ils étaient plutôt des intellectuels et des académiciens. Ensuite, il s'est ouvert envers des groupes de théâtre avec des trocs. Il avait besoin de faire tout cela pour justifier son activité. Il invitait un groupe de théâtre qui montrait son spectacle ou son entraînement. Et le groupe des collaborateurs de Grotowski et Thomas Richards leur montrait leur travail. C'était une astuce pour se maintenir en vie et pour motiver les stagiaires qui restaient à Pontedera pendant deux ou trois ans. On peut faire des exercices pour un

développement personnel. Qu'est-ce que Grotowski cherchait ? Il faut aller demander à Thomas Richards ou à Mario Biagini. Ils sont ses héritiers. Pour moi, le théâtre c'est le spectateur. Et le spectateur, je ne pourrais le joindre qu'à travers l'acteur. C'est le spectateur qui m'intéresse. Comment le secouer avec une histoire et à travers la fiction. C'est ça le défi pour moi.

K.N : Après un demi siècle de travail, vous sentez-vous à ce niveau où on peut dépasser la technique ?

E.B : Non. La technique c'est la condition sine qua non. Comme si on disait à un peintre : êtes-vous en train d'oublier les couleurs, la connaissance de la complémentarité des couleurs ? Non. Pour écrire un poème, tu dois obligatoirement savoir écrire.

K.N : J'ai posé cette question parce qu'en vous regardant cet après-midi mettre en scène votre dernière création, j'ai senti que vous allez vers une sobriété qui n'a rien à voir avec la complexité technique de vos créations précédentes.

E.B : Dans le passé, c'était la même chose. Tu as vu une certaine phase d'un processus. Je trouve cette nouvelle création plus riche que les précédentes. Mais le dernier mot appartient au spectateur.

K.N : Qu'entendez-vous aujourd'hui par le terme « acteur organique » ?

E.B : L'organicité appartient par nature à n'importe quel être vivant. Le spectateur est organique même quand il a l'air passif. L'acteur, lui aussi, est organique. Il y a une énergie active et une énergie réceptive. Mais ce n'est pas parce que nous sommes des animaux vivants que nous sommes organiques dans le théâtre. Ce n'est pas suffisant. Dans le théâtre, en tant que spectateur, je dois avoir la sensation que ce qui se passe sur la scène est convaincant. L'acteur doit générer un effet d'organicité chez le spectateur. C'est pour cela que le ballet classique est tellement beau. C'est une artificialité qui se transforme en organicité

dans la perception du spectateur, qui est persuadé par ce qu'il voit. Quand je regarde les ballerines sans poids…Même si c'est artificiel, j'y réagis. Ça me convainc. C'est ça pour moi l'organicité. C'est quand l'acteur est capable de créer cet effet de persuasion sensoriel. Pas l'histoire. Juste le corps. Être persuadé sensoriellement c'est vivre l'effet de l'organicité. Quand je suis persuadé, cela veut dire que les acteurs ont réussi à créer la *vie* sur la scène et à la transmettre à la salle. Pour moi, la question essentielle est celle-ci : « Comment créer cet effet de l'organicité pour le spectateur ? » Ça ne peut s'arrêter à l'acteur. Or, Grotowski parlait de l'actuant, du performer, etc. Le spectateur n'est jamais présent. Mais si ça s'arrête à l'acteur, ça va rester une sorte de gymnastique intérieure. Ça peut être légitime mais ça n'a rien à voir avec le théâtre.

K.N : Donc même avec un jeu représentatif on peut créer l'effet organicité chez le spectateur.

E.B : Exactement. Si en sortant de la salle vous voyez la moitié des spectateurs admirateurs et l'autre moitié mécontent c'est que l'effet organicité n'a pas fonctionné pour tous. C'est que le jeu des acteurs n'a pas convaincu tout le monde. Voyons un acteur. Il ne réussit pas à nous convaincre ? Qu'est-ce que nous disons ? Ah ! Il manque de technique ! Ou alors, il a trop de technique ! [rire.]

K.N : C'est ça. Il ne trouve pas la frontière.

E.B : Trouver ce qui est simplement nécessaire. Ça, ce n'est pas facile. [Il éclate de rire.]

K.N : Donc, avec vos acteurs vous ne parlez jamais des associations ou de la vie intérieure ?

E.B : Jamais. On peut arriver à l'intérieur non pas de l'intérieur mais de l'extérieur. Donc, on travaille sur le rythme, sur la façon dont on exécute un mouvement, sur le dessin d'un geste ou la tension d'une posture.

K.N : Plutôt qu'un stanislavskien vous êtes un meyeholdien.

E.B : C'est un faux dualisme. Stanislavski, lui, il ne travaillait pas de manière si outrée ou explicite. Quand il travaille pour découvrir l'expression physique du Docteur Stockmann dans la pièce d'Ibsen - le rôle le plus admiré dans sa carrière - il commence par la gesticulation de deux doigts de ce personnage. Donc c'est pas vrai ce dualisme. C'est l'interprétation des académiciens. Ils ont inventé une méta-histoire du théâtre. Avec Grotowski, ils ont fait la même chose. Mais cela n'a rien à voir avec la complexité contradictoire des processus créatifs, un mélange de connaissance technique et intuition paradoxale. J'ai rien contre. Parce que les historiens du théâtre, eux aussi, doivent gagner leur vie. [rire.]

K.N : Merci beaucoup Eugenio Barba.

Grotowski, la période théâtrale
Entretien avec Jerzy Gurawski
Le 8 décembre 2018, chez Jerzy Gurawski
Poznan, Pologne
traduit du polonais par Agnieszka Malinowska

Jerzy Gurawski est le seul membre du Théâtre Laboratoire que nous avons pu rencontrer à Poznan le 8 décembre 2018. Nous tenons à remercier notre amie polonaise, Agnieszka Malinowska. Elle a pris l'initiative de communiquer avec Gurawski, a très gentiment accepté de nous accompagner jusqu'à Poznan et a accompli la difficile tâche de la traduction simultanée lors de cette rencontre.

Nous nous sommes installés dans le salon de chez Gurawski et lui avons offert deux bouteilles de vin rouge. Il sourit et dit que durant les années de sa collaboration avec le théâtre *13 rzedow*, il lui arrivait parfois de recevoir des courriers de reproches écrits par Grotowski. Il se tut un instant, essaya de lire le nom du château sur la bouteille et ajouta qu'il méritait ces reproches car il lui arrivait très souvent de se rendre aux répétitions d'une pièce en état d'ivresse.

Nous nous sommes assis autour d'une table. Gurawski ouvrit un cahier. Sur chaque page de ce cahier, on pouvait voir une esquisse. Le cahier comprenait toutes les scénographies que Gurawski a faites de 1959 à 1966 pour le théâtre *13 rzedow*. Gurawski se mit à parler. Il commença par la première rencontre qui eut lieu entre lui et Grotowski en 1959 devant le *Théâtre 38* à Cracovie, là où Grotowski donnait ses conférences sur les philosophies orientales. Gurawski venait fraîchement de finir ses études en architecture à L'École Polytechnique de Cracovie et Grotowski était un jeune metteur en scène peu connu. Durant cette rencontre, Gurawski parle avec Grotowski du projet qu'il avait conçu à la fin de ses études afin d'obtenir son diplôme d'architecture. Il s'agissait d'un théâtre ambulant équipé d'une scène carrée entourée des quatre côtés par des gradins. L'idée a plu à Grotowski. Il

proposa à Gurawski de collaborer avec lui dans la mise en scène qu'il voulait faire de *Shakuntala* de Kalidasa. Gurawski accepta. Une collaboration étroite commença entre les deux artistes et dura sept ans.

Jerzy Gurawski : Je venais de terminer mes études à Cracovie. Le projet que j'ai présenté au jury s'intitulait *Le théâtre rond*. Comme on peut voir sur cette photo, les spectateurs sont assis tout autour de la scène. En fait, ils constituent une deuxième scène qui entoure la scène. Je dois vous rappeler que nous sommes à Cracovie à la fin des années 50. La ville vivait une effervescence artistique. C'était les années d'activité de Kantor et d'autres grands hommes de théâtre. Avec ce projet, j'ai assisté une fois à un concours lancé par le conseil régional de Mazovie.

Comme vous pouvez voir, derrière les spectateurs, il y a un espace secret, un espace vide, d'où ils peuvent entendre des bruits et ressentir des choses. Quelqu'un frappe, quelqu'un cogne, un oiseau chante, etc. Le théâtre traditionnel ne tient pas compte de cet espace. On s'assoit et on regarde bêtement la scène. Mais ici, les spectateurs regardent la scène et en même temps ils se regardent. Ça, c'est un grand plaisir.

Alors Cracovie ! [*Il montre un plan de Cracovie.*] Voici le marché de Cracovie. Ici, c'est la Halle aux draps. Ici, c'est la fameuse cave *Sous le bélier*. C'était un cabaret culte. Ici, le club des étudiants et le *Théâtre 38* de Waldek Krygier. [*Waldek est le diminutif de Waldemar.*] On se baladait tous les jours entre ces trois points.

K.N : Le théâtre 38, là ou Grotowski donnait des conférences sur la philosophie orientale ? Vous assistiez à ses conférences ?

J.G : Oui. C'était après l'une de ces séances que je l'ai rencontré. Je lui ai parlé de mon *théâtre rond*. Et c'était le début de notre histoire.

K.N : C'était votre première rencontre ?

J.G : Oui. Il était déjà connu. Dans les années 50, à Cracovie, le théâtre était tout. La télévision n'existait pas. Quand je lui ai présenté mon projet, il m'a dit tout de suite : "Je vous prends!". J'ai dit : "Où est-ce que vous me prenez ? À Paris ?" Il a dit : "Non, à Opole." [*Il rit.*]

Regardez maintenant ces dessins. Ça, c'est le *théâtre rond*. Mais à Opole il y avait une salle comme celle-ci. [*Il montre le salon de son appartement.*] Disons plutôt une grande chambre. Ils l'ont donnée à Grot. Dans cette salle il a fondé son théâtre.

K.N : Le théâtre des 13 rangs ?

J.G : Oui. Il avait déjà fait deux spectacles dans cette salle. Et puis, nous avons pris ce cercle. [*Il montre le dessin de son théâtre rond.*] Nous avons coupé un rectangle. Et nous avons eu cette scène centrale.

K.N : Et ainsi, vous avez créé la scène pour Shakuntala ?

J.G : Oui. Tout a commencé dans ce merdier. Depuis ce coin, nous avons fait le tour du monde. *Shakuntala* est une histoire d'amour de l'Inde ancienne. Le prince est amoureux. La Cour n'est pas d'accord. Ici [Côté-Cour] c'est le côté princesse. Là [Côté Jardin], c'est le côté prince. Au milieu, l'action se déroule.

K.N : C'était votre idée ou vous l'avez forgée en collaboration avec Grotowski ?

J.G : En fait nous avons compris que la quadrature du cercle est impossible. Nous avons coupé le haut et le bas du cercle. Nous avons gardé la partie médiane. Et le résultat était la scène que vous voyez ici. Sur cette scène, il a commencé à forger ses symboles ; ses "jaja" comme on dit en polonais [*jaja en polonais signifie connerie, drôlerie, testicule.*] Au milieu de la scène, il a mis un cylindre et un volume mou.

K.N : Un phallus.

J.G : Oui. Un phallus. Vous savez, à l'époque, l'emploi des symboles phalliques était interdit. Laissez-moi vous raconter comment on a créé les costumes. Nous connaissions un peintre sympathique, Witek Maszkowski. Il donnait des cours dans une école. Il a parlé avec ses élèves d'un pays lointain, l'Inde, et de ses habitants, les Indiens. Puis, il leur a demandé d'imaginer les habits de ce peuple. Les enfants ont peint des morceaux de tissu. Avec ces morceaux, nous avons créé nos costumes.

K.N : Vous avez créé ce spectacle en 1961. Je pense que c'était pour faire un pied de nez à l'Église. N'est-ce pas ?

J.G : Ah oui. Grot était un renard. Une fois, il lui donnait un coup dans le nez et une autre fois il la serrait dans ses bras. Il était un très bon joueur.

K.N : « À l'époque l'Église était-elle encore un établissement fort en Pologne ? »

J.G : Tous les communistes étaient croyants. Ils venaient des classes populaires. Il n'y avait même pas un athée entre eux. Officiellement, ils ne pouvaient pas aller à l'église mais officieusement ils essayaient de se rapprocher d'elle et de l'entretenir. Ils ont bien protégé l'Église et lui ont donné les meilleurs terrains qui se trouvaient alors en Pologne. L'Église n'a jamais été si heureuse que sous le communisme. [*Il rit.*]

K.N : Comment était l'accueil du public ?

J.G : En fait, ils n'ont pas compris grand-chose. Mais il y avait un moment où ils rigolaient tous. C'était sur un jeu de mot. Quand l'un de nos acteurs, un alcoolique, disait : "Ayant entendu ce message, le prince a fondu en larmes [Zalał się... lzami]. Mais "Zalał się" signifie aussi s'enivrer. Donc le public comprenait : "Ayant entendu ce message, le prince s'est enivré." [*Il rit.*]

K.N : Et les critiques, ils ont aimé ou pas ?

J.G : Ah oui ! Ils ont bien accueilli le spectacle. Ils ont écrit de très bons articles. Avec *Shakuntala*, nous avons fait une belle tournée. Nous avons joué à Cracovie et à Lodz. Après *Shakuntala*, Grotowski a trouvé une bonne confiance en soi. Il a donc décidé de mettre en scène les grandes œuvres du drame romantique. Il a commencé par *Les aïeux* de Mickiewicz. Dans cette pièce, on remonte à l'origine de nos superstitions ; à l'origine des obscurités dans lesquelles nous vivons. C'est une pièce sacrilège. Avec Grot, on a commencé à se poser des questions techniques. L'histoire se déroule dans de vastes espaces. Il y a des plaines, des forêts, des falaises, etc. Comment reconstituer tout cela sur une si petite scène ? Comment aller d'un espace à un autre sans lever et baisser le rideau à chaque fois ? J'ai réfléchi longtemps. Je me suis mis à boire et j'ai commencé à voir des choses. J'ai regardé beaucoup l'œuvre d'Appia. Dans son œuvre, les courbes ont attiré mon attention. Et soudain, j'ai eu un déclic. J'ai eu l'idée de créer des bosses et des creux sur la scène. Mais nous n'avions pas assez de projecteurs pour allumer cet espace. Nous avons pris quelques canettes, nous avons mis des ampoules dedans et nous avons créé des projecteurs. Ça nous a beaucoup aidés pour créer l'ambiance des scènes ténébreuses. Par exemple, quand un fantôme ou un monstre apparaissait sur la scène, nous donnions la lumière du bas. *Les aïeux* a eu un grand succès. Mais nous ne pouvions pas faire la tournée. Il était impossible de monter et de démonter la scène à chaque fois. Mais des critiques importants sont venus à Opole pour le voir.

K.N : Vous avez d'abord installé le dispositif et puis les acteurs sont venus travailler dessus ou bien vous l'avez conçu en même temps que les acteurs improvisaient ?

J.G : Oui. On a d'abord créé la scène et puis les acteurs sont venus travailler dessus. J'ai d'abord lu le texte et puis j'ai commencé à faire des esquisses. Grotowski les regardait. Il donnait son avis. Et moi, je corrigeais mes esquisses.

K.N : Vous étiez présent dans les répétitions ?

J.G : Bien sûr. Il m'a même proposé le rôle du Diable. Je devais entrer, faire quelques gestes et sortir. J'ai essayé une fois ou deux. Ça lui a déplu. Il a donné le rôle à quelqu'un d'autre. [*Il rit.*] Et moi, j'ai trouvé un travail dans un cabinet d'architecture. Concernant les costumes, je dois rappeler qu'ils ont été créés par Waldek Krygier.

Après *Les aïeux*, nous avons mis en scène *Kordian*. Vous savez que le point culminant de cette pièce se passe dans un hôpital psychiatrique. Nous sommes allés visiter un asile de fous près d'Opole. Il a été construit vers la fin du dix-neuvième siècle par les Allemands. Grot leur a acheté des vieux lits cassés et crasseux. Nous avons mis ces lits dans l'espace scénique. Vous pouvez les voir dans ce dessin.

Dans cette mise en scène, il y avait une scène qui faisait peur aux spectateurs. Les acteurs qui jouaient le rôle des médecins s'approchaient des spectateurs. Ils leur touchaient la tête. Comme on fait dans le système de Gall pour diagnostiquer les maladies cérébrales. Parfois ils feignaient de vouloir les ausculter, parfois ils feignaient une prise de sang avec de vrais ustensiles. Ça faisait vraiment peur. [*Il rit.*] Nous avons fait une tournée à Cracovie. Nous avons joué dans la cave de Kantor. Vous vous ennuyez un peu ?

K.N : Pas du tout. J'ai une question. L'idée de jouer Kordian dans une cave c'était de vous ou de Grotowski ?

J.G : C'était de Grot. Moi, je cherchais la forme et je l'ai trouvée. Je ne sais pas si vous connaissez l'histoire de *Kordian*. Ça se termine avec un monologue blasphématoire. Kordian dit : "Dieu n'est pas Dieu, Tsar est Dieu." C'était Zibgniew [Cynkutis] qui disait ce monologue. Grand et beau, il escaladait le lit et émettait ce propos près du plafond. C'était vraiment choquant.

K.N : Et c'était une allusion au Maréchal Pilsudski, quand il était dans un asile des fous ?

J.G : Pas nécessairement. Vous savez, l'histoire de la Pologne est fortement liée à l'asile des fous. [*Il éclate de rire.*]

K.N : Vous avez fait une tournée avec Kordian ?

J.G : Oui. À Cracovie et à Wroclaw.

Après Mickiewicz et Slowacki, c'était le tour de Wyspianski. Grot a mis en scène *Akropolis*. Moi, je n'étais pas là. Je suis parti faire mon service militaire. J'étais absent pendant trois mois. Grot a invité Stas [Josef] Szajna. L'action d'*Akropolis* se passe dans un sanctuaire polonais. Grot et Stas l'ont placée à Auschwitz. Vous savez, Szajna a survécu à Auschwitz. Il a aboli la scène. Il a créé un espace rempli de bric et de broc métallique. Je recevais les esquisses dans la caserne. Au départ, Grot était un peu inquiet. Mais petit à petit, il a compris l'idée de Stas [Josef]. Le spectacle commençait par un acteur qui jouait du violon sur un tas de ferraille. Il était vêtu d'un costume bizarre. Les métaux grinçaient. L'ambiance était effrayante. Les acteurs sortaient les uns après les autres d'un grand coffre. Les spectateurs étaient dispersés dans l'espace. Les acteurs se faufilaient entre eux. Ils s'accrochaient aux tuyaux, aux barbelés et aux fils. En fait, ils étaient des revenants. La scène finale était inouïe. C'était une sorte de procession. Les acteurs portaient sur les bras le corps acéphale de Jésus. Ils rentraient les uns après les autres dans le coffre. Le dernier fermait le couvercle et disait : « Ils sont partis en fumée. »

Maintenant je vais vous raconter une chose que vous ne savez pas. Après *Akropolis*, Grot a mis en scène *Faust*. Après *Faust*, la Ville d'Opole voulait dissoudre notre théâtre. Elle voulait couper notre budget. Mais Grot était un renard. Il a demandé à tous les acteurs de s'inscrire au parti. Lui-même était membre du parti et était présent dans tous les rassemblements officiels. Tout le monde s'est inscrit. Mais ils ont refusé deux personnes. Moi et l'actrice Maja Komorowska. Moi, parce que j'étais originaire de Lviv et un peu alcoolique. Komorowska, parce qu'elle était une comtesse.

K.N : Vous étiez vraiment alcoolique ?

J.G : Pas du tout. Je consommais avec modération. [*Il rit.*]

K.N : Ils ont accepté Flaszen ?

J.G : Oui. En fait, chaque lieu de travail [en polonais zaklad pracy] qui avait un certain nombre de travailleurs devait créer une *cellule de parti*. Nous avons créé notre cellule de parti. Et puis ils ont convoqué Grot pour lui remettre la décision de la Ville d'Opole. Et Grot leur a dit : "Vous dissoudrez la cellule avec le théâtre ?" Et ils ont renoncé. [*Il rit.*]

Je dois maintenant vous dire une chose importante sur *Prince constant*. On dit souvent que pour créer le dispositif scénique de cette mise en scène, je me suis inspiré de la corrida et des salles d'autopsie. C'est pas faux. Mais la vérité c'est qu'une fois, je suis tombé malade et je me suis fait opérer. J'étais allongé sur le lit. Et un moment avant l'anesthésie, j'ai vu au-dessus de moi, des chirurgiens et des infirmiers. Cette image m'a inspiré. Sinon, Grot, pensait à une grande croix ou un truc comme ça.

K.N : Comment Grotowski travaillait avec ses acteurs ? Vous-vous souvenez ?

J.G : Oui. Il disait tout le temps : "Je n'y crois pas, je n'y crois pas." C'était fatiguant. Il y avait des acteurs qui partaient. Komorowska a quitté le groupe. Elle ne pouvait pas supporter. À propos ! Quelle est le sujet de votre thèse ?

K.N : L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle.

J.G : Ah ! D'accord ! Vous savez, il faut avoir un groupe. Stanislavski avait un groupe. Il a travaillé longtemps avec un certain nombre d'acteurs. Grot, c'était la même chose. Il a travaillé longtemps avec ses acteurs. Ils étaient comme l'argile entre ses mains. Ils les martyrisaient. Ils les tuaient. Sans ce travail de longue haleine, rien de tout cela ne pouvait paraître. Grot savait unir les gens.

K.N : Mais pourquoi il a quitté tout cela après « Apocalypsis cum figuris » ?

J.G : Ah ! Vous savez, il est parti faire n'importe quoi. Mais, au moins, il est devenu professeur au Collège de France. [*Il rit.*]

K.N : Merci beaucoup Jerzy Gurawski.

Grotowski, la période para-théâtrale
Entretien avec François Kahn
Le 6 novembre 2018
Ancienne usine de LU, Nantes
Entretien lu, corrigé et augmenté par François Kahn

Dès le début de notre entretien, François Kahn a sorti de son sac le livre que Tatiana Motta Lima a écrit sur l'œuvre et la pensée de Grotowski.

F.K : C'est un livre très intéressant. Elle parle de beaucoup de choses. Vraiment. Sur Grotowski, c'est pour moi, l'un des livres les plus importants au niveau théorique. Et surtout la manière dont elle a pensé les choses. C'est à dire pas d'une manière idéologique mais d'une manière très pragmatique. Évidemment, elle parle des concepts, mais explique l'utilisation de ces concepts dans le travail et les paroles de Grotowski.

K.N : Elle a travaillé avec Grotowski ?

F.K : Non. Elle est plus jeune que moi et n'a pas eu l'occasion de travailler avec Grotowski. Bien sûr, elle a travaillé beaucoup avec Thomas Richard et Mario Biagini. Et elle a rencontré plein d'autres gens comme Ludwik Flaszen. Et c'est un travail universitaire. Maintenant, elle travaille avec ses acteurs et ses étudiants. Elle fait aussi des spectacles. Mais sur le plan théorique, ceci est le livre où il y a le moins de bêtises. Parce que sur Grotowski, il y a beaucoup de choses avec beaucoup de bêtises. C'est un très beau texte assez complexe et assez articulé.

[Après cette courte présentation, notre discussion dévia un peu vers le parcours que j'ai fait en Iran et en France. J'ai expliqué à François la situation socio-politique dans laquelle j'ai

grandi. Je lui ai dit pourquoi j'ai choisi ce sujet. J'ai répondu aux questions qu'il m'a posées sur l'Iran et sur mon parcours. Et à la fin nous sommes arrivés à la question de l'organicité dans le travail de Grotowski.]

K.N : À ton avis quand et comment le mot « organicité » apparaît dans le discours de Grotowski ?

F.K : Je vais te répondre. Tatiana s'est posée la même question et elle donne des références très précises, très techniques.

K.N : Je dois te rappeler que je n'ai pas du tout accès aux textes que Grotowski a écrits en polonais.

F.K : Tu sais que maintenant il existe une édition italienne de tous les textes que Grotowski a écrits durant sa vie. C'est une très belle édition. C'est très bien fait. C'est une très très bonne traduction. C'est très différent de ce qu'on peut lire de Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre*.

[Nous discutons un peu sur les différents textes qui se trouvent dans *Vers un théâtre pauvre*. Et puis François Kahn reprend la parole.]

F.K : Donc, *Vers un théâtre pauvre*. J'ai découvert *Vers un théâtre pauvre*,…, plutôt on me l'a proposé. Parce que j'avais un cousin, j'en parle dans mon livre, qui voulait devenir acteur et qui avait créé une sorte de petit groupe à Paris. Il s'appelle Bernard Mathys. Et avec un autre membre du groupe qui s'appelait, parce qu'il est décédé, Jean-Pierre Blachon, ils ont fait un stage avec Grotowski et Cieslak à Marseille. Maintenant, je n'arrive pas à retrouver la trace précise parce que dans ma vie cette période-là est très confuse. Parce qu'il y a beaucoup d'évènements très dramatiques qui n'ont rien à voir avec le théâtre, qui sont intervenus, et ma mémoire de la succession des faits est assez fluctuante. Mais, ça devait être entre 70 et 71. Je

faisais des études de biologie. J'ai fait un remplacement comme professeur de sciences naturelles dans un lycée à Angers. Et j'ai commencé à travailler avec les élèves…

K.N : Tu es de Nantes ?

F.K : Non, je suis né en Normandie en 1949. Pas du tout de famille normande. Je suis d'une famille juive de l'Est de la France qui après la guerre, pour des raisons, je pense, fortement psychologiques et économiques a changé de région et est venue s'installer dans l'Ouest de la France. Et moi, je suis né dans un petit village en Normandie, à Offranville. J'ai fait mes études à Dieppe. Et après quand j'ai été étudiant à Rouen, il y a eu un fait très grave dans ma famille qui a fait que ma famille a bougé sur Nantes. Et moi, un an plus tard, je suis arrivé à Nantes. J'ai fait une licence en biologie. J'avais besoin d'argent. Donc, j'ai accepté de faire un remplacement dans un groupe de théâtre amateur. Là, j'ai commencé à travailler avec les élèves. Moi, ça m'a intéressé. J'ai recontacté ce cousin. Je découvre qu'il avait travaillé avec Grotowski. Il m'a donné le livre à lire.

K.N : Et à l'époque, tu ne connaissais pas du tout Grotowski ?

F.K : Non,…, si. Je l'ai rencontré quelques mois plus tard. Toujours par des histoires de hasard, je l'ai rencontré la première fois, juste après le stage à Marseille. Je pense que c'était en 70. La chose qui est certaine, c'est qu'après cette période d'études en biologie, j'ai décidé d'arrêter tout et d'aller travailler avec mon cousin dans le théâtre à Paris. Mon père m'a aidé pour ça. Il m'a donné un peu d'argent. Et, il n'y avait pas de problème de logement parce que je pouvais habiter chez mon cousin. Ça simplifiait économiquement la situation. Ce qui a fait que j'ai pu rester un certain temps. Et que chaque fois que Grotowski venait à Paris pour les conférences, il passait chez Bernard et je le voyais chez lui. Ils se connaissaient très bien…

K.N : Il était hébergé chez Bernard ?

F.K : Non, non. Il venait pour dîner, discuter, s'amuser, pour être en dehors du milieu théâtral. Il était quelqu'un qui n'aimait pas du tout,…, enfin,…, il se méfiait beaucoup des relations sociales formelles. Il acceptait ce qui était nécessaire mais ce qui n'était pas nécessaire, il essayait de s'échapper. Il avait des points de chute à Paris et un des points de chute, c'était ce cousin, Bernard. Et, d'une part et d'autre part, il y avait une chose qui était importante, c'est que avoir travaillé avec lui, ça crée immédiatement un autre type de relation dans cette période-là. Je ne parle pas d'avant. Avant, c'est tout différent. Mais dans cette période-là, ça crée un type de relations qui n'était pas du tout formel. Donc, c'était très détendu. Il n'y avait rien de formel. On pouvait parler de tout ce qu'on voulait. Et c'était,… comment dire ? Bon, moi, j'étais très timide, j'étais là, mais je n'avais pas travaillé encore avec lui. Les choses ont changé, quand j'ai commencé à travailler. À partir de 73, ça s'est, d'une certaine manière, inversé. C'est à dire, je suis devenu une sorte de contact. L'un des contacts. Une personne avec qui il a travaillé après le travail sur Holiday (Jours Saints). Et donc, j'ai suivi aussi les conférences, j'ai été le voir à l'Odéon. J'ai été le voir à Royaumont. C'est ça, le moment de rencontre. Maintenant expliquer exactement ce qui s'est passé à cette époque-là, c'est un petit peu compliqué. C'est mélangé avec la vie. Il y a tant de choses qui rentrent en ligne de compte. Mais à partir du moment où tu travaillais avec Grotowski, il se créait une sorte d'espace mental, psychologique et physique différent, à partir du moment où on abordait la question du travail. C'était toujours comme ça. Parce que c'était quelqu'un qui était très chaleureux. Il nous demandait : « Comment va ta famille ? Et ton frère comment il va ? Et tes études ? Comment tu arrives à gagner de l'argent ? » Il posait des questions très matérielles et très concrètes pour savoir comment ça allait. Et quand ça c'était, d'une certaine manière épuisé, alors il passait aux questions du travail. Et ces questions du travail, ça pouvait durer des heures. Et donc, c'était tout un processus pour arriver à ces discussions de travail mais qui était en même temps, très souvent, des parties de discussion dans une chambre ou dans un endroit comme ici, et puis des parties durant promenades. Parce qu'il était quelqu'un qui marchait beaucoup. Il se baladait dans Paris, de jour, de nuit. Il connaissait pratiquement toutes les librairies de Paris. Et il était un très grand lecteur de plein de choses. Et c'était une sorte de discussion et des moments très particuliers sur le travail, sur le travail para-théâtral. Moi, je n'ai jamais participé au travail théâtral avec Grotowski. Mais

j'ai assisté aux spectacles. Pas au *Prince constant*, malheureusement. Parce que *Le Prince constant*, c'est avant, c'est 69. Et moi, je l'ai rencontré en 70. Et j'ai vu *Apocalypsis cum figuris*, à La Sainte Chapelle. Là, j'ai vu toutes les représentations à La Sainte Chapelle. Et après, je l'ai vu régulièrement en Pologne. Tu sais l'histoire que le spectacle a été interrompu un moment, parce que Antoni Jaholkowski était malade et donc il a arrêté. Et quand Antoni est redevenu capable de jouer, ils ont repris. Donc, vers la fin des années 70, je l'ai vu pas mal de fois à Wroclaw. Mais je pense que c'est entre *Akropolis* et *Prince constant*, c'est là où vraiment il y a eu le basculement de l'organicité. Et Grotowski dit à un certain moment qu'il avait déjà perçu cette ligne organique dans la fin d'*Akropolis*. Dans la fin du spectacle, dans les scènes ultimes, il y avait cette forme d'organicité qui réapparaît dans *Prince constant* et qui a été pleinement joué dans *Apocalypsis cum figuris*.

K.N : Quand tu dis dans la scène finale d'Akropolis, puis dans Prince constant puis dans Apocalypsis cum figuris,…, Alors Eugenio Barba m'a dit que le Prince constant c'était vraiment le travail de Cieslak. Il m'a dit qu'avant Prince constant, il était un peu ignoré…

F.K : En fait, l'acteur principal des spectacles précédents était Cynkutis. Il était un jeune homme très beau, très vivant, très extraordinaire. Mais le groupe est très complexe. Parce qu'ils ont chacun un rôle dans l'existence du théâtre laboratoire. Mais c'est vrai que Cieslak, il a amené quelque chose qui n'existait pas avant et qui est lié avec cette histoire d'organicité.

K.N : Donc, ça commence par Cieslak ?

F.N : Ça commence mais c'est quelque chose, …, maintenant on va arriver à la citation, sinon on va raconter des bêtises. Je vais essayer de te traduire, parce que c'est en portugais. Et de toute façon, il faut vérifier les choses que je vais dire. Alors, dans une lettre pour Barba, datée du 1er septembre 1964, c'est avant, bien avant le *Prince constant*,…

K.N : Il n'a même pas encore commencé les répétitions.

F.K : Grotowski écrit :

> « *Ma tendance à l'individualisation augmente. Presque toutes les semaines, il me vient une nouvelle illumination à propos du travail.* »

Il utilise,…, dans la traduction portugaise c'est *officio*. *Officio*, ça veut dire le travail de l'artisan.

> « *Etrange expérience : j'ai changé les exercices, et si je dois être sincère, j'ai fait une révision de toute la méthode*. »

Donc, il disait encore le mot méthode,…, qu'après il va éliminer complètement,…, on est en 64.

> « *Il n'y a rien de différent, en eux, et il n'existe pas de nouvelles lettres pour cet alphabet. Mais maintenant, je définis comme organique, autant ce qui avant était organique pour moi, comme ce que je considérais dépendre de l'intellect. Et tout m'apparaît sous une nouvelle lumière. Comment cela peut-il arriver ? Cela me semble un tel changement que, probablement, j'aurai à réapprendre tout le travail.* »

Toujours *officio*, dans le sens du travail artisanal.

> « *Je veux dire étudier, en tenant comme base, cette nouvelle conscience organique, de tous les éléments.* »

Alors, ça c'est très très intéressant, parce que c'est la première fois qu'apparaît le mot organique. C'est une lettre écrite en 64, donc, c'est bien avant,…, et c'est une lettre qui est publiée, c'est pas du tout quelque chose qui,… c'est pas un papier bizarre, ça fait partie des lettres envoyés à Eugenio. Cette lettre fut écrite quand les répétitions de *Prince Constant* était en plein mouvement, déjà il commençait les répétition. [Il traduit le texte de Motta Lima] :

> « Elle photographie, selon moi, c'est Tatiana qui écrit, une transition entre un procédé lié au concept d'auto-pénétration ou de transe, comme décrite dans la version initiale du *Nouveau*

testament du théâtre, et ceux, les procédés, qui principalement à partir du travail de Cieslak, dans *Prince constant*, ont permis à Grotowski de sceller le terme, acte total. Ou l'étude basée sur la conscience organique de tous les éléments que Grotowski commença, à certain moment de la seconde moitié de 1964, est pleinement décrites dans les textes écrits à la fin des années 60. Principalement dans les textes écrits dans les années 69 et 70. Et ce fut exactement dans ces textes que nous avons vu qu'il se référait, de manière critique, au processus décrit dans la version sans coupure de *Le nouveau testament du théâtre*. L'important est…»

Bon, après, il y a des pages et des pages. Et il y a un autre moment où elle [Tatiana Motta Lima] parle de ce que Grotowski dit en 73 au Théâtre Récamier en se référant à différentes versions d'*Akropolis.* Alors, je reprends la phrase [de Tatiana Motta Lima]:

« Il a dit qu'*Akropolis* parlait à propos d'une technique de recherche. Il considérait comme organique seulement la dernière scène de ce spectacle. Il a affirmé aussi que dans *Prince constant*, seulement le travail de Cieslak avait été basé sur une recherche organique et que les autres personnages avaient été créés au moyen d'une composition plus artificielle. Et Grotowski a complété en disant qu'il mettait dans *Apocalypsis cum figuris* un total abandon de son passé technique au bénéfice d'une recherche basée sur la rencontre acteur/acteur et acteur/spectateur. »

Ça c'est quelque chose de très intéressant dans le texte de Tatiana. C'est qu'elle analyse les différentes déclarations de Grotowski, montrant que le même concept a été utilisé de manière un peu différente. On pense qu'il dit toujours la même chose. Mais non. Ça dépend du travail qu'il est en train de faire. Et presque toujours, Grotowski a utilisé les concepts à posteriori pour essayer de décrire un processus de travail qui ou bien est déjà pleinement fait ou qui est déjà fini. Donc, il y a une sorte d'analyse très conceptuelle et technique sur le passé mais jamais projeté sur le travail de futur. Donc, il ne parlera pas des choses qui ont à faire avec le para-théâtre ou le théâtre des sources qu'après. Durant le travail, il lance des sortes de défis. Mais la conceptualisation de ce qui se passe c'est toujours postérieur. Parce que Grotowski, il l'a toujours dit, que dans le travail il ne faut jamais commencer à conceptualiser ce qu'on est en train de faire. Parce que si on conceptualise, on commence à imposer une sorte d'ordre mental sur quelque chose qui n'est pas encore accompli. Donc, il fait très

attention à ne pas conceptualiser. Ce qui fait que par exemple, pendant toute la période du para-théâtre et du Théâtre des Sources, il n'a jamais conceptualisé devant nous. Jamais. Sans doute, il a pris des notes. Mais je ne sais pas à quel point. Il prenait des notes des sentiments, des impressions qu'il avait, lui, durant le travail. Pour ne pas perdre la mémoire des détails. Mais ça n'était pas un système conceptuel mis sur le travail. Il essayait de découvrir ce qui se passait. Alors, il n'y avait jamais de discussion conceptuelle avec lui. Jamais. Moi, je n'ai jamais eu.

K.N : Vous ne parliez donc que de vos impressions ?

F.K : Des impressions. De ce qui se passait concrètement. Des choses dans la psyché aussi. De ce qu'on rêvait, des choses qu'on sentait. Mais c'est des bouts. La clé, c'est vraiment ça : comment arriver à percevoir les évènements qui étaient fonctionnels, qui agissaient dans ce qu'on faisait ? Qu'est-ce qui comptait pour faire les choses ? Pas pour expliquer les choses, pas pour justifier les choses. Mais qu'est-ce qui est utile ? Et ça, c'est quelque chose qu'il nous demandait. Parce qu'il nous posait souvent des questions comme : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce que tu as vécu ? Qu'est-ce qui s'est passé pour toi ? » Et lui-même, n'essayait pas de conceptualiser les choses. Il essayait de voir vers où ça portait et ce qui pouvait apparaître. Ça a été vraiment de la recherche. Ça n'a pas été une application des concepts.

K.N : Il observait.

F.K : Il observait directement ou indirectement. C'est à dire à travers les témoignages de ceux qui participaient au travail. Mais lui-même, il participait à certaines actions. Ce n'est pas qu'il était en-dehors complètement. Cette période-là jusqu'au théâtre des sources, il est encore très impliqué physiquement, dans le travail. Il est présent. Même si dans le théâtre des sources, on le voit pratiquement pas. Parce qu'il se cache. Il fait ses propres actions, mais ça n'est pas visible. Ce qu'on voyait, c'était un Monsieur qui était assis dans un endroit et qui attendait pendant des heures, lisant, regardant, se promenant.

K.N : Donc, c'est à la fin d'Akropolis…

F.K : C'est lui-même qui le dit. Il dit qu'il y a quelque chose qui apparaît dans le final d'*Akropolis* mais que ça s'est pleinement révélé dans le travail de Cieslak dans *Prince constant* ou dans le travail de Cieslak,…, tu sais qu'il travaillait séparément avec Cieslak,…, le travail de Cieslak était une sorte de révélation pour les deux. Ça arrivait comme une sorte de bombe dans son travail. Et il a mis des années à transformer ça en quelque chose. À lui donner une forme pour que Cieslak puisse continuer à travailler. Et après, il essayait de comprendre s'il pourrait faire la même chose avec les autres. C'est ça qui est très…

K.N : Ah oui ! Parce que ce qu'on découvre avec quelqu'un, c'est pas évident qu'on pourrait faire la même chose avec les autres.

F.K : Absolument ! Et Richard avant de mourir, il a écrit un grand texte sur ce qu'il a fait dans *Prince constant*. Le point de départ, c'est une interview de Cieslak avant son décès. Un peu plus tard, Grotowski a commenté ce texte. Le texte de Cieslak a été publié en 1990. Il s'intitule « Le Prince constant ». Transcription, revue et corrigée par Grotowski de son intervention dans la rencontre consacrée à Cieslak organisée par l'académie expérimentale de théâtre de Kokossowski, le 9 décembre. Grotowski fait une analyse minutieuse du travail qu'il a fait avec Cieslak sur *Prince constant*. Mais le point de départ, c'est le texte publié par Cieslak et je ne suis pas sûr si c'est en français ou en italien. Parce qu'à la fin de sa vie, Richard était pas mal de temps en Italie. Et Grotowski n'a commenté ce texte qu'après la mort de Richard. Parce que leur accord, c'était de ne jamais parler de ce qui s'était passé. Mais avant sa mort, Richard a voulu en parler. Et Grotowski a dit puisque Richard en a parlé, je peux, moi aussi, en parler. Grotowski a écrit un an ou deux après la mort de Cieslak.

K.N : Est-ce que dans les mêmes années tu voyais Ceislak aussi ?

F.K : Alors ! Cieslak, je l'ai vu,…, (Il sourit.),…, bon, il faut d'abord décrire ce que c'était le théâtre laboratoire. Parce que c'est un monde qui n'existe plus. J'ai connu la situation du théâtre laboratoire en 75. J'ai été invité par Włodzimierz Staniewski qui était, à l'époque, un assistant de Grotowski. C'est quelqu'un qui a travaillé dans Holiday et qui avait une fonction très particulière. Il était une personne très importante dans les recherches de Grotowski avec le groupe des jeunes. Donc, le groupe des jeunes, je l'ai rencontré en 73 quand j'ai fait Holidays. C'est quoi le groupe des jeunes ? C'est des personnes qui sont arrivés pour participer au travail para-théâtral de Grotowski à Brzezinka, dans la nature, au début des années 70. Ils ne sont pas tous arrivés à la même date. Mais disons, c'est un groupe de personnes qui avaient un peu moins de mon âge. Moi, j'étais déjà un peu plus vieux. Mais pas beaucoup, c'est quelques années. Et qui ont développé ce type de travail de Holiday, en Pologne, en France, aux États-Unis, au Canada, en Australie. Ils ont tourné un peu dans le monde. C'était une énorme machine avec très peu de gens. Ça coûtait très très cher. Mais il n'y avait pas de frais de participation. C'était gratuit. C'était les Ministères de la Culture ou des fondations qui invitaient Grotowski pour faire ça. Et ils devaient donner beaucoup d'argent. C'est à dire qu'il fallait créer l'espace juste,…, c'était une sorte de laboratoire extrêmement bien organisé, mais très simple. C'était pas du tout du luxe. Mais c'était luxe dans le sens où c'était pour très peu de personnes. L'un des grands secrets c'était, par exemple, le nombre des personnes qui participaient à chaque fois. Ça fait partie des choses qu'on ne disait jamais. Holiday, c'était vraiment un petit groupe. Et le groupe des guides polonais était aussi réduit. Dans ce groupe, il y avait Staniewski, il y avait Zbgniew Kozlowski et Irena Rycyk. Il y avait aussi des gens que je n'ai plus revus parce qu'ils sont sortis pour suivre d'autres voies. C'était pas toujours exactement le même groupe parce qu'ils étaient jeunes. Il y avait entre eux des étudiants. Donc, certaines fois, ils ne pouvaient pas participer à ces semaines de travail à l'extérieur de la Pologne. Par exemple, Jacek Zmyslowski est arrivé plus tard. À partir de 74, je crois. Il y avait certaines personnes qui ont abandonné parce qu'il y avait la famille, les études, etc. Donc, c'était un groupe qui avait une base commune de travail, qui était ce travail développé à Brzezinka avec Grotowski. Et seulement avec Grotowski. Enfin, il pouvait y avoir des membres du groupe des acteurs du Théâtre Laboratoire qui venaient travailler. Il y a eu Richard, il y a eu Zygmunt, il y a eu

Antoni, mais aussi Elizabeth, Rena et Stanislaw. Ils sont tous passés. Mais ils ne sont pas restés dans ce type de travail para-théâtral de Holiday. Ils ont fait d'autres choses para-théâtrales qui étaient différentes. Donc, en Pologne, quand je suis arrivé en 75, il y avait deux groupes. Il y avait les jeunes, il y avait les vieux. Ils étaient pas si vieux que ça. Ils étaient les acteurs d'*Apocalypsis cum figuris*. Et les jeunes, c'étaient ceux qui ne faisaient pas de travail théâtral. C'est à dire qu'ils n'étaient pas en scène. C'était déjà une sorte de coupure très nette. Richard, Staszek, Stanislaw, Zbigniew, Elizabeth, Rena, Zbyszek, ils faisaient le spectacle. Donc, je l'ai rencontré. Ou j'allais voir le spectacle, ou il venait dans le travail que nous faisions. Mais quand même, il y avait une sorte de séparation. Et ils avaient des modes de vie un peu différents. Dans le sens où c'était très structuré ce que les acteurs de théâtre vivaient. C'était très différent de ce que nous vivions. Parce que nous étions à la campagne.

K.N : Donc, tu n'a jamais trouvé l'occasion de discuter avec lui ?

F.K : Si, on parlait. Mais on disait des bêtises. On buvait un coup, on allait danser ensemble dans un endroit. Mais de travail, on ne parlait pas. Il n'y avait pas ce type d'échange. On ne parlait pas de travail. On ne parlait pas du travail entre nous. On parlait du travail quand on était censé le faire, c'est à dire quand Grotowski nous demandait d'en parler. Je dis ça, parce que, pour moi, on n'en parlait pas. C'était quelque chose de fondamental de ne pas rentrer dans cette histoire de commentaire. Il fallait maintenir une sorte de protection verbale. Donc, on n'en parlait pas à l'extérieur mais on n'en parlait pas à l'intérieur non plus sauf si il y avait des problèmes techniques. Mais sur les motivations,…, jamais. On ne demandait jamais pourquoi tu fais ça.

K.N : Tu n'as jamais posé à Grotowski des questions concernant ses créations précédentes ?

F.K : Non. Les choses que j'ai sues après sur le travail théâtral, c'est tout à la fin de la période para-théâtrale. Je vais y arriver. C'est tout à la fin, quand il fait le stage en Italie qu'il commence à parler sur ce côté théâtral. Mais avant, non. Avant, il n'en parlait pas. Et il

séparait bien le travail dit para-théâtral du travail théâtral. Il ne mélangeait pas les choses. C'est comme un fonctionnement différent. Pour compliquer l'histoire des deux groupes, le groupe des jeunes et le groupe des vieux. Il s'est créé un certain moment, à partir de 77, c'est quand Jacek Zmyslowski a créé le groupe *Czuwanie* (la veillé). C'est 77, la création. Si mes souvenirs sont bons. Et ça va durer jusqu'en fin 79, les dernières actions de Czuwanie. Parce que Jaszek va être malade à la fin de 79. Et là, ça va être interrompu. Il avait la maladie de Hodgkin (cancer du système lymphatique). Il part aux États-Unis. Et moi, je le rejoins un an et demi plus tard. Quand il allait très mal et pour l'aider dans le travail. Alors là, on continue à faire certaines choses mais c'est tellement différent. Ce n'est plus un groupe. C'est lui et moi. Lui, qui physiquement ne peut plus faire beaucoup de choses. Moi, qui fait des choses pour lui. Mais je ne peux appeler ça Czuwanie. C'était autre chose. C'était un travail autour ou à propos de Czuwanie mais ce n'est pas vraiment Czuwanie. Czuwanie était quand Jaszek était présent. Et ce travail de Czuwanie, ça a été très très important. Tant pour moi que pour Grotowski. Parce que Grotowski, il suivait le travail. Et de temps en temps, il participait. Mais la décision était, seulement Jaszek qui dirigeait le groupe. Donc, on était une sorte de groupe. On était polyvalent. On travaillait dans Czewanie, on travaillait dans le théâtre des sources. On travaillait sur des choses qui avaient été faites à Brzezinka. D'une manière un peu différente mais c'était dans la même lignée.

K.N : Si Grotowski était vivant et que je pouvais le rencontrer, la première question que je lui poserais était celle-ci : « Comment après Prince constant tu es arrivé à la décision d'arrêter de faire du théâtre alors que tu étais mondialement connu et que tu pouvais faire du théâtre où tu voulais et comme tu voulais ? »

F.K : Je peux te donner certaines raisons. C'est ce que je pense. Parce qu'il ne m'en a jamais parlé…

K.N : On sait par exemple qu'en 69, il déclare à New York que …

F.K : Oui. Que le théâtre est mort. C'était même très violent la manière dont il l'a déclaré. C'était très dur. Il a commencé la conférence en disant : « Le théâtre est mort. Je regarde dans la salle et je vois plein de morts. » (Il rit.) C'était très très fort.

K.N : Tu étais là quand il l'a dit ?

F.K : Oui. J'étais là quand il a dit que je vois dans cette salle que des morts. C'était en Pologne, en 77. Quand il a donné une conférence sur le théâtre des sources.

K.N : Je n'ai pas compris. C'était aux États-Unis ou en Pologne quand il l'a dit ?

F.K : Il a commencé à dire que le théâtre est mort en Pologne. C'est en 69 qu'il a dit en Pologne qu'il faut faire un trou dans le mur du théâtre. Il n'a pas dit que le théâtre est mort. Après, il l'a dit. La première chose qu'il a dit c'était ça : « Il faut sortir du théâtre. Il faut faire un trou dans le mur du théâtre. » Après, il a dit : « Le théâtre est mort. » Et ça, c'est à la fin de l'évolution de cette chose contre le théâtre. C'est 77. Durant cette conférence de ITI, qui était organisée à Varsovie. C'était dans un endroit absurde. C'était le musée des sculptures en plâtre. À Varsovie, il y avait un musée de reproductions en plâtre des grandes statues classiques gréco-romaines. C'était un endroit où les élèves des arts plastiques allaient pour faire des dessins d'après les classiques. Il y avait cette réunion de ITI, avec tous les grands hommes de théâtre de l'époque, il y avait Barrault, il y avait André Gregory, il y avait Hideo Kanze, il y avait Richard Schechner, et beaucoup de gens du théâtre polonais qui étaient là. Il a commencé sa conférence par parler de son projet, le théâtre des sources. Il a commencé en regardant très lentement les gens qui étaient là, et il a dit : « Je vois dans cette salle beaucoup de gens qui sont déjà morts. » L'impression, c'était une sorte de gel qui,…, c'était très violent. Il l'a dit très doucement, mais c'était très violent. Après il a développé. Alors, oui, le théâtre est mort et nous devons trouver une manière de… Après il a développé mais le début c'était très dur.

K.N : Cette conférence est traduite en français ?

F.K : Je ne sais pas. Mais il y a une transposition de ce discours dans un texte de Grotowski. Il a repris le texte et il l'a retravaillé. Et dans cette conférence il a parlé de ce que va être le théâtre des sources, de ce que cela veut dire, de ce que veut dire être vivant, c'était ce genre de discours qu'il tenait à l'époque. Mais dans la vie il n'était pas comme ça…

K.N : C'est ce qu'on entend souvent dire quand il s'agit de Grotowski. Que face au public, il était un peu dur mais dans la vie il était très doux.

F.K : Oui, oui. Dans la vie de tous les jours, il était très chaleureux mais quand il soutenait une cause, il pouvait être un peu véhément.

K.N : Quand j'ai posé cette question à Barba, il m'a dit qu'il était très influencé par la contre-culture américaine et que c'était après le voyage qu'il a fait en Inde.

F.K : C'est vrai. C'est quand il va travailler sur Holiday qu'il va voyager et il va traverser le Canada en auto-stop. Et là, il s'est imprégné vraiment de quelque chose qui appartenait à la contre-culture américaine. Mais pas tellement au niveau théorique. C'est beaucoup plus dans le type de comportement. Le mode de vie, la manière de se référer à,…, ce qui est important, ce qui n'est pas. Et je mettrais ça au même niveau que les expériences qu'il a vécues en Inde. Quand il a perdu du poids complètement, il a changé…

K.N : C'est ce que dit Flaszen, il dit que quand il arrive à Chiraz …

F.K : C'était quelqu'un d'autre.

K.N : Et il y avait peut-être l'influence de Marcuse, « L'homme unidimensionnel », « Eros et civilisation. »

F.K : Je pense qu'il a lu beaucoup de choses. Mais ça c'est pas tellement,…, il a lu, il se tenait au courant, Deleuze, Laing, Barthes …, etc. Il lisait très vite. Il avait une technique de lecture très rapide. Il faisait,…(Il montre comment Grotowski lisait.) Il expliquait que la chose qu'il avait apprise pour pouvoir s'informer sur beaucoup de choses, que ça fonctionne beaucoup avec certains mots, comme des mots clés, qui fait que son attention est attirée par quelque chose. Alors, il était un lecteur des choses les plus fantastiques, les plus bizarres, la vie après la mort, les voyages astraux, etc. Mais il regardait comme ça …(Il montre de nouveau.) Il cherchait des gens qui avaient des vraies expériences bizarres. Ça l'intéressait beaucoup. Mais il lisait beaucoup Jung, lu et relu, Freud, avant. Il les connaissait très bien. Il avait une très bonne connaissance de la psychanalyse et de la psychiatrie. Il raconte très clairement dans un texte que quand il a eu à choisir vers quelle direction aller dans son travail, il avait trois options : les langues orientales, parce que la mystique indienne l'intéressait énormément, l'autre chose c'était la psychanalyse et la psychiatrie, et la troisième chose le théâtre. Et quand il a eu 18 ans, il a réfléchi, il s'est dit, faire des langues orientales sans pouvoir aller en Inde, en Chine, ça n'a aucun sens. La psychiatrie, c'est une matière dangereuse derrière le Mur, parce que on pouvait être très facilement manipulé et utilisé par le pouvoir comme moyen de répression, je ne veux pas. Le théâtre, Stanislavski, il a fait du théâtre et il a su comment faire pour que les choses importantes puissent avoir lieu dans la salle de répétition, pas dans le spectacle. Dans la salle de répétition, le metteur en scène est le maître de ce qui se passe et il peut faire vraiment des choses. Alors, il s'est dirigé vers le théâtre. Et c'est comme ça qu'il a été étudiant à Moscou.

K.N : Donc, tu es plus ou moins d'accord avec Eugenio.

F.K : Oui. Mais ça a été pour lui comme une sorte de libération. C'était un monsieur qui était gros, qui était habillé en costume noir, chemise blanche, cravate, chaussures noires, lunettes fumées, on ne voyait pas ses yeux.

K.N : Il était comme un agent du KGB…

F.K : …Ou comme l'un des Blues Brothers. C'était un peu effrayant. C'est la même personne. Mais tous les gens disaient qu'ils avaient peur de lui. Pas les acteurs. Pas les acteurs. Parce que les acteurs le voyaient souvent. Mais en même temps, il y avait une relation de très grand respect. On l'appelait Monsieur, Pan Grotowski. Seulement à partir d'un certain moment dans le travail, je pense sur *Apocalypsis cum figuris*, ils ont commencé à l'appeler Jerzy. Mais avant, non. C'était Pan Grotowski. Et encore, j'ai vu Richard dire Pan Grotowski. Après, quand je l'ai connu, ça n'existait plus. Ça c'est complètement rompu parce qu'il avait changé complètement sa manière de faire. Il embrassait les gens. Il était même physiquement chaleureux. Il bougeait. Il courait. Il était habillé en jeans, parka, pancho. Pendant des années, il mettait un poncho. Il en avait plusieurs d'ailleurs.

K.N : Revenons au travail para-théâtral. En lisant ton livre, au début, on voit un château. Et dans ce château, on voit des participants faire des mouvements continus et au bout d'un moment, ils sont portés par une sorte de flux d'énergie…

F.K : Sur les souvenirs du château de Sainte Suzanne, il y a très peu de choses. C'est sur Holiday, et c'est seulement là, où il y a histoire du château. Il y a aussi le projet « Montagne de Flammes » qui se concluait dans un château. Et là, il y a vraiment une description sur les phénomènes énergétiques qui passent, des actions très longues. Le château de Holiday, c'est beaucoup plus bizarre. C'est quelque chose qui s'est passé dans le château,…, c'est comme quelqu'un qui dans la réalité te porte dans un espace qui est en même temps enchanté. C'est comme un peu dans les légendes. Tu arrives et il y a des choses qui se passent. Et comment ça arrive là ? Il y a de la musique, il y a des gens qui chantent, il y a des flammes, il y a de l'eau. C'est une sorte de voyage extraordinaire dans une sorte de fantaisie de,…(Il réfléchit un temps),…, comme brûler toute l'énergie et toute la fantaisie que tu as de,…, (Il réfléchit un temps),…, du monde. Mais ça dure très peu de temps. C'est quelques jours. Et tu comprends pas très bien si c'est le jour ou si c'est la nuit. Il y a des moments où tu sors et tu vois que c'est le jour. Mais il y a aussi des moments où tu es à l'intérieur, les fenêtres sont fermées, tu ne vois pas du tout, tu ne sais pas combien de temps ça dure, il n'y a pas

d'horloge. Ça dure des heures, ça dure pas tellement, tu ne sais pas. Il y a aussi des périodes de repos, il y a des périodes où les gens vont manger ensemble ou pas ensemble. C'était très libre, en réalité, tout cela. Sauf qu'il y avait une règle très stricte de ne pas parler, et de ne pas, …(Il réfléchit un temps), …, comme, …, d'être disponible. Ne pas résister. Disponible à ce qui se passait. Alors, tu ne savais jamais ce qui allait arriver,…, qui ? Comment?… J'ai vraiment un souvenir extrêmement partiel, fragmentaire, discontinu, très heureux, mais je suis incapable de décrire. Mais vraiment incapable. Ce n'est pas une mauvaise volonté de ma part. Ce n'est pas pour cacher quelque chose de bizarre. Ça, c'était le château. C'était Holiday. Je n'y ai participé qu'une seule fois. Cela durait quelques jours seulement et c'était fini, comme un rêve.

K.N : Et ça se passe dans le château et dans la forêt…

F.K : …et dans la forêt aussi. Il y a quelqu'un qui vient te chercher. Il t'amène dans la forêt. Tu commences à courir dans la forêt. C'est la nuit. On sait pas exactement ce qui se passe. Il y a pas de lumière. Ça dure quelques heures. Tu es bien fatigué à la fin. C'est courir dans la forêt. Courir, se promener, rester, regarder, repartir. C'était pas une chose très formelle. Et à la fin tu arrives, sans très bien comprendre par quel chemin, tu arrives dans le château. Avec ton guide. Et tu arrives dans un espace chaud…

K.N : Et quand tu arrives, tu fais quoi ? Tu prends une douche ?

F.K : Non. Tu entres, tu enlèves tes vêtements et tu rentres dans l'action. C'est pas du tout quelque chose de formel, c'est pas du tout rituel. On ne te donne aucune indication. Le type qui est avec toi, dans mon cas, il le fait, et tu fais la même chose. Et ensuite tu arrives dans une salle où il y a des gens, sans vêtements, qui dansent, qui bougent,…

K.N : Avec la musique ou sans musique ?

F.K : J'ai du mal à me rappeler. Je ne sais pas si la première fois où je l'ai fait, …, s'il y avait de la musique, s'il y avait un tambour ou pas, je ne sais plus.

K.N : Mais c'était pas la musique enregistrée ?

F.K : Non, jamais. C'était ou bien la musique qui était faite,…, par exemple, Alex, il faisait de la musique soit avec une guitare soit avec un tambour, ou Zbgniew qui jouait de la percussion, mais il n'y avait rien d'artificiel. C'était que de la musique, ou des chants, et c'étaient les gens qui chantaient.

K.N : Donc, les gens, ils peuvent chanter, danser, bouger,…

F.K : …Ils peuvent s'endormir…

K.N : Par exemple, est-ce que, si j'étais-là, je pouvais rester dans un coin et faire ça (je fais un mouvement simple avec la main) ?

F.K : Non. Tu aurais eu tout de suite quelqu'un qui commence,…, parce que l'idée au départ, c'est le contact avec l'autre. Tu ne pouvais rester tout seul. Tout seul, ça vient plus tard. Mais au départ, tu es en contact avec les gens. Donc, la seule chose qu'on te demande, c'est d'être disponible.

K.N : Comme si tu étais dans une fête ?

F.K : Oui. Comme si tu étais dans une fête, ou comme si tu étais dans quelque chose avec une très grande énergie, une très grande liberté. Parce que, là, il y a une sorte de règle : tu ne peux pas obliger quelqu'un à faire quelque chose.

K.N : Tu ne peux pas inviter quelqu'un…

F.K : Tu peux inviter mais sans, …, je vais te montrer la différence. Ça (il fait un mouvement qui s'impose, saisir le bras par exemple), c'est obliger quelqu'un à faire quelque chose. Alors que ça (un mouvement qui n'a rien de contraignant, toucher le bras avec le dos de la main par exemple), il n'y a aucune obligation. Parce que si tu refuse le contact, tu te retires. C'est tout simple. Toute la différence est là. Physiquement, c'est très concret. C'est pas du tout un truc de cerveau. On t'oblige pas à faire quelque chose. Si tu cours, c'est parce que tu veux courir avec quelqu'un. Si tu touches quelqu'un c'est parce que c'est important pour toi d'être en contact avec cette personne. Et la même chose pour toi : tu ne peux pas obliger la personne à accepter le contact par exemple.

K.N : Donc, tu restes une minute avec cette personne, tu l'abandonnes, tu vas ailleurs,…

F.K : Oui. En même temps l'une des autres idées c'est de trouver une sorte de continuité dans tout ça. Pas tout le temps couper l'action. Mais comme se laisser porter. Comme être porté par quelque chose qui a lieu. Donc, c'est quelque chose de tellement beau, mais beau dans le sens intérieur, que tu ne veux pas laisser, même si tu as mal aux pieds, même si tu es crevé. Tu vois deux personnes qui commencent à courir et tu vas courir derrière…

K.N : Et si au bout d'un moment, je me sens épuisé, est-ce que je peux m'allonger au sol et continuer à faire ça (je fais un mouvement avec la main) ?

F.K : Ah oui ! Mais très vite tu comprends qu'il y a certaines choses qui marchent techniquement et d'autres choses qui ne marchent pas techniquement. Mais ça, c'était beaucoup plus évident pour moi. Parce que maintenant, je fais une sorte d'analyse à posteriori. Mais ce n'est pas correct. Parce que ce que nous avons vécu dans le château n'a pas été analysé comme ça. Ça, c'est beaucoup plus ce qu'on a fait dans Czuwanie. C'est à dire comprendre les choses qui fonctionnent et les choses qui ne fonctionnent pas. Au départ, là, il n'y a aucune règle. Aucune. Si,…, il y a une règle de base : tu n'as pas le droit de faire mal à quelqu'un, tu n'as pas le droit de te faire mal à toi. Tu ne vas pas te jeter contre le mur. Tu n'as pas le droit d'ouvrir la fenêtre et sauter dehors. Tu n'as pas le droit d'obliger

quelqu'un à faire quelque chose. Tu dois être disponible. Mais en même temps garder la liberté. Par exemple, tu as tellement sommeil que tu t'endors par terre, personne viendra te réveiller. Même il y aura quelqu'un qui viendra mettre une couverture sur toi. Pour que tu n'aies pas froid. Mais l'idée après c'est que si tu te réveilles, alors, là, tu dois, d'une certaine manière, rentrer dans ce qui a lieu autour de toi. Tu dois être disponible. Ça, c'est la liberté du mouvement, du contact, la disponibilité aux autres, non pas imposer les choses aux autres.

K.N : Et si on voulait définir un but pour ça …

[François Kahn éclate de rire.]

K.N : Est-ce qu'on peut dire c'est pour qu'une sorte d'énergie, se dégage de ces corps qui sont en mouvement, une énergie qui remplit la salle…

F.K : Ça, oui. Mais ça, c'est une explication très mécanique. Ça peut être ça. C'est un petit peu plus compliqué qu'on a à faire avec des personnes et des personnes ont des fantaisies, une imagination, une sensibilité à certaines choses, à d'autres choses non, une poésie, et tout cela fait partie de l'action, sauf que tu n'as pas à le dire ou à le montrer. Ça, c'est une chose fondamentale : tu n'as rien à montrer ni à démontrer. Tu es là. Comme les autres. Et tu n'as pas à faire quelque chose pour divertir les autres, pour faire plaisir aux autres. Non. Tu dois être pleinement présent, disponible, actif, dans le sens de ne pas avoir peur de se fatiguer. Ça, c'est vrai que c'est une sorte de conséquence. Ce n'est pas une règle. Mais l'une des conséquences c'est que ça implique une grande énergie. Il fallait brûler beaucoup d'énergie. Mais ça, c'est la conséquence. Ce n'est pas le but. Le but c'est une certaine forme de liberté de,…, mais ça c'est à posteriori,…, de liberté de conscience de ce que tu fais. Et de conscience de la présence des autres, de ce qui se passe avec les autres personnes. C'est pas que tu élimines tout. On n'est pas dans une sorte de situation de Zen. Dans le Zen, tu restes parfaitement lucide, mais toi-même avec toi-même. Là, non. C'est vraiment en relation avec les autres.

K.N : Pour comprendre l'autre ? Pour se révéler à l'autre ? Ou …

F.K : Il y a une forme, sans doute, de révélation.

K.N : Mais ce n'est pas une sorte de confidence ?

F.K : Non. Il n'y a pas non plus,…, comment dire ? Oui, ça, c'était une règle. L'une des règles dites. Il y avait quelques règles dites. Mais il y en avait très peu. 1 : Ne pas parler dans les actions, ne pas expliquer quoi que ce soit. 2 : Ne pas chercher une relation sexuelle. Le but ce n'est pas de séduire quelqu'un. Parce que ça c'est quelque chose comme mauvais usage de l'énergie. Il n'y a aucun jugement moral dans ça. C'est une règle de comportement. C'est à dire pour aller au-delà de ce que tu penses possible, ce n'est pas la bonne voie. C'est une voie autre. C'est une voie qui appartient au social, qui appartient à l'affective dans ta vie quotidienne. Là, ce qu'on te propose c'est une situation non-quotidienne.

K.N : Il s'agit de sortir des normes et des cadres socio-culturels.

F.K : C'est à dire, le rapport que tu entretiens avec l'espace et avec les autres n'appartient pas aux normes socio-culturelles. Par exemple, si tu veux manger, tu vas pas manger avec des fourchettes et des couteaux. Tu vas manger avec les mains. Pas pour faire des choses bizarres…

K.N : Pour te libérer…

F.K : Exactement. Il y avait tout, des tasses, des bols, etc. Mais on voulait le minimum de signes socio-culturels. Quelle que soit l'origine de la personne. Ça, on le verra surtout dans le théâtre des sources. On va éliminer toute une série de choses qui appartiennent à l'origine culturelle des personnes. Il s'agit de faire faire des choses qui n'appartiennent pas à une culture spécifique.

K.N : Ça me rappelle Grotowski dans le film, là où le sage indien dit à l'Anglais : « Who is before your eyes ? »

F.K : Certainement. Ça c'est une chose fondamentale chez Grotowski. Le rapport avec Ramana Maharishi. C'est l'une des choses qui pour lui était une sorte de tournant dans sa vie. Mais très jeune, c'est ça qui est très surprenant. C'est à dire cette … Who I am ? Pose-toi la question : Who I am ? Et ça, c'est une chose constante dans toute la période para-théâtrale. Mais c'est une chose très interprétative. Grotowski disait toujours : « Il y a une différence entre un gnostique et gnosticisme. » Le gnostique, c'est celui qui cherche le contact direct avec Dieu. Le gnosticisme, c'est expliquer comment ? Pourquoi ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Il n'est jamais tombé de ce côté-là. Il a toujours dit : « La chose qui compte c'est ton expérience. Quelle est ta conscience de ce qui se passe. » Ça, c'est le fond, vraiment. C'est le matériel fondamental de Grotowski. Qu'est-ce qui se passe avec toi-même et avec les autres ? Quelle est la vraie nature en toi ? Quelle est la vraie chose vivante ? Qu'est-ce qui est vivant ? Qu'est-ce qui est organique ?

K.N : Donc, il ne s'agissait pas de se connecter à une sorte d'énergie cosmique ou universelle ?

F.K : Non. Ça n'a jamais été formulé comme ça. Jamais. Il acceptait des gens de croyances différentes. Mais il disait toujours : « Quelle est ton expérience de ce qui passe ? » On ne commence pas à créer des fantaisies. C'est très concret,…, c'est très bizarre de dire ça, mais c'est très concret et très pragmatique. C'est vraiment une sorte de pratique de conscience de toi-même.

K.N : Ce que tu ressens, observes et expérimente.

F.K : Alors, là, tu vois ? On arrive tout de suite dans les problèmes de langage. Il n'y a plus d'observation. Tu vois des choses mais tu n'observes plus. Si tu commences à observer, tu crées déjà une distance. Il y a l'observateur et la chose observée. Tu vois, tu sens, tu ressens.

C’est pour cela qu’il est très difficile d’utiliser la parole pour transmettre l’expérience. Parce que tu tombes très vite, sans vouloir, dans quelque chose qui n’est pas réellement ce qui se passe. Quand il se passe vraiment quelque chose c’est comme une conscience que ça a lieu, que tu es présent, mais tu n’as pas d’image de toi. C’est beaucoup plus simple. Ça, c’était dans Holiday, c’était dans Czuwanie, c’était dans le théâtre des sources.

K.N : En lisant ton livre je me rappelle souvent d’Attar, notre grand mystique. L’histoire des oiseaux qui, grâce à un mouvement continu, arrivent à atteindre le Symorgh. À la fin, quand ils ne sont que trente, la Huppe dit le Symorgh c’est vous.

F.K : Après avoir passé par-dessus le lac. Il y a le reflet sur l’eau. Il le connaissait bien.

K.N : Et chaque fois que je lis cette épopée, écrite au douzième siècle, où la religion musulmane est encore une religion très fanatique, je me dis, comment il a osé nier Dieu. Au bout du voyage, il dit c’est vous parce que vous avez fait le chemin. Parce que vous êtes restés dans le mouvement. Et tu connais le jeu de mot de Symorgh ?

F.K : Non, ça, je ne sais pas.

K.N : Ça se compose de deux mots : Sy + Morgh. Sy : trente. Morgh : oiseau. Donc, trente oiseaux. Et à la fin quand il ne reste que trente oiseaux que la Huppe dit que le Symorgh c’est vous.

F.K : Oui. j’avais oublié. Moi, j’avais lu une traduction bien ancienne. C’était une maison d’édition qui éditait des livres mystiques.

K.N : On prend une petite pause ?

F.K : Oui.

Grotowski, la période para-théâtrale
Deuxième entretien avec François Kahn
Le 6 novembre 2018
Ancienne usine de LU, Nantes
Entretien lu, corrigé et augmenté par François Kahn

K.N : Nous arrivons à Czuwanie. Ça aussi, ça commence dans une station dans la ville et puis…

F.K : Quand j'ai parlé de Czuwanie, il y a deux moments. Parce que premièrement, il y a la création de l'action, avec ce moment très particulier qui s'appelle montagne de flamme. Là aussi, il y a un château, sur une montagne, etc. On fait le chemin, on arrive là, et puis, il y a l'action dans la salle. Ça c'est Czuwanie.

K.N : Donc, c'est un peu comme Holiday.

F.K : Non. Parce que là, ce qui se passe à l'extérieur, ça dépend de chacun des guides. Chaque guide prenait un certain nombre de personnes avec lui, on passait deux jours dans la forêt, on dormait une nuit dans la forêt, et après, le soir du deuxième jour, on arrivait dans le château.

K.N : Et le jour, on faisait quoi ?

F.K : Alors, on marchait. Il y avait certaines actions. On mangeait. On continuait à marcher, action, etc, et à la fin du deuxième jour, au moment du coucher de soleil, on arrivait à une sorte de colline, en haut de laquelle il y avait un château qui paraissait être en ruine.

C'était un grand château, mais il y avait une partie qui était protégée. Il y avait deux grandes salles totalement protégées. Ils avaient remis du ciment pour que rien ne s'écroule. Ils avaient mis un plancher en bois. Et donc, c'était une immense salle de travail, avec un énorme cheminée, avec une salle où on pouvait manger, avec des endroits où on pouvait enlever les vêtements, il y avait les toilettes. C'était un grand campement mais on ne vivait pas une vie de campement. Parce que l'unique chose qui existait c'était la salle de travail. L'action, on le faisait pieds nus avec des vêtements normaux. On était en jean, en pull, en T-shirt, ou en chemise. Mais avec des règles très strictes qui viennent de Czuwanie qui sont des règles de silence. Ce sont les règles de base qui existaient déjà dans Holiday. Sauf que là, elles étaient dites directement. On les disaient très clairement : pas parler, pas faire du bruit, pas se faire mal, pas faire mal aux autres, être présent. Le reste était libre. Se passait ce qui se passait. Sauf que dans cette salle, il y avait combien de personnes qui bougeait à certains moments ? À certains moments, il y avait 60 personnes …

K.N : 60 ???!!!

F.K : Ah oui ! C'était très grand et il y avait beaucoup de gens. Parce que les groupes arrivaient et restaient pendant un certain temps. Donc, ils s'accumulaient et donc très vite la population augmentait beaucoup et donc t'avais beaucoup de gens…

K.N : Des hommes et des femmes ?

F.K : Oui, oui. C'étaient des gens comme des gens qui vont faire une excursion. Alors, ils ont leurs sacs, ils ont des choses pour manger, des choses pour dormir dehors. Ils laissent tout cela à l'entrée, ils enlèvent leurs manteaux, et il y a l'action. La population pouvait augmenter ou diminuer mais l'action était maintenue pendant quinze jours.

K.N : Sans arrêt ?

F.K : Oui. Sans arrêt, parce que quand il y avait un groupe qui partait, il y avait un autre qui arrivait. Il y avait, certes, des petits intervalles. Très brefs.

K.N : Des petites pauses ?

F.K : Oui. Par exemple, quand un groupe partait et un autre arrivait, il fallait prévoir deux heures pour pouvoir nettoyer la salle. Pour plier les couvertures, pour préparer à manger, pour faire des choses qui sont nécessaires pour que ce soit vivable. Pour que ce soit quelque chose de net, de propre, d'ordonné au départ. Mais il y avait une intendance assez compliquée qui était totalement cachée. Il y avait des gens qu'on ne voyait pas du tout qui étaient là pour nettoyer, pour faire ce qu'il fallait faire, quand les participants dormaient ou quand ils étaient en dehors de la salle. Parce qu'il y avait des moments où il fallait nettoyer ou laver la salle complètement. Alors, à ces moments-là, chaque guide portait son groupe dehors. Pendant quatre heures, on faisait une action dehors.

K.N : Dans la forêt ?

F.K : Dans la forêt. Après, tu revenais, et la salle était impeccable. Et on reprenait. Mais l'action pouvait durer des heures et des heures. Toute la nuit. On ne dormait, …, si, au bout d'un moment, tu étais tellement crevé que tu tombais. Tu tombes, tu dors et les autres continuent. Alors, ça c'est pour les guides. Mais les guides avaient des règles encore plus strictes. Parce que l'idée n'était pas de se préparer pour s'endormir. Mais si tu es vraiment tellement fatigué, tu ne peux plus, tu t'endors, et après quand tu te réveilles, tu rentres directement dans l'action.

K.N : Et toi, tu faisais partie des guides ?

F.K : Je faisais partie des guides.

K.N : Et dans Holiday aussi ?

F.K : Non. Dans Holiday, j'étais invité. Parce qu'on a commencé à faire la Czuwanie sans histoire du château et du voyage dans la forêt, etc. On a commencé à la faire simplement dans les villes, avec des gens qui venaient le soir, qui restaient quatre heures, cinq heures, six heures, pour faire, et après, ils partaient. Ça, c'était le début. Pour la formation du groupe Czuwanie. Ensuite, quand le groupe a été formé, on a fait en été le projet « Montagne de Flammes ». Pourquoi la montagne de flammes ? Parce que durant toute l'action, il y avait tout le temps dans la cheminée, le bois qui brûlait. Et la montagne de flammes, c'est la montagne qui est à côté de cette petite ville où habitait Ramana Maharishi. Et où il y avait tous les ans un festival qui s'appelait le festival de la montagne de flammes où il font brûler sur le sommet de la montagne un feu d'huile pendant des heures et des heures. De nuit, tu vois le haut de la montagne de flammes. Donc, il a repris le nom de montagne de flammes pour l'action. Arunchala, c'était le nom de cette montagne en Inde.

K.N : Là où il a fait disperser ses cendres.

F.K : Oui. Après ce projet de « Montagne de flammes », on a continué à faire Czuwanie avec le groupe international Czuwanie qui était formé officiellement, qui était un mélange de six ou huit étrangers et des Polonais qui arrivaient et qui sortaient. Ils n'étaient pas là tout le temps. Parce que là aussi c'était un problème matériel, ils devaient gagner leur vie, faire leurs études, passer leurs examens, etc. Donc, c'était un groupe qui s'adaptait. Mais la base était toujours la même. Il y avait Jacek, Zbigniew, Irena, Malgosia, Jozef. Il faut voir dans mon livre, parce que j'ai trouvé la liste exacte. Et il y avait des gens qui arrivaient, qui faisaient plusieurs fois, qui suivaient, qui partaient, et il y avait des nouveaux qui venaient. Ah oui, dans les étrangers, il y avait une Allemande, un Colombien, un Japonais, des Français mais aussi des Canadiens et des Américains qui sont arrivés pendant un certain temps. Il y avait un Américain qui est resté pendant longtemps. C'était souvent des personnes qui avaient participé à Holiday. Il y avait une sorte de lien affectif entre les personnes passées à travers les différents projets.

K.N : Je vois dans tout cela un peu l'influence d'Osrewa et de Limanowski. Ils appelait leurs acteurs les redutowicz (celui qui devient) et les spectateurs sowiadek, celui qui témoigne.

F.K : Ça, c'est plus valable pour avant. Selon moi, Juliusz Osterwa et le « Teatr Laboratorium Reduta » était un modèle pour la partie théâtrale. Même s'il y a certains éléments du travail de Reduta qui, aussi, appartiennent au travail para-théâtral de Grotowski. Parce que dans Reduta, par exemple, il y avait des choses qui étaient cachées. Seulement les membres du groupe savaient ce qui se passait. Aussi, le fait de ne pas parler autour. Il y a une sorte de filiation. C'est moins connu comme filiation que la filiation russe. Mais c'est aussi important pour Grotowski. Du reste, il a pris le symbole de Reduta pour le théâtre laboratoire.

K.N : Il y a dans ton livre un passage où tu décris comment tu as réussi à créer une séquence d'action qui part d'un arbre et qui …

F.K : Ah ! On est dans la troisième partie. Ça, c'est toute une autre chose. Alors, là, il y a vraiment comme l'état minimum suffisant et nécessaire pour créer une sorte d'action entre les gens. C'était ça l'expérience de Czuwanie. Comment faire quelque chose qui a lieu entre les personnes, qui ne soit pas d'ordre théâtral, qui soit de l'ordre des relations inter-humaines mais non sociales et culturelles. Donc, sans parole, sans rituel, sans des choses comme ça.

K.N : Justement ! Je voulais te poser cette question. Est-ce que tu trouvais un côté rituel dans tout cela ?

F.K : Aucun. Aucun. Ça a été même évité. Par exemple, à un certain moment, les gens ont dit peut-être ça serait mieux qu'on s'habille comme ça, parce que comme ça, les gens pourront facilement se connaître, et reconnaître les guides. Et Jaszek a dit : « Non ! Surtout pas ! Il ne doit pas y avoir une séparation. Il ne faut pas ritualiser en aucune manière. » Et même l'entrée et la sortie n'étaient pas ritualisées. Ça se passait toujours de la même manière, mais toujours différemment. C'était toujours Jaszek qui portait les personnes, qui les

mettaient à certains endroits, mais c'était pas rituel. C'était seulement une sorte d'intuition de l'espace, de la disposition des gens dans l'espace. C'était totalement intuitif et pas du tout rituel. En réalité, tout ce qui se passait là, c'était intuitif et pas rituel. Il y avait des gens qui pensaient que c'était rituel. Mais non, pas du tout. Aucun rituel.

K.N : Ce que je comprends, c'est qu'il cherchait l'homme nu, l'âme nue, affranchi de tout code civil, moral, religieux, social, et comportemental.

F.K : Oui. Dans ce sens oui. Mais c'était pas qu'il voulait les nier, il voulait qu'on ne donne pas d'importance à tout cela. Parce que par exemple si tu mets un monsieur africain dans un groupe, en voyant sa peau noire, tu reconnais tout de suite qu'il vient de l'Afrique. Bien sûr qu'il appartient à une certaine racine, qu'il a sa culture, etc. Mais ça n'est pas ça qui doit être utilisé. C'est même pas l'idée de nier. C'est comme aller au-delà et en-deçà. C'est toujours cette idée d'avant et après. Avant toute technique.

K.N : Maintenant la question qui se pose c'est ça : est-ce que vous arriviez, au bout d'un moment à dépasser toutes ces frontières ?

F.K : Bon, ça se dépasse quand quelque chose a lieu dans l'espace. C'est pas que tu veux que ça se dépasse et que ça se dépasse. Non. Les choses que tu abandonnes c'est les choses superficielles. Les choses qui sont profondes, elles restent toujours avec toi. Par exemple regarder. Dans le livre, je raconte l'histoire du regard avec le Japonais. C'est pas qu'il a changé de regard après. Mais, tout simplement, il s'est libéré de ce schéma japonais qui interdit de regarder quelqu'un dans les yeux. Il s'est libéré de ça et il est tombé dans quelque chose qui est très étrange. Parce que c'était fascinant. Moi-même, je tombais dans son regard. C'était comme une sorte de bébé qui regarde.

K.N : Tu dis dans le livre qu'il avait le regard animal.

F.K : Oui. Animal ou comme un bébé. Comme un tout petit enfant qui regarde et qui n'a pas de jugement dans le regard. C'est quelque chose de très délicat et très subtile, mais qui change complètement ton rapport avec l'autre. Par exemple, avec Sen, ce monsieur japonais, j'ai réussi à avoir des actions avec lui à 25 mètres de distance. Simplement, parce qu'il y avait cette acceptation du regard. On était capable de suivre ce qui se passait entre nous à travers beaucoup d'autres personnes au milieu. C'est comme la recherche de quelque chose qui existait avant, avant la formation sociale et culturelle. Et en même temps c'est comme le paradoxe. C'est comme après aussi. C'est comme dépassé.

K.N : Et Grotowski, lui-même, était présent dans l'action ?

F.K : Dans Czuwanie, il assistait beaucoup. Et quand on a fait la chose durant le projet « Montagne de Flammes », il a été très présent.

K.N : Il rentrait dans l'action ou il était dans un coin ?

F.K : Il rentrait dans l'action. Il y avait des moment où il était immobile, il disparaissait, mais il y avait aussi des moments où il était très présent. C'est très drôle ça. C'est très compliqué. Surtout, quand tu es habituellement et régulièrement en rapport avec quelqu'un, alors c'est très perturbant. Parce que tu ne dois pas le regarder, et en même temps tu ne peux pas faire autre chose que voir qu'il est présent. Donc, c'est une sorte de travail sur soi-même pour accepter la présence et en même temps ne pas fixer les choses, ne pas rendre les choses rigides. Il fallait laisser les choses fluides. S'il sentait que c'était rigide dans le regard, il arrêtait.

K.N : Il arrêtait l'action ?

F.K : Il se tournait le dos à toi. S'il n'y avait pas ça, il n'y avait aucun problème. Et donc, il rentrait et il sortait. Et ça, je l'avais déjà découvert dans le travail dans la salle avec lui seul,

que parfois il disparaissait discrètement. Tu ne le voyais plus. Je dis ça dans le livre. Le regard c'est comme une sorte de miroir. C'est l'histoire des oiseaux sur le lac. C'est ça.

K.N : On peut préciser encore une fois la date de ces actions ?

F.K : Holiday c'est 73. Et Czuwanie c'est 77-79. Mais la partie dans le château c'est l'été 77.

K.N : Donc, on finit Czuwanie en 79 ?

F.K : La fin 79, il y a la fête en Italie des vingt ans du théâtre laboratoire. Après, on part. On fait un voyage au Mexique. Pendant le voyage, Jacek a commencé à être malade. Il avait mal à la gorge, etc.

K.N : Tu étais au Mexique ?

F.K : Oui. J'ai fait le voyage en Haïti et au Mexique. J'ai pas été en Inde. Et c'est au retour du voyage au Mexique que Jacek n'était pas bien. Ils ont fait toutes sortes d'analyses et ils ont compris en février ou en mars, quand déjà avait commencé le travail du théâtre des sources, qu'il avait la maladie de Hodgkin.

K.N : Et ça progresse très vite ?

F.K : Chez les jeunes, ça peut être fulminant. Mais il a quand même résisté un an et demi. Les médecins avaient dit au départ six mois. Mais il a tenu un an et demi. Mais il y avait aucune manière de soigner. À l'époque, il y avait deux centres qui s'occupaient de la maladie de Hodgkin. Un à Delhi et l'autre à New York. Lui, il a été à New York, aussi, pour des raisons de possibilité économique, etc. Et de proximité de personne pour l'aider. Et à l'époque, il n'y avait aucun cas de guérison. Il y avait un ralentissement chez les personnes âgées. On arrivait à le ralentir. Chez les personnes jeunes, non. Parce que les jeunes

fabriquent beaucoup plus de cellules, beaucoup plus rapidement. Spécialement les cellules lymphatiques. C'est pour ça que la maladie diminuait et augmentait.

K.N : Quel était son rapport avec sa maladie ?

F.K : Il y a des choses que je ne sais pas. Parce qu'il ne parlait beaucoup. Mais en même temps, je l'ai suivi de très près parce que j'étais avec lui. Il y avait sa femme, sa fille, et moi. Je servais d'assistant. Mais il y avait aussi d'autres personnes qui…

K.N : Ah ! Là, tu parles de Jaszek ?

F.K : Ah oui ! Tu parlais de Grotowski ? Ah non, c'est encore plus compliqué avec Grotowski. Moi, j'ai suivi un peu les choses avec Grotowski parce qu'il m'a choisi, un certain moment, pour le suivre dans les choses médicales. Parce qu'il avait besoin de quelqu'un qui conduise une voiture. Il y avait d'autres personnes qui pouvaient le faire mais il ne voulait pas que ces personnes sachent. Et, il savait que moi, je ne parlerai pas. Donc, je n'ai jamais parlé de ce qui se passait au niveau de sa maladie, jusqu'à la fin d'ailleurs. Je n'ai jamais commenté, ni dit, ni donné des informations, ni quoi que ce soit. Pour moi, ça a commencé déjà pendant le « Théâtre des sources ». Parce que c'était au début du « Théâtre des sources » qu'il a dû aller à l'hôpital. Il craignait une tumeur de la peau. Il devait faire une opération. Mais il ne voulait pas du tout que cela interrompe le travail. Donc, il parlait avec moi des choses et il savait que je n'en parlais pas. Pour plein de raisons. Donc, j'ai suivi un petit peu. Mais ce qu'il faut comprendre avec Grotowski c'est un peu la même chose avec Jaszek. Grotowski était de l'idée qu'il fallait absolument toujours savoir ce qui se passait. Il ne voulait pas du tout se fier aux médecins. Et être objectivement au courant de ce qui se passait avec son propre corps et sa propre santé. Donc, il connaissait beaucoup la médecine. Il lisait beaucoup de choses médicales. Il suivait ce qui passait au niveau des recherches dans la médecine. Et, il était tout à fait d'accord avec ce qui passait aux États-Unis, avec les médecins. Tu sais comment ça marche ? Si avec les médecins aux États-Unis, tu invoques une certaine loi, je ne sais plus te dire le nom de la loi, avec un numéro très précis, selon la

loi, tu peux lui demander : « Docteur ! Quelles sont mes chances de vie ? » Et le docteur est obligé de te donner un pourcentage. C'est à dire, il doit te dire, par exemple, selon les études, les dernières études faites par OMS, avec le type de maladie que vous avez, la fourchette de votre survie est de …, par exemple, entre six mois et deux ans. Si tu emploies une certaine formule, le médecin est obligé de te répondre. Chose qui n'existe pas en France. Il était furieux avec ça. Pour ça, les États-Unis c'est génial. Tu peux savoir la vérité. Parce qu'ils sont tellement contraints par les assurances,…, parce que s'ils ne te donnent pas la réponse juste, vraie, tu peux les poursuivre en justice. Donc, les médecins répondent. Si tu emploies la formule, ils sont coincés. Il faisait ça aux États-Unis. Mais en Europe, il était tellement persuasif avec les médecins que les médecins le lui disaient. Il arrivait à l'obtenir. Et si les médecins lui disaient quelque chose que lui ne croyait pas, il disait : « Très bien ! Je vais aller voir un autre docteur. » Et il allait voir un autre docteur. Il était très rigide sur ça. Et il était très objectif. Il disait : « Alors ! Les possibilités sont de ça et ça. Ça veut dire qu'il faut faire ça et ça si je veux…» Par exemple, à la fin de sa vie, il a décidé de n'accepter absolument aucune aide en dehors de la maison. Il ne voulait pas être porté à l'hôpital. Il ne voulait pas être attaché à une machine. En Italie, c'était très compliqué. Il a dû signer devant notaire un papier officiel disant qu'il ne voulait pas. Chose qui a été respectée. Mais après des conflits avec les médecins. Bien sûr les médecins n'étaient pas très contents.

K.N : Il se renseignait sur sa maladie, donc il aimait vivre. Mais il refusait de vivre attaché à une machine ou…

F.K : Exactement. Il disait toujours : « À partir du moment où on accepte ça, on ne peut pas savoir jusqu'où ils vont te maintenir en vie alors que déjà tu es mort. » Ça, il ne voulait absolument pas. Donc, il a imposé ça, et ça a été maintenu. Il est mort chez lui, avec des difficultés. Quand je l'ai vu dans les derniers mois, …, je ne l'ai pas vu à la fin fin parce que j'étais au Brésil quand il est décédé. Je l'ai vu à peu près quatre mois avant son décès, il disait,…parce qu'il m'a fait venir à Pontedera, parce qu'il avait besoin d'écrire quelque chose en français, des lettres officielles. Et il voulait que je fasse un certain travail avec lui pour écrire ça. Mais il voulait que, …, il disait : « J'ai entre une demie heure et quarante-cinq

minutes de vraie clarté d'esprit. Alors, ce que je te demande c'est que tu viennes tout de suite quand je t'appelle et quand je te demande de partir, tu pars tout de suite. Tu ne demandes rien, tu pars. » Et, il a fait ça. Je le voyais entre une demi-heure et trois quarts d'heure, tous les deux ou trois jours. Ça dépendait du jour. Et il avait du mal à respirer. Mais le temps où il était avec moi, il était impeccable. Et chaque fois il disait : « Non ! Ça, ça va pas. Il faut recommencer à écrire. » Jusqu'au dernier moment, et à la fin, il disait : « Ciao ! »

K.N : Parlons un peu du théâtre des sources. Si j'ai bien compris, dans le théâtre des sources, il cherchait à remonter jusqu'à cet homme qui vivait avant la tour de Babel.

F.K : On peut le dire comme ça. Mais, …, oui, ça peut être quelque chose comme ça. Ça, s'est vu en faisant référence à l'histoire culturelle. En faisant référence à une sorte d'histoire physiologique. C'est comme retourner à une sorte d'état, …(Il hésite un peu), … primitif. Pas dans le sens de société primitive comme le bébé, de petits enfants, ou animale. C'est à dire, essayer d'abandonner l'interprétation du monde. Il essayait de provoquer une sorte de fracture dans ton interprétation du monde, qui fait que dans ces fractures apparaisse quelque chose différent de ton interprétation du monde. C'est ça l'idée. C'est à dire, quelque chose de très concret qui provoque ça. (En me voyant un peu perplexe, il rit.) C'est le problème qui se pose quand on nous demande de l'expliquer, …, parce que c'est ce qu'il nous a fait. Il nous a demandé de trouver une action qui permet de rompre l'interprétation du monde. Quand je dis l'interprétation du monde, l'idée que le ciel est bleu et que l'herbe est vert. C'est pas vrai.

K.N (je le regarde un peu étonné) : D'accord ! Par l'interprétation, il entend …

F.K : … tout ce qu'on voit, tout ce qu'on entend, tout ce qu'on pense…

K.N : Les sensations, la réception du monde,…

F.K : …Oui. Que notre apparente perception objective du monde est fausse. Elle passe par une interprétation du monde. Alors, quand on voit le ciel, on dit, il est bleu, mais c'est pas

vrai. Il n'est pas bleu. Il est autre chose. Il y avait un autre exemple qui était très amusant, celui de la neige. En France, en Allemagne, on a cinq ou six manières de décrire la neige. Elle est fraîche, elle est poudreuse, elle est gelée, elle est bleutée, elle est grise. Et chez les Esquimaux, je pense qu'il y a, à peu près, 60 mots pour décrire la neige. Alors, ça, c'est un très bon exemple. C'est à dire souvent la connaissance que nous croyons avoir des choses, nous empêche de regarder les choses telles qu'elles sont. C'est comme ça que l'herbe est verte, le ciel est bleu, etc, etc. En même temps, ça apparaît tout simple, mais c'est en réalité, ce qui se passe au niveau des processus mentaux. Et pour faire changer les processus mentaux, il faut arriver à travers les processus physiques. C'est à dire changer notre manière d'agir. Si on arrive à changer profondément notre manière d'agir, alors peut-être il y a la possibilité de changer notre manière de percevoir. Ça, c'est une chose. L'autre chose : le défi, ce n'est pas celui de Czuwanie qui est une autre relation entre les êtres humains, au-delà des cadres socio-culturels, mais une autre relation entre l'être humain et la nature au-delà des cadres socio-culturels et interprétatifs. C'était ça, la base. Toi, seul, devant la nature. La difficulté, la chose qui a mis beaucoup de temps à fonctionner, c'est le processus pour trouver ça. D'abord, on travaillait vraiment à l'aveugle. On ne savait pas du tout. Et la deuxième chose c'est : comment vérifier que c'est objectif ? Et, c'est là qu'il a inventé le système des témoins successifs. Pour que ce que tu fais soit objectif, il fallait que plusieurs témoins, qui n'ont pas parlé entre eux, qui ne savent rien, à qui tu n'expliques rien, fassent la même description. Et donc, c'était ça qui était une sorte de torture en même temps, c'était la chose qui nous a sauvé, parce que ça devenait objectif.

K.N : C'est très intéressant. C'est totalement contre ce que disent les mystiques iraniens. Eux, ils sont d'avis que tu ne peux pas le voir, tu ne peux pas le découvrir toi-même. Ça sera donné.

F.K : Oui. Il y a ça aussi.

K.N : Et tout le monde n'a pas cette chance d'avoir les yeux ouverts sur la chose …

F.K : Alors, ça, c'est comme une sorte de condition en plus. C'est à dire, quand tu avais déjà trouvé l'action, ce qui était très compliqué de trouver quelle action tu voulais faire. Pour toi, pour que ça fonctionne. Quand tu le faisais, et tu le montrais à d'autres personnes, ça redoublait le problème, parce que pour les autres personnes, ça pouvait ne pas marcher. La troisième chose c'est que tu devais être capable de faire cette action même si elle ne fonctionnait pas. C'est à dire, tu savais qu'objectivement ça pouvait fonctionner, mais tu n'étais jamais sûr que pour les autres ça fonctionne. Et là, ça arrive, l'histoire du don. L'histoire du don, c'est à dire, tu fais la chose, même si pour toi, tu sens que ça marche pas. Mais tu dois respecter la procédure que tu t'es créée en disant que, peut-être, ça marche pour les autres. Et peut-être que si ça marche pas avec moi, ça va marcher avec la personne après qui fait une autre action. Mais ça va préparer la personne pour l'autre action. Donc, il y a ce côté de totale gratuité. C'est bizarre, hein ?

K.N : Et la tradition iranienne, elle refuse toute sorte de pratique, d'action, qui vient s'intervenir entre toi et Dieu.

F.K : Oui. Entre toi et la nature. C'est comme les filtres qui sont entre toi et la nature.

K.N : Alors que dans ton livre, on te voit en train de créer une série d'actions et ces actions sont censées changer ton regard.

F.K : Oui. C'est comme tromper ton habitude de penser et laisser passer quelque chose qui n'était pas prévu. Mais c'est vrai que chaque fois que j'essaie de définir ce que c'est, je tape à côté parce que ce qui fonctionne là c'est la désorientation de ton interprétation. Tu es mis dans une situation telle que ton système interprétatif vacille d'une certaine manière ou vibre. Et d'autre part, tu acceptes, parce qu'il faut que la personne accepte qu'apparaisse quelque chose qui n'est pas habituel, qui n'est même pas explicable.

K.N : Et comment tu trouvais par exemple la première action ?

F.K : Pendant des mois et des mois, je n'ai trouvé rien du tout. J'étais vraiment désespéré. Mais vraiment désespéré.

K.N : Tu as essayé tout ?

F.K : J'ai essayé plein de choses. J'ai essayé de courir…

K.N : Mais ça ne marchait pas ?

F.K : Ça ne marchait pas. Rien. Rien. J'étais totalement bloqué. J'étais désespéré. Il n'y avait rien qui marchait. Comment ça a fonctionné à la fin ? C'est comme toujours, c'est un ensemble. C'est pas une chose qui fait. C'est un ensemble de différentes conditions qui permettent à un certain moment qu'il y a…

K.N : Un déclic…

F.K : …Exactement ! Au départ, une des peurs, une des choses que je détestais dans le travail c'était le froid. Le froid me faisait souffrir. Je détestais le froid, j'avais énormément mal et je résistais. C'est à dire, je faisais le plus d'actions rapidement pour chauffer le corps, pour ne pas avoir froid. Ça c'est une chose. Deuxième chose, c'était un long travail que j'ai fait avec Grotowski : de raconter les rêves que j'avais à propos de travail. Et ça faisait des années qu'on faisait ça. C'était une partie de nos discussions sur le travail. Parce que j'avais commencé, avant de rencontrer Grotowski, à noter les rêves. Et quand je l'ai rencontré, je lui ai raconté cette chose que je notais les rêves. Et il a dit : « Ah ! Oui, c'est intéressant ! Bon ! Quand tu as des rêves numineux[1], quand tu penses qu'il s'agit d'un rêve numineux, tu me racontes, après on en parle, on va voir si c'est possible. Peut-être, il y a des choses intéressantes là pour des actions, des choses à faire ensemble. » Ça, c'était un autre point de discussion. Une troisième chose c'était qu'à cette époque-là, je lisais et relisais,…, on avait

[1] C'est un qualificatif inventé par Carl Gustav Jung pour parler des rêves chargés d'une qualité émotionnelle et même esthétique particulière qui fait que le rêve reste particulièrement présent dans la mémoire et laisse supposé qu'il est chargé d'un sens profond, comme archaïque.

droit à très peu de livres quand on était était à Brzezinka,…, j'avais un livre avec moi, un livre que j'ai lu et relu et relu et relu, et sur lequel je discutais avec Grotowski, parce qu'il donnait des réponses très pragmatiques à certains problèmes de vie commune et de pratique commune, c'était *Gog et Magog,* de Martin Buber. Et quand j'ai été en France dans les années 76, j'avais passé mon diplôme de menuisier. Je prenais des cours du soir et comme ça j'ai passé mon concours de menuisier. Quand je suis arrivé en Pologne, pour le théâtre des sources, j'ai porté ma boîte de menuisier avec moi. En me disant que peut-être ça me servira à quelque chose. Et je savais déjà, depuis très longtemps, que c'était très important pour moi de faire des choses manuelles. que ça m'aide à penser, à imaginer, etc. Et donc, je crois que le point de départ, tout au début, ça a été une histoire de rêve. J'ai fait un rêve à propos de Souccot. C'est une fête religieuse juive où on prépare une sorte de cabane avec des branches vertes. On le fait d'une manière animiste très surprenante pour la religion juive. Et la cabane, c'est le lieu où les enfants, les adultes aussi, mais surtout les enfants vont vivre, dormir, manger, lire des choses religieuses mais pas seulement religieuses. C'est une sorte de cabane dans la nature. On la construisait aussi dans les maisons, par exemple sur le balcon. J'ai fait un rêve où il y avait une histoire de fête de Souccot et de grands repas, une sorte de table préparée par une dame blanche avec des gens qui étaient autour. Et c'était dans un endroit très précis du domaine de Brzezinka. C'était près de la maison, mais c'était pas dans la maison, c'était en-dehors, c'était un champ au bord duquel il y avait une rivière, etc. En essayant de faire une action en mettant ces choses ensemble, j'ai fait deux choses qui n'étaient pas liées au départ. Une première chose a été de construire et de jouer une sorte de petit violon avec une corde. Il faisait deux notes. Ça, c'était une chose et la deuxième chose consistait à faire une action à propos de ce rêve. Je suis resté longtemps dans cet endroit, cherchant qu'est-ce que je peux faire ? L'endroit c'était à côté de la rivière. Je me suis dit, je vais essayer ça, peut-être que je trouve quelque chose. Et donc, un matin, c'était dix heures, dix heures et demie du matin, il faisait froid. On était en mars. Il y avait de la neige dans la prairie. Le bord de la rivière était gelé. Donc, l'eau était à zéro degré. C'était pas profond. À l'endroit le plus profond, ça montait jusqu'à la taille. Et j'ai mis des bottes, parce que je savais qu'il y avait des bouteilles cassées dans le lit de la rivière. J'ai mis des bottes en caoutchouc. Mais il y avait des trous. L'eau rentrait facilement dans les bottes, mais je ne

voulais pas risquer de me couper les pieds avec les tessons de bouteilles. Et tout d'un coup, je ne sais pas pourquoi,…, j'avais un bâton, pour ne pas glisser, une sorte de canne. Et, tout d'un coup, j'ai complètement ralenti toute l'action. Et, j'ai commencé à marcher très lentement, en faisant, à certains moments, certains mouvements du corps, avec la colonne vertébrale, en arrière, en avant, une sorte d'équilibre. Je continuais à marcher, puis je recommençais. Et j'étais habillé, avec un jean et une chemise. Il faisait zéro degré. Et sans me rendre compte, j'ai fait une action qui a duré une demi-heure, sans avoir froid. Et dehors, avec le vent, il faisait froid. C'était la même température que dans l'eau. Et sans avoir froid, sans trembler, sans avoir les lèvres bleues. Quand j'ai fait le parcours, quand je suis arrivé à la fin, près d'un grand arbre, je me suis arrêté, là, j'ai commencé à avoir froid. Je suis sorti, je suis rentré à l'intérieur de la maison, je me suis couvert avec une couverture, et je me suis endormi. Comme ça : pouf ! J'ai dû dormir quelque chose comme deux heures. Quand je me suis réveillé, j'allais très bien. Et j'avais une sorte de sentiment très agréable. Bien sûr, je suis allé chercher Grotowski, je lui ai raconté l'histoire,…, il a dit : « Ah ! Ça, c'est intéressant ! Ça, c'est intéressant ! Refais ! » J'ai refait, ça a marché de nouveau. Et il a dit : « Refais ! » Pas le même jour, chaque jour. J'ai refait plusieurs fois, et j'ai fait avec quelqu'un, si mes souvenirs sont bons.

K.N : Tu as pris quelqu'un et tu lui as a dit…

F.K : …Que tu fais les mêmes mouvements que moi, et puis on va voir. Tu regardes dans la même direction que je regarde. Et ça a fonctionné.

K.N : Et il n'a pas eu froid ?

F.K : Pas de froid. Et il avait une sorte de perception,…, comment dire ? Quand le réel devient vraiment réel. Tu as l'impression d'être vraiment dans quelque chose de très réel.

K.N : Et en faisant les mouvements, tu te sentais guidé ou…?

F.K : Il y avait un certain nombre de mouvements qui appartenait à un autre exercice que j'avais fait avec Teo Spychalski, et que j'ai transformé pour faire cette action contre le froid, pour lutter contre le froid. Mais je savais déjà à travers d'autres choses que j'avais faites avec Grotowski que si tu fais certains exercices avec la colonne vertébrale, tu débloques l'énergie du corps. En somme, ça a marché. Parallèlement avec ça, j'ai commencé à faire le petit violon, et j'ai commencé à jouer au pied d'un arbre, pendant quelque chose comme vingt minutes. Toujours le même rythme, la même musique, les mêmes notes. Alors, là, je suis resté aussi pendant pas mal de temps. Sans savoir très bien quoi faire avec ça. Et puis, un certain moment, j'ai décidé de monter dans l'arbre. Alors, j'ai commencé à monter à l'intérieur de l'arbre. C'était un arbre très facile à grimper. J'étais comme protégé à l'intérieur. On ne me voyait pas de l'extérieur. Et j'allais presque jusqu'en haut et je pouvais voir en haut, à travers les branches. C'était très agréable. Là aussi, je me sentais bien. Mais il se passait quelque chose que je ne savais pas, que je n'ai pas noté. J'ai abandonné l'action dans la rivière parce que je me suis rendu compte qu'avec une personne ça marche de temps en temps mais si on doit avoir un groupe de personne, ça va détruire tout. Donc, on ne peut pas le faire dans la rivière mais on peut faire la même chose pratiquement dehors, sur une sorte de chemin, toujours le même.

K.N : Sur la terre ?

F.K : Oui. On marchait. On faisait les mouvements, etc. Et donc, j'ai transféré l'action que j'avais faite dans la rivière sur terre. C'était plus le problème de lutter contre le froid mais c'était comme se faire absorber complètement par ce qui se passait à l'extérieur. Ça a lié avec cette action dans l'arbre où je montais. Et une troisième action que j'ai découverte c'était une sorte de mouvement à l'intérieur d'un autre arbre qui était un grand arbre avec des branches assez basses. C'était facile de monter à l'intérieur et surtout de bouger, de laisser le corps bouger à l'intérieur de l'arbre, en fermant les yeux. C'est à dire sans tenir l'arbre. Seulement par l'équilibre du corps sur les branches.

K.N : Comme un funambule ?

F.K : Oui. Mais c'était en même temps quelque chose de très délicat, très petit. C'était pas du tout risqué. Je ne faisais pas des choses bizarres.

K.N : Si tu tombais, tu tombais par exemple de ….

F.K : Quelque chose comme deux mètres. Mais en même temps, je ne tombais pas. Parce que si je sentais que je tombais, j'ouvrais les yeux. Je n'ai jamais raconté aux gens que je montais les yeux fermés. En réalité, je faisais toute l'action les yeux fermés. Mais, pour les gens qui regardaient, ils ne voyaient pas, parce que j'étais au-dessus d'eux. Je bougeais d'une manière bizarre dedans. Donc, j'ai monté ça. J'ai créé une sorte d'action. Et après, j'ai commencé à faire l'action avec les autres. J'ai eu un premier témoin, ensuite un deuxième témoin. Alors, il se passait des choses que je n'avais pas remarquées. Et les témoins ont dit : « Oui, il se passe ça à ce moment-là. » Je n'avais pas noté du tout. Par exemple, dans l'arbre, où je jouais du violon, et je montais dedans, à un certain moment, il y a avait un parfum extrêmement agréable qui se dégageait dans l'arbre. En réalité, je sais très bien ce que c'est. C'est le parfum que cet arbre-là dégage. Seulement pour que ça se passe, il faut que tu touches les branches. C'est pas que ça marche à tous les coups. Seulement, j'avais même pas noté, moi. C'est les autres qui l'ont dit. Les premiers, l'ont dit : « Ça sent la rose. Comme c'est bizarre. »

K.N : C'était différent de l'odeur naturelle de l'arbre.

F.K : C'est un peu différent. C'est pas comme ce que tu sens normalement. C'est quand tu bouges à l'intérieur et que tu touches l'écorce, alors, il y a une sorte d'encens qui se dégage, et qui a cette odeur très très délicate, c'est comme s'il y a des roses qui éclosent. Il y avait un premier qui a dit ça, puis un deuxième, et Grotowski…

K.N : Il était là, Grotowski ?

F.K : Non. Grotowski me demandait d'aller avec des témoins. Et c'est le témoin qui racontait ce qui se passe. Toi, tu dois rester muet. La chose qui a conforté l'idée que l'action fonctionnait, c'est que les trois personnes qui ont suivi l'action, ont donné le même témoignage. Tant sur le parfum que sur l'impression qu'ils avaient sur la musique, que sur ce qui se passait dans le chemin. Et, dans l'arbre, non. On n'a jamais, en réalité, analysé ça. Si, je savais ce que je devais faire. En tout cas, les témoignages ont été concordants. Et là, tout change. Parce que quand tu as une action qui marche, alors, ça devient un plaisir de la faire. Tu le fais, tu le refais, tu le fais tous les jours.

K.N : Donc, c'était une sorte de réveil sur la nature.

F.K : Oui. C'est à dire qu'il se passait des choses que les gens ne comprenaient pas,…, pour eux, c'était comme une sorte de miracle. Pas pour moi, mais pour les gens qui suivaient. Ils faisaient : « Ah !!! Qu'est ce qui se passe ??!! » Et, il y avait une sorte de,…, je ne sais pas, en réalité. C'est très difficile pour moi de savoir. Parce que je n'ai jamais demandé aux gens qui m'ont suivi. Après, j'ai écouté ce que disaient les témoins.

K.N : Est-ce qu'il y avait, dans la même période, d'autres personnes qui ont réussi à trouver une action pareille.

F.K : Moi, j'ai trouvé mon action plutôt vers la fin de la période de recherche. Toutes les actions étaient très différentes. J'ai vu certaines, d'autres, je n'ai pas vu. Il y en avait une que j'ai brièvement aperçue mais à laquelle je n'ai pas participé : c'était une marche très lente sur quelques deux cent mètre et qui durait toute la nuit. Ils marchaient très lentement en décomposant le mouvement. Mais ce n'était pas seulement une décomposition physique. Ils traversaient une prairie. Un petit chemin, un sentier, et ça durait toute la nuit. Et, il se passe des choses dans une nuit. Il y avait une autre action, totalement opposée qui était une sorte de course incroyable. Extrêmement énergique qui était comme une sorte de flamme. Là, j'étais déjà très vieux pour suivre. Il y avait François Liège. Ça, je l'ai vu. C'était fou. Il courait dans la forêt avec les yeux bandés. Il le faisait avec des gens. Il les portait sur un chemin. Il les

faisait marcher sur un chemin avec les yeux bandés. Ça, c'est assez facile. C'est très intéressant parce que tu commences à comprendre que c'est ton corps qui dirige, que ce ne sont plus tes yeux.

K.N : Il n'heurtait pas les arbres, les branches ?

F.K : S'il y avait un problème, il regardait. Mais après, il montrait ce que lui faisait. Et lui, il ne le faisait pas sur le chemin. Il le faisait au milieu des arbres. Et il courait avec les yeux bandés. Je l'ai vu passer entre deux arbres qui étaient très très proches. Il a sauté et passé entre les deux. (Il rit.) Il faisait peur.

K.N : Il s'appelait comment ?

F.K : Il s'appelait François Liège. C'est un monsieur qui est toujours vivant.

K.N : Il est belge ?

F.K : Non, non. Il est français. Il a fait l'école Lecoq. Il y avait pas mal de gens qui venaient de chez Lecoq. Bien sûr, il s'est blessé mais il a continué. Il y avait plein de choses différentes. Il y a plein de choses que je n'ai jamais vues. Et, à la fin du projet, il y avait des groupes qui arrivaient et qui étaient répartis à faire différentes actions, l'une après l'autre. Donc, ils suivaient. Il y a des témoignages. Il y a des choses écrites sur ça.

On pouvait encore rester à discuter. Mais j'avais un train à prendre. Quand je mettais mes affaires dans mon sac, François a vu entre mes affaires, *Ferdydurke* de Gombrowicz. Et, il a dit : « Ah ! *Ferdydurke* ! Quel délice ! C'est la première fois que tu le lis ? »

K.N : Oui. Oui. C'est une découverte.

F.K : Merveilleux ! J'ai travaillé dessus. C'est merveilleux !

K.N : Il est 15h59. Mais je pense qu'on doit encore parler une fois. Si tu peux te libérer.

F.K : Oui, oui. On verra ça.

L'œuvre et la pensée de Stanislavski

Entretien avec Jean-François Dusigne
le 7 décembre 2017, ARTA, Cartoucherie, Paris
Entretien lu, corrigé et augmenté par Jean-François Dusigne

K.N : Déçu des acteurs de son temps, Craig pensait à la conception d'une super-marionnette dont le visage serait un masque ; couvrant le visage de l'acteur d'abord par le masque neutre et puis par le masque expressif, Copeau tentait de vouer son corps à l'esprit du personnage. Or, ce qui est très intéressant dans le cas de Stanislavski c'est qu'il est le seul qui dans son œuvre ne parle jamais du masque mais quand on regarde les photos de ses mises en scène on voit que pour chaque personnage qu'il joue, il crée un vrai masque. Sauf que ces masques sont fabriqués par le maquillage. Il y a par exemple des photos où on n'arrive pas vraiment à reconnaître Stanislavski derrière son maquillage/masque que par sa belle moustache. Et lui est le seul parmi les trois maîtres qui dit que l'acteur, corps et esprit unis, devrait fusionner avec l'esprit du personnage. Et pour que cette fusion puisse avoir lieu il invite l'acteur à répondre à la fameuse question : « Que feriez-vous si ...? » À votre avis, la conception de cette question est-elle seulement le résultat de son parcours artistique ou bien il puise l'inspiration dans d'autres sources de pensée esthétique, philosophique ou sociale ?

J.-F.D : Ses lectures, on les connaît. On sait qu'il a lu Théodule Ribot qui était le fondateur de la psychologie expérimentale. On sait aussi qu'il s'est intéressé dans les années 1910 au yoga. On sait qu'il a effectué un voyage en Italie du Sud, où notamment il a pu voir la pratique de l'improvisation d'une troupe qui poursuivait un héritage inspiré de la Commedia dell'arte. Je ne sais si ta proposition est de travailler sur Stanislavski ou d'aller plus loin.

Parce que moi, je pense que c'est intéressant de mettre en regard Stanislavski dialoguant avec Meyerhold. Parce que ces deux hommes n'ont jamais cessé de s'interpeller et finalement de s'influencer, s'invectiver, mais aussi de se confronter, échanger. Je pense qu'il y a une collaboration très féconde, notamment dans leur ouverture mutuelle aux neurosciences de l'époque. Autant Stanislavski s'est intéressé à la psychologie expérimentale de Théodule Ribot, autant Meyerhold s'est intéressé à William James et ensuite à Pavlov et Bekhterev. C'est à dire qu'ils étaient à l'affût d'un dialogue avec l'état de la science de leur époque. Notamment concernant le rapport aux émotions, le rapport au sensible qui commençait à être l'objet d'investigations de la part des scientifiques. De même, leurs pensées se sont développées parallèlement à l'essor de la psychanalyse. Ce n'est pas à négliger non plus. Stanislavski parlera de supra-conscient par exemple, il y a des liens qui méritent d'être explorés. Maintenant, si on se situe aujourd'hui, en dialogue et en écho avec ces périodes, on peut aussi remarquer qu'il y a des correspondances à établir non-seulement avec les neurosciences et les sciences cognitives, mais aussi avec des traditions qui remontent à la nuit des temps. Par exemple, si on se reporte au Nâtya-Shâstra, ce grand traité de poétique indienne, qui fait partie du cinquième Veda, on remarque que la connaissance passe par l'expérience du plateau, par l'expérience de ce qu'on peut appeler la danse ou le théâtre, et qui traite du sensible. C'est extraordinaire, parce qu'on voit bien que ce que les chercheurs vérifient aujourd'hui, non seulement conforte ce que les artistes ont pu expérimenter, ou défendre d'une manière intuitive, en travaillant d'une manière empirique, mais aussi n'ont fait que vérifier ce qui avait déjà été perçu dans ce traité qui date entre le deuxième siècle avant Jésus-Christ et le deuxième siècle après Jésus-Christ. (Le rapport au temps, chez les Indiens, est très difficile à évaluer,…, mais on sait que ça date de cette période-là.) Pour prendre un tout autre exemple, les Inuits, dans leur rapport à leur vie de survie, dans un milieu hostile, au milieu de la banquise, au milieu du froid, ont pour ces raisons conceptualisé la neige de telle manière qu'ils ont une cinquantaine de mots pour la désigner, selon telle ou telle situation ou en fonction de ses différents aspects. Parce que cela correspond à un besoin. Du coup, ils ont façonné leur langage en fonction de ce besoin de survie. Quant à nous, nous sommes dans une culture marquée profondément par le christianisme, par le catholicisme, qui a excommunié les acteurs et qui a contribué fortement au dualisme corps/esprit, conforté

ensuite en France par le cartésianisme et le rationalisme qui sont venus accentuer ce dualisme avec l'éviction de tout ce qui traite du sensible, de l'émotion. Cela est devenu quelque peu tabou. Ce qui explique pourquoi nous sommes si pauvres dans le discours, dans le vocabulaire des émotions. Quand on regarde le traité du Nâtya-Shâstra, quand on parle de sthayi-bhava, de rasa, et ensuite de toutes les déclinaisons de termes pour parler de la relation sensible de ses expressions à travers ce qui se passe entre l'acteur et l'assistance, entre l'acteur et son rôle, entre l'acteur et le personnage, c'est d'une complexité inouïe que l'expérience a su saisir en faisant valoir tous les rouages de manière extrêmement subtile. Parce que ce traité est une voie de connaissance pour essayer de percevoir, de dialoguer avec l'invisible, avec le divin. Ils ont élaboré des concepts très précieux qu'on va retrouver dans les débats qui animeront le vingtième siècle, et qu'on peut retrouver aujourd'hui. C'est cela qui m'intéresse. Quelqu'un comme William James annonce, en précurseur, des propositions qui vont inverser la conception traditionnelle concernant le surgissement des émotions. Aujourd'hui ses thèses sont complètement corroborées et confirmées par des gens comme Antonio Damasio, ou Jean-Didier Vincent. Des neuro-physiologues, des cognitivistes vont, eux aussi, conforter les conceptions de James. Mais en fait, William James a avancé des propositions qui sont venues soutenir les artistes dans leur approche. C'est vrai que Stanislavski s'y est intéressé parce qu'il a associé la création artistique au développement d'une plante. C'est à dire qu'il a tenté de concevoir un processus créatif qui soit le plus proche du processus de naissance, depuis l'insémination suivie d'une très lente gestation secrète (qui avant la grossesse reste tout un temps invisible), jusqu'à l'accouchement, employant beaucoup de métaphores animales et végétales liées à la naissance, à l'éclosion de la fleur, etc. En soulignant l'importance de toute cette part de gestation secrète non encore perceptible où l'acteur va, en soi, laisser germer le processus jusqu'à cette délivrance dans le jeu face au public, Stanislavski fut un précurseur, car auparavant les temps de « répétition » ou de création était réduit au minimum. Et puisqu'on parle de l'organicité, c'est vrai que Stanislavski recherchait un processus de création qui soit littéralement organique, c'est à dire qui soit le plus proche possible des processus d'enfantement des mammifères, homme ou animal, et de développement non humains. Et évidemment, il y a une sorte de désir démiurgique qui est associé à tout cela, amenant à rivaliser avec le dieu créateur. Alors, ce qui

est assez amusant, c'est que… - puisqu'on parle de désirs démiurgiques - c'est que Meyerhold, quand il va mener ses recherches dans les années 1910, parallèlement à son statut d'esthète des scènes impériales, son statut un peu officiel, où il se montrait volontiers mondain, poser pour les peintres, multipliant en virtuose d'ingénieuses scénographies spectaculaires, il menait d'une manière plutôt clandestine des recherches qui portaient sur des formes populaires, sur des formes populaires de la Russie, comme le Balagan et les formes d'arts forains. Il fut aussi l'un des premiers à s'associer aux chercheurs qui ont été des pionniers dans la redécouverte, ou la réinvention plutôt, de la Commedia dell'arte. Il s'est aussi intéressé au Kabuki et au théâtre chinois. Dans ces pratiques ancestrales, Meyerhold a su percevoir la dimension subversive d'une forme artistique puissante. C'est pour cela qu'il a pris le nom du Docteur Dapertutto. Ce nom est le nom d'un personnage fantastique des contes d'Hoffmann qui est un peu celui de Docteur Jekyll qui va justement reconstituer l'humain en manipulant des corps, en ajustant des bouts d'organes. Ce qui peut donner lieu à des monstres comme dans les films fantastiques de l'époque. Mais en même temps, ce désir, qui est un désir aussi démiurgique que démoniaque, qu'il y ait consciemment ou non pacte symbolique avec le diable, consiste à créer des êtres de chair tout à fait organiques à partir de la dissection et de la sélection des différents membres pris sur des cadavres. Bien sûr, Meyerhold a en quelque sorte voulu le faire par la forme. En percevant aussi que la forme a un pouvoir subversive. Ce qui s'est avéré tout à fait pertinente. Lors des injonctions par Jdanov du retour au réalisme socialiste, il opposera le constructivisme. À l'encontre des censeurs, il a montré combien même en reprenant le texte le plus banal d'un vaudeville, on pouvait faire dire beaucoup de choses par-delà le discours, et cela grâce à la mise en forme des corps et la relation qu'il entretiennent avec l'espace. Mais je reviens à l'idée de l'organicité. Parce que, ça, c'est quelque chose qu'on n'a pas forcément toujours bien perçu : quand on travaille avec les Russes, on s'aperçoit que, quelles que soient les approches, il y a une dimension organique qui est toujours à l'œuvre. C'est à dire quelque chose qui est partagé chez eux et qui s'appelle le *perejevanie.* C'est à dire la dimension d'éprouver. Même quand on passe par des voies qui sont des voies du collage, du montage, du constructivisme, qui sont des voies qui réunissent des éléments composites, en travaillant sur des partitions qu'on va assembler, qu'on va tisser, il y a toujours au bout du compte - et on le voit quand on

regarde les traces qui nous restent de Meyerhold - des acteurs qui ont une présence, une authentique organicité et qui sont vraiment dans un *éprouvé*. ou ce que j'appelle une « vivance ».

K.N : Même si les mouvements sont très décomposés ?

J.-F.D : Oui. Mais on ne parvient pas à comprendre cela tant qu'on se cantonne dans une vision dualiste qui oppose voie psychologique et voie somatique. Et ce dualisme est propre à la culture française. Evidemment, on passe beaucoup de temps à revoir cet héritage, en tenant de raccommoder corps et esprit. Mais chez les Russes, chez tous les artistes-pédagogues que j'ai rencontrés en tout cas, l'acteur doit rester fondamentalement organique, quelque soit l'approche esthétique.

K.N : Donc, à votre avis, c'est cela la caractéristique de l'acteur russe ?

J.-F.D : C'est ce que j'ai observé chez les Russes, mais aussi dans d'autres cultures. En effet, la voie qui a été empruntée pendant un certain temps, par Stanislavski, qui était la voie psychologique, n'est pas la seule pour arriver à une création organique. Et, je défends que d'autres voies qui passent par des processus de segmentation, de fragmentation, et de tissage de partition, trouvent, elles aussi, une organicité. C'est à dire un jeu qui est tout à fait vivant. Un jeu qui, au cœur d'une composition au départ totalement formelle, donne lieu, ensuite, à la possibilité d'irriguer -à travers ces canaux, qui ont été construits- quelque chose qui va permettre aux humeurs, aux fluides, aux sentiments, de circuler. Je me souviens par exemple de Guo Jing Chun - qui est un maître de Hebei-Bangzi, proche du Jingju (l'Opéra de Pékin)-, c'est un maître du style du Nord de Pékin - je me souviens, dans un travail d'atelier, qu'il nous a fait travailler sur cette situation : « Madame se fait servir le thé par la bonne ». On était tout à fait dans du Genet, et on voyait très bien à travers son jeu le rapport paternaliste ou maternaliste entre Madame et le servante. On voyait le mépris, la condescendance et l'impatience. On voyait aussi la servante qui s'employait à satisfaire Madame. Toutes ces subtilités-là, avaient été complètement passées à la loupe. Tout cela était palpable alors que la

scène était une scène sans parole. On était vraiment dans le gestus social brechtien. C'est à dire on voyait à travers le fait de ces petites actions quotidiennes, on voyait vraiment, on percevait vraiment le rapport, et la nature de celui-ci. Et bien, ce Monsieur Guo Jing Chun, qui était très âgé, qui était tout cassé, comme un vieil acrobate, était spécialisé dans les rôles de femmes. Après nous avoir époustouflé par son jeu, le maître a dissocié devant nous toutes les micro-étapes de l'action de s'asseoir sur sa chaise, en disant à ce moment-là, je déplace ma hanche de côté, ce qui crée un contrebalancement du bassin, le bassin pivote, j'avance mon épaule, qui crée un décalage, qui provoque une ondulation, jusqu'à la tête, le regard à droite… ; il dissociait comme cela toutes les micro-actions qu'il avait réalisées. C'est à dire qu'il a commencé par nous montrer un jeu tout à fait cinématographique, c'était vraiment son intention, un jeu où on percevait l'intime, l'intimité d'un rapport à travers un jeu qui était en fait complètement maîtrisé jusqu'au moindre bout du doigt. Ça, c'est quelque chose. Pas plus tard que ce matin, je montrais à mes étudiants un film qu'on a réalisé il y a un mois, avec Catherine Schaub Abkarian qui était venue travailler avec les étudiants. Et Catherine Schaub Abkarian est une actrice qui a beaucoup travaillé au Théâtre du Soleil, et qui a également travaillé avec Akram Khan, avec Simon McBurney, et qui également était actrice de Kathakali. Et donc, elle intervenait sur les rapports entre l'abinaya -c'est à dire l'expression dans le kathakali- et la création contemporaine. Ce qui était très intéressant, c'est que l'expression subtile et complexe des mudras est accompagnée par le courant intérieur. Elle dit s'il n'y a pas ça, il faut changer de métier. Lorsqu'on voit ces grandes traditions, on est séduit d'abord par la forme, et on pense que c'est simplement une copie, une représentation, une imitation. Mais absolument pas. Évidemment un débutant, il va commencer par copier, mais un artiste qui se distingue des autres par sa présence, est dans ce va-et-vient. Il crée de manière consciente avec les outils d'expressivité du corps qu'il a appris par l'entraînement. Il sait que l'action permet au corps de se souvenir. Parce que le corps, non seulement il pense, mais aussi il se souvient. On dit qu'on a des cicatrices, mais on a des cicatrices psychiques. Le corps a engrammé l'expérience. Le corps, lui-même, il a des réactivités qui échappent forcément au conscient. Il faut le laisser libérer son souvenir. À travers des actions subtiles, le corps, petit à petit, va libérer ses associations, ses réminiscences, ses éprouvés. Ça arrive parfois au sortir d'un entracte, même au cinéma, on a besoin vraiment d'une façon de

travailler de manière séquencée. Eh bien, j'ai besoin de pleurer. Une scène commence et on a besoin du déclenchement de colère. Alors, comment faire pour faire venir les pleurs. On revient à Stanislavski. Comment déclencher ce processus ? Or, c'est ça qui est très très intéressant pour revenir à cette période avec William James. C'est que, et ça c'est l'une des premières choses que j'avais envie de dire, c'est que Meyerhold, tout d'un coup, reformulait la proposition de William James. Un petit peu caricaturalement, parce que c'est plus subtil que cela, mais en disant William James a inversé la proposition traditionnelle. Traditionnellement, on dit : « Je vois un ours, j'ai peur, je cours. » Et en fait, James dit, ce n'est pas vraiment ça, c'est : « Je vois un ours, je cours, j'ai peur. » Et en fait, quand on lit son texte attentivement, on voit qu'il dit : « Je vois un ours, je cours, et parce que je cours j'ai conscience que j'ai peur. » Et on peut dire aussi dans quel contexte on voit cet ours. Parce que si je suis au zoo, je n'ai pas peur du tout. Et si je suis dans une forêt et tout d'un coup je vois un ours, là, j'ai intérêt de courir, et je ne me pose pas de question. Et tout d'un coup, parce que je suis en train de courir, j'ai peur. Eh Bah, vous avez un moment de colère, etc. Comme ça, si on est dans une tout autre humeur, eh bien on sait très bien qu'on active le corps dans un processus, on prend un coussin, un accessoire, on le jette, on le fracasse, le fait de le répéter crée un processus associatif, la réminiscence qui fait qu'on éprouve réellement tel ou tel état. Et un peu plus tard, Pavlov, qu'est-ce qu'il dit ? Il dit que la cause peut être imaginaire, mais si je cours en fuyant un chien enragé qui n'existe pas, donc la cause est imaginaire mais je l'imagine, et bien le fait que je cours va faire surgir en moi un état de corps, un état psychique qui va vraiment donner lieu à un vrai éprouvé. Ça c'est énorme. C'est fantastique. Parce qu'on sait très bien que la cause peut être imaginaire, mais je vais éprouver vraiment. Parce que je rentre dans un processus contextualisé d'action qui va être spécifique et précis et plus cette action va être précise, concrète et juste, et plus je vais réellement éprouver telle ou telle sensation. Voilà le paradoxe de Diderot, ou les conceptions que certains scientifiques ont pu projeter sur les gens de théâtre en disant que le théâtre c'est le royaume de l'imitation, du semblant. NON ! Certains théâtres sont dans l'imitation, comme la vieille école française qui a été dénoncée par Stanislavski. Mais actuellement on a les moyens pour faire en sorte que le théâtre ne soit pas le lieu de l'imitation, du paraître, du faire semblant, mais vraiment le lieu d'un réel éprouvé. Un réel éprouvé, cela veut dire une réelle

organicité. La question c'est qu'on sait que la cause, elle, peut être fausse, imaginaire, ne pas exister, mais l'action que j'enclenche sur scène, si elle est vraiment accomplie, alors cela va faire sourdre en soi des sensations qui sont réellement éprouvées. Ça c'est un point intéressant. Maintenant, il y a un autre point qui est aussi intéressant et qui permet aussi de se dire, que d'une part la voie psychologique n'est sans doute pas la seule, mais que d'autre part, la voie psychologique peut nous amener à nous enfermer dans une interprétation un peu étriquée ou réductrice. Je donne plusieurs exemples. On peut se dire, tiens, c'est facile de jouer la peur, ou la colère, parce que tout simplement, on éprouve très souvent des états de peur ou de colère. Pour la peur, l'acteur peut la jouer avec sa peur à lui, par exemple parce qu'il a le trac, parce qu'au moins ça sera authentique, elle sera organique parce qu'elle est réelle, elle est là. Et bien non, pas forcément, parce que à ce moment-là, on va être dans une petite peur, parce qu'on va jouer en fermeture, et de même avec les colères on peut jouer en fermeture. Dans la Kathakali, il y a une perception tout à fait distincte de la manière de jouer la peur ou la colère. C'est une colère qui ne contracte pas du tout le visage. Au contraire, le visage est ouvert et large avec un front lisse et l'attitude va plutôt être en recul, au lieu de se pencher en avant, de se fermer et d'être un chien qui va aboyer. C'est possible de jouer ça comme ça. Mais il y a cette ouverture de la colère qui permet d'accéder à des compositions mythiques, de toucher au domaine de l'épique, de toucher le monde des héros, le monde archaïque. Et cela se fait par un jeu ouvert, qui permet de toucher aux sentiments tragiques. Alors, en cela, ces références à des formes très anciennes, très codifiées, sont extrêmement utiles pour appréhender un jeu qui se veut organique mais qui va toucher à des sentiments qui vont permettre de travailler de manière organique le monde épique. Sans coller au personnage et sans tomber dans ce constat dans lequel est tombé Stanislavski, sentiment affligeant alors qu'il était au chevet d'un de ses acteurs qui était en train de mourir. Dans son agonie, d'un coup, il a été pris d'une sorte de dégoût, en se disant que cet ami était en train de bien jouer sa propre mort, qu'il collait bien à son propre rôle. Le théâtre avait tellement déteint sur lui qu'au moment de sa mort, il jouait un rôle. C'est terrible. Voilà, ça c'était un peu des choses que j'avais envie de dire par rapport à cette quête de l'organicité. C'est à dire qu'il me semble qu'aujourd'hui il y a la possibilité d'articuler justement, pour un acteur, des différentes voies d'approches, des différentes voies de passage, et que toute l'affaire est là. Si on se cantonne

dans une approche psychologique, c'est à dire de rapport de cause à effet, de manière linéaire, on laisse germer une question : comment on va travailler sur ces jeux de contradictions, ces jeux de fragmentations, qui sont nécessaires dans les dramaturgies actuelles où par exemple on va être attaché à pouvoir entrouvrir l'incompréhensible d'un comportement. Par exemple, chez un Karadzic au temps de la guerre des Balkans, notamment lors du massacre de Srebrenica. Aux yeux des caméras, ils ont séparé les hommes et les femmes des enfants, -on a ces images-, et puis, à un moment donné, il y a un petit enfant qui pleure, parce qu'il est séparé de sa maman, et Karadzic qui est là, a ce geste très paternel de caresser la tempe de l'enfant sachant que quelques minutes plus tard, il donnera l'ordre de les massacrer tous. Mais ça, finalement, ça c'est Shakespeare. Comment jouer Lady Anne dans Richard III ? Donc, comment travailler ça sinon de manière séquencée ? Bah, justement, on peut travailler de manière séquencée, et c'est le propre d'un acteur de cinéma quand même, de pouvoir trouver un jeu organique qui ne soit pas forcément dans une linéarité. Alors, c'est très utile, l'approche psychologique, je pense, pour des jeux de cause à effet, sachant que sur une pièce, sur la durée, il y a la question de pouvoir trouver un jeu qui va être dans un développement mais c'est utile de pouvoir associer tel type de démarche, celle qui joue des rapports de cause à effet à une autre démarche qui va être une démarche de tissage, de superposition, de collage, qui demande d'autres capacités. Celles de pouvoir lâcher prise pour revenir à sa propre personne. Pouvoir passer de la personne au personnage, à son rôle. Ce qui amène aujourd'hui à des propos, parce qu'on est court en vocabulaire, alors sur le plateau on utilise les mots qu'on a. Mais on va devoir demander à l'acteur : pour jouer, ne joue pas. Alors, au début, l'acteur va être un peu perturbé mais comme on utilise les relations, le corps, etc, on finit par se faire comprendre. Oui, j'ai besoin que tu ne joues pas pour jouer. C'est à dire que j'ai besoin que tu passes par ta personne, c'est à dire par ton être, pour aller à travers toi vers la possibilité de percevoir un personnage. Alors, les danseurs travaillent beaucoup de façon fragmentée. Dans le spectacle *Médée Kali* de Laurent Gaudé, dont j'ai assuré la mise en scène, il y a le personnage de Médée et un personnage qui est muet, qui ne dit rien, qui est Persée, qui en fait harcèle et tourne autour de Médée, dans la perspective de la tuer. Quand j'ai travaillé cette séquence, j'ai demandé à un chanteur qui était aussi percussionniste de jouer. Mais je lui ai dit : je ne veux pas que tu joues. Parce que je savais qu'en tant que

musicien, il allait, si je lui demandais de jouer, me composer quelque chose qui allait passer dans l'extériorité. Il allait me faire un rôle. Mais moi, je voulais simplement qu'il soit avec sa personne, et que dans l'espace il soit en écoute, sensible, réceptif, sans chercher à se préoccuper qui est Persée. Dans cet espace, à un moment donné, il y avait sa voix qui surgissait, et ça devenait vraiment comme une sorte de cri de vengeance. C'était magnifique. Parce qu'il était libéré de cette idée d'être quelqu'un d'autre, de composer le personnage. Mais à travers lui, on voyait, au bout du compte, Persée. Donc, il était libre. Il était organique. Mais cela n'empêchait pas que le spectateur voit à travers lui le personnage. Et on a besoin, aujourd'hui, de passer par une porosité, passer d'un personnage à un autre. C'est des jeux qui sont extrêmement plaisants, je trouve, qui expliquent pourquoi le théâtre, à mon avis, ne peut pas disparaître. Parce que c'est la force même du théâtre. On est dans une assemblée. Il y a un échange, et puis, tout d'un coup, on se dit que ça a commencé. On ne sait pas quand est-ce que ça a commencé, on ne sait plus si c'est Nazeran qui est là ou si c'est Dusigne. Mais tout d'un coup, on se dit, tiens, dans une conversation qui paraît quotidienne, tout d'un coup, on a basculé. C'est extraordinaire. C'est ce qui fait le charme de *Vanya, 42ème rue*. Pourquoi ce film de Louis Malle est-il devenu un film culte ? Parce que ça correspond à une période où on commençait à aimer ce type de glissement où la frontière entre la scène et la salle devient tellement poreuse. Elle existe, parce qu'il y a un moment où ça bascule, mais on ne l'aperçoit plus. Donc, ça veut dire qu'il y a une autre dimension qu'on a besoin de retrouver, qui peut-être correspond à cette neuvième saveur, que les indiens ont conceptualisé, qui est le Shânta. Le Shânta c'est la sérénité. C'est le calme. C'est la réunion de toutes les saveurs. Qui correspond à l'être illuminé, l'être étonné. Qui correspond à son être présent. Qui correspond dans l'hindouisme, dans le bouddhisme aussi, à cet être présent, qui est là, réceptif. Et ça, c'est ce qui peut renvoyer à la persona, même avant la persona, à la personne. C'est à dire, je suis là, sans chercher même à agir, mais dans mon être. Je suis là, tout simplement. Un être qui respire, qui est déjà autre chose qu'un être quotidien. Mais un être qui est là.

K.N : Vous avez parlé de deux voies de la construction du personnage. Une voie psychologique, de cause à effet, et une voie opposée à celle-ci, où l'acteur, comme vous avez dit, construit son personnage en enchaînant par exemple des attitudes amples pour exprimer

la colère, comme on fait dans le théâtre indien. Maintenant, est-ce qu'on peut dire qu'Etienne Decroux qui réfutait l'histoire, la psychologie et le personnage, et qui faisait beaucoup d'attention à la manière dont il faisait ses actions, était, en quelque sorte, sur cette deuxième voie ? Par exemple, quand on regarde les extraits de vidéo qui restent de lui, on voit bien que pour accomplir une simple action comme « offrir une orange », d'abord il regarde son objet, il recule, il prend un élan, il développe gracieusement son bras dans l'espace, il prend l'orange dans la main, il tourne le haut de son corps vers la personne à qui il souhaite offrir l'orange, et finalement, il lui tend l'orange d'un geste glorieux, comme s'il voulait faire une offrande à un roi. En regardant ces extraits, on se dit, lui, il était peut-être à la recherche d'une esthétique pareille à celle que vous avez évoquée tout à l'heure.

J.-F.D : Sans doute, il était sur cette voie. La question c'est qu'il n'est plus là et on voit beaucoup de ses avatars. C'est à dire des gens qui pensent être sur cette voie mais qui ne sont pas tout à fait sur cette voie. Là, je vais être un peu sévère. Puis, je ne sais pas si c'est très valable ce que je vais dire. C'est un peu subjectif. Mais souvent quand je vois des gens qui se réclament de Decroux, il manque une chose. À travers la décomposition, la manière de passer les charnières reste souvent trop mécanique, un peu privée de "cartilage" (rires). C'est à dire que c'est un peu grippé. Je pense qu'il devait être sur cette voie-là, dans cette recherche d'organicité, tout en étant coincé par un rapport au corps tellement masculin, une énergie "tandava", qu'il lui manquait peut-être la dimension contraire : cette dimension aquatique, fluide, féminine, "lasya". Peut-être ça vient de là. Peut-être était-il dans les schémas de son époque où s'est développée certes la méthode naturelle de Georges Hébert, mais inspirée toutefois des entraînements de marins et qui a contribué à l'image de corps gymniques plus masculins que féminins. Je ne sais pas. Mais j'observe quand même, dans l'héritage de Decroux, un côté un peu sec dans la manière d'articuler les séquences. La question est importante : comment trouver les passages, comment appréhender les charnières.

K.N : Retournons à cette relation compliquée entre Stanislavski et Meyerhold. On sait qu'en 1905, après avoir vu au studio le résultat des tentatives que Meyerhold a menées afin de donner une nouvelle représentation de La mort de Tantagile, Stanislavski se fâche un peu,

se méfie des recherches de son élève et ferme le studio. Dans cette période, je pense que le maître espérait encore pouvoir construire ses personnages de l'intérieur, de l'intérieur vers l'extérieur. Mais, plus on s'approche des années trente, plus on voit des signes d'un changement radical dans la pensée du maître. Jusqu'à ce que, dans la dernière période de sa vie, là où il travaille avec un petit groupe d'élèves qu'il accueille chez lui et là où il travaille avec des chanteurs d'opéra, on le voit se retourner vers les recherches de Meyerhold, vers la méthode des actions physiques,…, il inverse le processus, et il essaie d'aller de l'extérieur vers l'intérieur. Sauf que, si chez Meyerhold les actions, les gestes, et les attitudes sont un peu grands et visibles, chez Stanislavski, toute action, mêmes les invisibles, même les actions sonores, mêmes les regards dans le silence sont les bienvenus,…, il les intègre tous dans ses phrasés d'actions physiques. Ce qui nous permet de dire que peut-être, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, à la fin de sa vie, Stanislavski était beaucoup plus proche de ce que vous avez dit tout à l'heure du jeu de ce maître chinois qui vous apprenait comment jouer dans une cérémonie de thé. Êtes-vous d'accord avec moi ?

J.-F.D : Oui. Mais je t'invite à nuancer tout cela. Parce qu'il y a plusieurs facettes chez ces personnes dont on parle. D'abord, on voit très bien que dans ses écrits, quand il parle du Théâtre d'Art, et quand on a la possibilité, par les archives, d'approcher de ce qu'a pu être la réalité du Théâtre d'Art, on se rend compte d'un décalage. C'est à dire qu'il projette une vision utopique du Théâtre d'Art. Mais dans la réalité, cette utopie, n'était pas toujours forcément réalisée. D'ailleurs, quand il a créé son studio en 1910, il s'était fait virer du Théâtre d'Art. Plus personne, surtout les anciens, ne voulaient travailler avec lui. Donc, il s'est dit : « Je vais travailler avec des jeunes. » Il régnait une ambiance qui ne correspond pas avec l'image que Stanislavski en donne dans ses écrits. Ce qui est important à prendre en considération. D'autre part, lui-même se critiquait, puisqu'il était acteur et metteur en scène. Il se prenait à distance pour se juger sévèrement : « Je suis un metteur en scène tyrannique, donc je ne suis pas le metteur en scène accoucheur que je décris parallèlement. » Et d'autre part, en tant qu'acteur, il réfutait l'art de la composition, tout en étant lui-même parfois dans la composition. Donc, en fait, ce dont tu parlais tout à l'heure, d'une évolution, c'est peut-être l'évolution de Stanislavski théoricien, c'est à dire, théorisant. Mais je pense que c'est toujours

important de voir que tu as une capacité à formuler, à proposer ce qu'était le système, à intégrer toutes ces données dans la pensée d'un système. Mais cela n'empêche qu'empiriquement, Stanislavski était peut-être déjà, depuis beaucoup plus tôt, dans des recherches de l'action psycho-physique. Donc, c'est difficile, dans l'évolution de sa pensée théorique. On peut voir tel ouvrage, ça correspond à telle édition, etc, etc. Mais, au cours de son parcours, il y a beaucoup de tâtonnements, parce que Stanislavski, quand même, c'est quelqu'un qui a pris appui, qui a cherché ses modèles, ou bien chez les acteurs mélodramatiques ou bien chez les chanteurs lyriques. Maintenant, c'est vrai que les démarches de Stanislavski et Meyerhold, il faut les considérer dans ce qu'elles ont de distinctes. Même s'il y a eu des ponts. Et notamment, Meyerhold, dès *La Mouette*, il va travailler toujours avec la musique. Il s'est appuyé sur le rythme et la musicalité. Et ça c'est vraiment très important à considérer. C'est à dire l'importance du rythme, s'appuyer sur le rythme, s'appuyer sur la musique. Et Stanislavski finira sa vie en travaillant avec des chanteurs d'opéra. C'est très important de considérer.

K.N : Et parfois, en lisant Stanislavski, on se dit peut-être, puisant l'inspiration dans les idées de Dalcroze, qu'il cherchait à découvrir une musique intérieure, une musicalité intérieure pour la ligne de ses actions physique, ou ce que Dalcroze appelait l'oreille intérieure.

J.-F.D : Alors, il faudrait peut-être que tu relises le livre de Marie-Christine Autant-Mathieu. Je pense que c'est quand même assez tôt qu'il a perçu que chercher l'émotion en premier lieu était une impasse, comme Proust avait des réminiscences. La question est de vouloir provoquer ces réminiscences de manière volontaire, en travaillant directement sur telle ou telle émotion qui ne manque pas alors de se dérober. Donc, je pense que très vite, il s'est aperçu qu'il fallait passer par d'autres voies. Mais il était animé par cette question : comment faire naître le sentiment ? Comment faire naître l'émotion ? Meyerhold, dans sa recherche, ne cherchait pas forcément la même chose. Même si je dis bien qu'il y a chez l'un et l'autre, un jeu très organique, très vibratoire, très sensible, très plein, mais les quêtes n'étaient pas les mêmes. Ils ne cherchaient pas forcément les mêmes choses. Il est important

de mesurer ça. Et puis, ce qui est fondamental dans la fin de sa vie - et c'est cela que Maria Knebel a poursuivi ensuite – c'est cette élaboration d'une dramaturgie par l'action, donnant lieu aux premières expérimentations de la méthode de l'analyse-active, distincte de la méthode des actions physiques proprement dite de Stanislavski. Il n'empêche qu'il a posé les jalons d'une indéniable capacité créatrice, en forgeant les clés de lecture collaborative d'une œuvre qui permettent d'ouvrir le travail de la scène, tant individuel que collectif, en combinant, alternant, analyses et « études improvisées. » En offrant une lecture qui ne soit plus simplement une lecture littéraire, ou philosophique de l'œuvre, Stanislavski, Maria Knebel et leurs successeurs ont mûri des grilles méthodologiques permettant de pouvoir faire le parcours de plusieurs rôles, sans même avoir appris un seul mot du texte, avec ses propres mots, avec les mots qu'on a vraiment. J'ai personnellement pu le vérifier avec des pièces comme celles de Gorki où parfois il y a une vingtaine de personnages sur la scène. Et tout d'un coup, un personnage silencieux depuis trois pages, dit un seul mot. Qu'est-ce qu'il fait ? Quel est son parcours ? Et bien, on y parvient très bien, et ça, en procédant par ces jeux de poupées russes. C'est à dire qu'on va avoir d'abord une approche panoramique et petit à petit on va s'intéresser à la relation entre ces deux-là et puis ceux-là, comme pour démêler un maquillage ou une pelotte de laine. Et petit à petit, comme ça, il y a un travail de lecture qui va décomposer les parties mais en posant toujours ces mêmes questions liées à un événement initial, les circonstances données, l'événement principal, le premier niveau de jeu, le deuxième niveau de jeu, la tâche et toute une terminologie qui permet de développer une analyse par action ; et à travers l'action, révéler évidemment les parcours intérieurs. C'est ça pour moi l'apport majeur de Stanislavski. C'est ce qui a permis à Maria Knebel, ensuite, de développer cette analyse active du texte qui va être la Bible de toute la grande génération de la deuxième partie du vingtième siècle des metteurs en scène et acteurs russes. Et qui va nous être transmis très tardivement. Pour moi, c'est là où ça réside. Or, je pense que Meyerhold, il nous intéresse pour ses rapports à la choralité, à la musicalité, au rythme. Mais il n'était pas forcément dans la même quête. Il ne cherchait pas forcément la même chose. Mais, je pense qu'il ne faut pas opposer les deux sur la question de l'organicité.

K.N : Pour finir notre entretien, je vous pose une question sur l'impact de la pensée socio-politique des deux maîtres, Copeau et Stanislavski, sur leur esthétique artistique. Copeau pensait à effacer sous le masque le « Moi » de l'acteur et souhaitait vouer son corps à l'esprit du personnage. Alors que, Stanislavski, lui, invitait l'acteur à rester lui-même, corps et esprit unis, et à répondre à la question « que ferais-je si …? »

Cette tentative pour effacer le « Moi » de l'acteur, est à mon sens, un reflet de la pensée socio-politique de Copeau, lequel déplorant l'individualisme, espérait pouvoir un jour rassembler les Français dans une nouvelle communauté, une nouvelle communion. Et cet effort de Stanislavski pour éveiller le « Moi » de l'acteur sur la scène, est à mon sens, un reflet de l'envie qu'il avait pour inciter la petite bourgeoisie russe à sortir de son état de mollesse et à essayer de mieux accomplir ses responsabilités sociales. Seriez-vous d'accord avec cette idée ? Ou n'est-ce qu'une interprétation subjective que je me fais de la situation de ces deux artistes dans leurs pays ?

J.-F.D : Je vois bien ce que tu veux dire. Tu ferais bien de t'intéresser à une figure qui reste méconnue mais qui est très importante, qui est Soulerjitski. Il était très proche du tolstïsme, et aussi, de tout ce courant lié à la théosophie. Parce que, nous avons beaucoup parlé de Stanislavski et Meyerhold. Mais il y a quand même Mikhaïl Tchekhov, qui fut adepte, quant à lui, de l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Soulejitski rejoint l'idéal tolstoïen. Je pense que c'est plus par là qu'il faut creuser. Mais peut-être que cela sort un peu du cadre de ta recherche sur l'organicité. Cela est lié à ces rêves de communautarisme déclinés maintes fois au début du vingtième siècle. Puis, il va y avoir Monte Verita. Il y a quelque chose qui fut partagé, des aspirations, mais qui selon des contextes et des idéologies qui furent quand même très différents. C'est aussi tout à fait vrai de situer Copeau dans son temps en rapport avec ce qui va devenir le fascisme,…, l'idée d'abord d'une communauté cléricale,…, puis cette idée de faire du théâtre liturgique. La conversion de Copeau et les circonstances ensuite, qui vont l'amener à se retrouver dans l'idée de Révolution nationale. Cela a peut-être commencé avec ce rapport un peu suspect à l'idée quasi obsessionnelle (qui l'arrangeait bien en tant que metteur en scène) de recommander à ses acteurs d'oublier leur « Moi », et telle

exigence d'abnégation amena des acteurs comme Dullin ou Jouvet à prendre des distances avec lui.

K.N : Merci beaucoup Jean-François Dusigne.

L'œuvre et la pensée de Decroux
Premier entretien avec Claire Heggen
Le 13 novembre 2017
Studio de Claire Heggen, Montreuil
entretien lu, corrigé et augmenté par Claire Heggen

Kiasa Nazeran : Comme vous le savez, au début du siècle passé, Stanislavski et Copeau pensaient à former un acteur qui saurait vouer son corps à l'esprit du personnage et à révéler au public les pulsations internes de ce dernier. Ils pensaient, en effet, à former un acteur organique. Est-ce que vous pensez que Decroux a rebondi sur cette idée ou bien il a pris un autre chemin ?

Claire Heggen : Alors ! Effectivement, Decroux a suivi l'enseignement de Copeau. Il a surtout suivi l'enseignement de l'école. C'est à dire, entre autres, au niveau du corps, le travail de Suzanne Bing qui n'est pas forcément dans l'idée du personnage. L'histoire de Suzanne Bing, ne se connaît pas beaucoup. Cette histoire, commence seulement à émerger. Mais Decroux, dans *Paroles sur le mime* parle de Suzanne Bing. Il dit que sans elle, l'école n'aurait pas existé. Donc, si Decroux s'est lancé dans l'élaboration du mime corporel, je pense que c'est dans cette lignée-là plus que dans l'idée d'un personnage. En tout cas, il a exploré beaucoup de choses. Il a été comédien chez Baty et Dullin. Donc, il savait ce que c'était qu'un personnage. Moi, ce que je peux dire c'est que quand j'étais à l'école, il ne parlait pas de personnage. Il n'y avait pas de personnage. Il travaillait plutôt sur une anthropologie corporelle de l'acteur plus que sur l'élaboration d'un personnage. Il parlait davantage d'une figure que d'un personnage. Il y a un très beau texte de Decroux sur la figure. Parce que c'est la figure qui représente l'homme. L'homme en général et non pas un personnage en particulier. Donc, ce n'est pas une pirouette de ma part mais c'est comme ça que j'ai perçu le travail de Decroux entre 1969 et 1976 et c'est sur cette hypothèse-là que je

travaille. Je travaille rarement sur le personnage. S'il y a des personnages, ils arrivent en bout de course d'une recherche ou d'une création. Mais ce n'est pas le but du jeu à priori.

K.N : Qu'entendait Decroux exactement par anthropologie de l'acteur ?

C.H : Il ne connaissait pas ce terme-là. Il n'en parlait pas. C'est Barba, finalement, avec l'anthropologie théâtrale qui évoque souvent les paroles de Decroux et le travail de Decroux. Decroux, il n'en parlait pas. Decroux était quelqu'un qui travaillait sur le corps, sur le corps articulé, le corps décomposé et recomposé. Donc, il n'y avait pas de psychologie. Il n'évoquait pas forcément des penseurs du théâtre ou des philosophes. Il était plus intéressé dans la sculpture que dans des typologies de personnages. Par contre, dans son travail, il parlait de différentes catégories de personnages socio-économiques. Il parlait de l'homme. L'homme de songe, l'homme de sport, l'homme de salon, l'homme des îles. Des personnages qui correspondaient à une gestuelle particulière dans son travail. Mais il n'y avait pas de personnage au sens théâtral habituel ni psychologique.

K.N : Est-ce qu'il voulait révéler au public l'état d'âme de ces personnages ou il voulait simplement représenter le corps de ces hommes ?

C.H : Il voulait représenter le travail. Il ne faut pas oublier que son père était maçon. Il a construit la maison dans laquelle ils habitaient. Il représentait le travail. Quand il fait *Le menuisier*, il représente le travail. Il était dans le concret des choses. À côté, il était issu d'une dimension artisanale. Lui-même a fait plein de petits boulots. Donc, quand il démontrait la figure du porteur de sacs de ciment, on voyait dans sa manière et dans son corps, qu'il avait porté effectivement des sacs de ciment. Ce n'était pas juste formel. On sentait que c'était inscrit dans son corps. De même, quand il m'a vu arriver, il savait que j'avais moi aussi porté ... tiré... que j'avais pas juste fait de la danse classique. Il avait une conscience du corps très très forte. Donc, anarchiste de gauche, il représentait le monde du travail. Il est d'ailleurs inscrit dans le dictionnaire de l'anarchisme. Son engagement politique se voyait dans son engagement corporel. Et s'il demandait au corps d'aller sur les contrepoids par exemple,

c'était pour montrer le travail physique comme une métaphore de la contradiction interne de l'homme en lutte avec ses pensées et ses idées. C'était comme une dialectique intérieure au corps, une dialectique de la pensée. Il nous demandait souvent de travailler sur le portrait de la pensée. Le portrait de la pensée... allant jusqu'à l'engagement physique intense dans les contrepoids. Donc ça pouvait partir par de l'homme de salon et ça se continuait par l'homme de sport. Ça dépendait de ce qu'il cherchait sur le moment. Il faut dire aussi que Decroux travaillait en fonction des élèves qu'il avait. Quand il sentait qu'il avait des élèves qui étaient plutôt acteurs, il allait vers un jeu d'acteur, un jeu d'acteur corporel. Quand il sentait qu'il avait en face de lui un acteur avec un corps parfait... -pour lui, le mime idéal, le corps idéal c'était Barrault-…, quand il voyait qu'il avait un acteur qui pouvait représenter le mime idéal, il allait à fond dans la géométrie du corps. A la limite le théâtre de Decroux, était un théâtre sans spectateur. Il montrait son travail à très peu de monde. Moi, j'ai assisté à la première fois où Tom (Thomas Leabhart) a montré *Le menuisier.* C'était le résultat d'un long travail avec Decroux. C'était le menuisier, les actions physiques d'un menuisier. Le rabot,..., mais en même temps c'était la pensée de l'artisan dans son métier de menuisier. C'est à dire le travail bien fait, le bois lissé, les clous, etc. C'était pour montrer la pensée du menuisier en action. Et non pas faire le portrait, simplement, d'un métier. Sinon, le travail du mime, se serait réduit à représenter le musée des métiers qui n'existent plus. Decroux disait : « Le mime c'est le portrait par le corps de toute chose. » Il disait même : « Le portrait du portrait. » .Ou même : « Le portrait du portrait du portrait. ». C'était une élaboration sculpturale d'une pensée à travers un type de métier. Par exemple, dans *L'usine,* ce qui est intéressant c'est qu'on passe par différentes métaphores. L'acteur est l'ouvrier, le contremaître, l'horloge, la pointeuse. C'est tout cela qu'on voit. On peut dire aussi que c'était la « défense » de l'ouvrier, etc. Sûrement aussi. Je pense qu'il n'y a pas une lecture unique des pièces de Decroux. Il y a différentes profondeurs de lecture dans le travail de Decroux. C'est ce que la figure favorise. Dans *Les arbres*, par exemple, on voit les arbres. Le titre c'est *Les arbres*. Mais pour lui, c'était aussi les âmes des morts qui reviennent à la vie. Ce sont des fantômes. On les voit blancs sur blanc. Cette pièce est fantomatique et en même temps elle est super belle. Moi, j'étais fascinée pendant des années par *Les arbres*. Donc, par rapport au personnage, il n'y a pas de personnage dans *Les arbres*, ni dans *L'usine*. Ce sont des collectifs. Pour moi, il y a

une profonde corrélation entre la forme artistique et l'engagement politique et philosophique de Decroux. Il travaillait la matière-corps pour donner à voir la pensée. Pour donner l'image de la pensée. De l'homme au travail, de l'homme au travail de la pensée. Encore que, quand j'ai vu les premières choses de Grotowski, ça m'a fait beaucoup penser à Decroux. Le fait de travailler presque nu, la notion de groupe, l'exigence. Mais quant à l'exigence, je dois dire que l'exigence de Decroux dans les années 70 était bien au-delà de ce qu'on peut voir dans *L'Usine* ou dans *Les arbres*. Techniquement, j'entends.

K.N : Donc, selon vous, pour Decroux, le mime c'était l'art de donner un portrait de travail ou un portrait de la pensée ?

C.H : C'était un portrait de la pensée à travers le portrait du travail. C'est ce que j'ai compris quand j'y étais. C'est-à-dire entre septembre 69 et janvier/ février 76. Moi, j'y suis allée en deux périodes. Mais déjà entre les deux périodes, ce qu'il enseignait, ce n'était pas la même chose. C'était différent. Parce que ça dépendait des assistants aussi. Et des gens qui étaient là. Quand je suis arrivée à l'école, Decroux venait de virer tous les anciens. J'ai même eu des cours presque particuliers. Des cours à deux ou trois. Il était quelqu'un comme ça. S'il apprenait que les gens faisaient du spectacle, il les mettait dehors. Tom [Thomas Leabhart] était assistant quand j'étais là au début. Et puis quand j'y suis retournée, là, on n'était plus dans la géométrie. Et à ce moment-là, les improvisations étaient sur la pensée. Dans ces deux moments, Decroux n'enseignait pas la même chose, ce n'était pas pareil. Et quand on se renseignait sur ce qu'il faisait avant et après nous, on se rendait pas compte que c'était pas du tout la même chose. Et c'était pas du tout étonnant, quand il s'agit de quelqu'un qui travaille depuis les années 30 jusqu'aux années 80. Forcément, il a exploré des tas de chemins. Suivant ses interêts du moment, il allait dans un champ ou dans un autre ou il ouvrait une nouvelle porte. Il a fait à peu près une soixantaine de pièces et il n'a pas arrêté de créer jusqu'à la fin de sa vie. Forcément, il y avait des choses qu'il nous interdisait. Par exemple, à la fin, il nous interdisait d'aller au sol, alors que la première fois où j'y étais, il nous faisait descendre au sol. Et quand, il a monté *Le lyrisme politique* avec Nicole Pinot, il lui a demandé d'aller au sol, de faire des grimaces, de montrer des émotions. Decroux ne nous a

jamais demandé de faire ça. Au contraire, il demandait la neutralité. Donc, Decroux, il est, quelque part, insaisissable. En tout cas, moi, je n'en ai saisi qu'une partie. Et il n'y a personne qui peut dire : "Je connais Decroux." Personne ne peut dire : "Je détiens la vérité par rapport à Decroux." Il faudrait mettre tous les élèves ensemble pour voir ce que c'était Decroux. Et nous, on était tous différents. Donc on n'a pas tous compris forcément la même chose.

K.N : Est-ce qu'on peut placer Decroux dans la lignée de ces penseurs français qui voulaient éduquer le peuple, changer la société, former un homme meilleur, par la création artistique ?

C.H : C'est difficile de répondre comme ça. Ce que j'ai vu, ce que j'ai compris, c'est qu'il était confirmé dans sa recherche et très inspiré par Craig. Et donc, son acteur idéal était la sur-marionnette. Il essayait de trouver ça avec nous, d'explorer ça avec nous. On était à la recherche d'une sur-marionnette sans le savoir. Il ne manipulait pas. Il était à la recherche de la sur-marionnette, on était des marionnettes dans ses mains à l'école. C'était une utopie, et les utopies sont nécessaires pour avancer. Et quand il parle de la figure, il parle de ça, de donner son meilleur de soi-même. Il ne connaissait pas les neurones-miroirs. Ça vient après. Mais je pense que dans l'artistique, on est toujours en avance sur les recherches scientifiques qui découvrent ce qui existe déjà. Et quant à l'anthropologie théâtrale, il n'en parlait pas. Il faisait. C'est sûr qu'il cherchait à donner le meilleur. Il disait que c'est plus difficile de monter vers le haut, et c'est plus facile de se laisser descendre en allant vers le grotesque ou vers le tordu. Il cherchait le sublime, l'au-delà des limites. Ce qui a fait penser à certains que c'était un mystique. Lui-même, il se disait "matérialiste spiritualiste." Oui. Il cherchait le spirituel dans la matérialité des choses. Dans la matérialité du corps, dans la matière-corps. Donc, en éduquant le corps, on pourrait peut-être avoir des chances de s'améliorer, de donner une image qui puisse donner envie à d'autres d'aller vers ça. Je n'ai pas réfléchi outre-mesure à ça. En tout cas, il n'explicitait pas. Il expliquait peu. Il faisait des conférences tous les vendredis soir où il parlait de l'homme de salon,…, etc. Les questions théoriques comme ça, ce n'était pas le genre de questions auxquelles il répondait. Je me souviens, à un moment donné, je lui ai posé une question, je ne me souviens plus de ce que c'était, et il n'a pas

compris ma question ou n'a pas voulu la comprendre. À l'époque, c'était le moment où je commençais une thèse de doctorat que je n'ai pas finie d'ailleurs. (Rire.) Donc, j'allais lui poser des questions là-dessus et souvent je n'avais pas le retour nécessaire. Mais c'est dans le livre que Patrick Pezin a constitué à partir des témoignages, qu'il y a ce texte sur la figure. Sur la neutralité, sur la figure. Et là, il parle de cet aspect de l'exemplarité, de ce qu'on donne à voir pour amener les gens à ça. Mais dans les cours, il ne parlait pas de ça.

K.N : Durant les années où vous avez travaillé avec Decroux, est-ce qu'il a jamais parlé de création d'un groupe ou d'une compagnie ?

C.H : C'était hors de question. Quand Jean Asselin, assistant de Decroux, a trouvé que la classe avait atteint un certain niveau et qu'on pourrait montrer quelque chose, il l'a proposé à Decroux. Celui-ci lui a dit : « Dehors ! » C'était hors de question. On ne montre rien. On montre à quelques personnes. On montre aux étudiants d'école. On montre ça et pas autre chose. Par contre, il a filmé quasiment toutes ses pièces. Pas toutes. Beaucoup ont disparu. Et ça, il les montrait aux étudiants. Il faisait une introduction, il parlait de la pièce, et puis il montrait le film. Et partait souvent dans de grandes tirades. Mais il ne parlait pas nécessairement du fondement des choses. Par exemple, *Les arbres*, il ne l'expliquait pas. Moi, j'ai mis du temps à comprendre des choses, par exemple à comprendre l'influence de la sur-marionnette de Craig sur le travail de Decroux. Même, quand on comparait ce que faisaient les assistants avec ce que faisait Decroux lui-même, on voyait que la forme était pareille mais ce n'était pas du tout la même chose. Ça m'a attiré l'attention, ils font pareil mais ce n'est pas pareil. C'est quoi la différence ? L'assistant n'était pas forcément un acteur, c'était une belle marionnette. Moi, ma boussole, c'était Decroux. Je voyais qu'il faisait quelque chose que je ne comprenais pas très bien, parce qu'il était un peu enrobé à la fin. Mais une fois que j'avais repéré ce dont il était question sous la graisse, je commençais à saisir ce qui faisait la différence. Je voyais l'acteur. (Rire.) Cette anecdote, pour moi, c'est vraiment important. Parce que, par exemple, quand tu inclines la tête, tu peux l'incliner de manière tout à fait mécanique. (Elle montre.) Mais tu ne fais du théâtre pour autant avec ça. Sauf que lui, il utilisait un terme, il ne disait pas inclinaison, il disait : "Inclination." Moi, je

disais pourquoi il dit inclination, c'est une inclinaison. Et puis, j'ai compris un jour, que si je fais ça (elle incline la tête), et que je te regarde comme ça (elle change l'état de son regard), c'est que, déjà, je suis dans un état de corps différent, et que ça me raconte quelque chose, et que ça te raconte quelque chose. Si je te regarde comme ça, ce n'est pas comme si je regarde comme ça. Et là, je me suis dit que la géométrie de Decroux, était expressive. Il ne voulait pas qu'on s'exprime, il disait : « Ah ! J'ai failli dire expression ! » C'était la pleine époque de l'expression corporelle. C'est petit à petit que j'ai compris tout ça. Bah oui ! La géométrie est expressive. Si je te regarde comme ça, c'est pas pareil que si je te regarde comme ça. Donc, j'écoute à l'intérieur ce que ça peut raconter à l'extérieur à quelqu'un et pour moi à l'intérieur. C'est déjà de l'interprétation. Ce qu'on appelle figure, ce n'est pas forcément du théâtre. Mais si tu sens, je me souviens, à un moment, il nous faisait faire un mouvement comme ça. (Elle développe un bras.) Il voulait qu'on appuie à l'intérieur, qu'on change d'intensité. Il l'appelait la comédie du muscle. Mais quand tu as senti ça, tu sens bien que tu peux le transposer, ou transférer à d'autres parties du corps. Que si je fais ça (elle développe un bras) en regardant, c'est pas la même chose que si je fais ça sans énergie à l'intérieur. C'était une dramaturgie du corps. C'était un corps dramaturge. Avant même de parler d'une dramaturgie corporelle. Donc, les gens qui venaient pour raconter une histoire, ils se plaignaient. Ils ne voyaient pas comment en faisant des gammes, on fait du théâtre. Mais si on travaille sur les principes que Decroux apprenait, si on les transférait à d'autres choses, on verrait que c'est hyper-efficace dramatiquement.

K.N : Il construisait son chemin.

C.H : Oui, oui.

K.N : Peut-être au bout de ce chemin, il voyait quelque chose...

C.H : Dans *Paroles sur le mime*, il dit : « Je mourrai jeune homme, au pied du grand projet. » Son grand projet, c'était le mime corporel. Il montait, il composait son art, il composait son œuvre. Madame Decroux, elle disait : « Le maître travaille ! » Il composait

son œuvre avec la matière corporelle des étudiants qui étaient là. Il travaillait en fonction des gens qui étaient là, mais il avançait dans sa recherche. On faisait partie de sa recherche.

K.N : Et durant les années où vous étiez son élève, une journée de travail, comment ça se déroulait ?

C.H : Ce n'était pas une journée de travail. C'était des cours soit le matin, soit l'après-midi. Alors, ça changeait. Je sais que, quand j'ai commencé, les cours avaient lieu le soir, tous les soirs, et le samedi matin, c'était le cours de marche. Dans ces cours on travaillait différentes marches de base, mais aussi des rotations et des grandes figures de déplacement. Du lundi au jeudi, c'était toutes les gammes, les figures, etc. Le vendredi soir, c'était improvisation et le samedi matin, c'était cours de marche. Moi, j'étais prof à l'époque, donc ça devait être entre 18h et 20h. Après, ça a changé. Quand j'y suis retournée, on y allait le matin, de 9h à 11h. Et le vendredi soir, c'était la conférence. Mais il n'y avait plus les cours de marche du samedi.

K.N : Et le travail commençait par un échauffement ?

C.H : Il n'y avait pas d'échauffement au sens actuel. Il y avait une sorte de petit rituel : la gravité avec la corde, le rendu de la corde, la souplesse des poignets. Et puis, ça enchaînait sur des gammes, sur des figures, des fois des petites improvisations. Par exemple, improvisation seulement avec la tête. Montrer une pensée avec la tête. Ça l'obsédait, cette histoire du portrait de la pensée. Ce n'était pas un échauffement dans le sens usuel et contemporain du mot. À un moment donné, il a pensé à nous faire faire des abdominaux, des abdominaux épouvantables à péter le dos. Moi, je tirais au flanc, parce que c'était très mauvais pour le dos. Mais ça, il ne le savait pas. Si tu veux, il y avait un mélange, entre de vieux schémas de gymnastique suédoise mâtinée et de méthode naturelle de Georges Hébert. Ce qui l'a probablement inspiré par exemple pour la pièce, *La vie primitive*, où on tire, on pousse, on nage, on monte aux arbres, ce ne sont que des actions naturelles. Mais ça, c'était dans les années 30/40. Mais nous, on était chez lui en 70. La connaissance du corps,

l'éducation physique avaient changé. Moi, par exemple, j'avais beaucoup travaillé sur les méthodes somatiques. Et ça a beaucoup nourri mon travail. Tout ça, il ne le connaissait pas. Mais, il le pratiquait, comme Monsieur Jourdain qui faisait de la poésie sans le savoir. Quand il parlait de la comédie du muscle, en fait, il travaillait sur les états du corps. Sur les états émotionnels, sans le dire. Et peut-être, il en avait même pas la conscience. Moi, la première fois que j'ai débarqué à l'école, c'était en cours d'improvisation du vendredi soir. Et on n'était même pas une dizaine d'étudiants. Et il m'a fait improviser sur l'odorat. Et moi, je me suis mis à renifler dans tous les coins. C'était ridicule. Je sentais que c'était ridicule. C'était pas ça qu'il cherchait. Les thématiques de l'improvisation, c'était ou bien la pensée avec la tête, ou le duo amoureux, ou les scientifiques,...., en un mot, l'homme qui pense. Et tout ça, c'est très important pour l'acteur aujourd'hui, de voir quelqu'un qui pense en scène. C'est pas juste des mécaniques, c'est pas juste de la physicalité qu'on peut voir dans certaines chorégraphies, c'est pas forcément la virtuosité technique, c'est voir un acteur qui pense.

K.N : C'est dans le malaise que le mime est à l'aise, disait-il.

C.H : Oui. C'est dans l'inconfort corporel de l'acteur que le drame est à l'aise. Ça ne veut pas dire qu'il faut être dans le malaise psychologique. C'est un inconfort corporel, physique, qui va donner à voir la difficulté d'être, la difficulté de la pensée. Comme il était quelqu'un de gauche, il pensait évidemment que le drame est à l'aise dans la contradiction, la pratique de la contradiction à l'intérieur du corps. Il y a des gammes de contradiction. Quand la tête va à droite, le cou va à gauche, le buste à droite, etc. Et puis, j'inverse. Ça c'est la gamme, mais c'est l'apprentissage de la contradiction, c'est un principe de base énorme. C'est à dire que dans toute action dramatique, il y a l'action et la contre-action. Ce n'est pas juste, je n'y vais, comme un grand jeté classique. C'est j'y vais ou j'y vais pas. C'est cette dialectique, cette pratique de la dialectique à l'intérieur du corps qui est importante chez Decroux. Ce n'était pas le fait que ça aille au bout du compte.

K.N : Les forces contraires qui empêchent l'action.

C.H : Oui. C'est le drame. Je te regarde mais je regarde l'autre en même temps avec mon corps. Et là, ça crée du drame. Dès que je sors un peu de l'axe, ça commence à raconter quelque chose. Très souvent les gens qui venaient chez Decroux, ne restaient pas longtemps. Donc, ils ne gardaient que l'aspect gymnastique de la technique de Decroux. Mais si tu écoutais un peu ce que ça racontait à l'intérieur, là, tu commençais à dire : "Ah oui !" Parce que ce n'est pas le corps global, c'est pas le corps que tu vois en danse. En danse, on travaille sur la globalité, tout le temps. Il n'y a pas la localisation, il n'y pas d'articulation des éléments entre eux comme chez Decroux. Même chez les acteurs, il n'y a pas de subtilité corporelle. Alors, il parle du mime corporel pour les acteurs parlant mais dans la discrétion. Parce que tout d'un coup, il y a un univers qui arrive à l'intérieur et à l'extérieur. Celui qui regarde, il le voit. Il disait Decroux : "La première année c'est l'année de la gymnastique." Droite, droite, arrière, ...droite, droite, avant, ... gauche, gauche, arrière (Elle montre les gammes des triple dessins de tête). C'est une richesse du corps énorme. Après, tu fais ce que tu veux. Tu le fais tout petit, invisible, tu le fais en grand. Tu changes la dynamique, tu gères le sens à tout moment. C'est ça l'acteur en fait. Mais ça, il ne l'expliquait pas. Tu le voyais chez lui, dans son corps. Comprenne qui peut. Comprenne qui veut prendre. C'était une pratique. Comme les danseurs qui font leur barre. Là, c'était la gamme des acteurs. Il disait le fils de la concierge et Mozart, ils ont fait les mêmes gammes. Il y a un qui est devenu Mozart, l'autre qui est devenu concierge. Il rigolait en disant ça. Il n'avait rien contre les concierges. Il disait : "Il faut faire des gammes." On peut pas attendre à côté de son téléphone pour qu'on soit invité à jouer avec Monsieur untel. Un acteur, ça s'entraîne. Chez Grotowski, ça s'entraîne aussi, chez Stanislavski, c'est des actions physiques. Je pense qu'il a vu aussi, à l'exposition universelle, le travail de Meyerhold, il a vu ces choses-là. Il parle des Russes à un moment donné.

K.N : C'est très possible. Parce que Meyerhold, il passe par Paris dans l'entre-deux-guerres.

C.H : Oui. Et Decroux, de par ses activités anarchistes, il connaissait les Russes. Il me semble qu'il a hébergé Makhno chez lui.

K.N : en regardant les petites actions que vous avez montrées tout à l'heure, on est tenté de penser qu'il voulait révéler au public la psychologie ...

C. H : Non, non, non. Il disait : "J'ai failli dire psychologie !" Je ne peux te dire. Je ne sais pas. Peut-être il voulait que le spectateur s'invente sa propre histoire à partir de ce qu'il proposait. Il ne voulait pas raconter d'histoire. C'était des portraits de choses. Et moi, non plus, je ne raconte pas d'histoire. Des histoires, elles viennent toutes seules. Je pars du corps, d'une thématique peut-être, d'une image qui m'est apparue. Et puis je travaille là-dessus. Mais je travaille corporellement, pratiquement, matériellement, par rapport à une dynamique, par rapport à l'espace, à l'espace dans lequel ça se trouve, par rapport à la segmentation. Et puis, il y a du sens qui arrive, que tu vas modeler, sans prévoir, sans préjuger à l'avance de ce que tu vas voir après. Il faut écouter ce que le corps te dit dans l'instant, les images qui arrivent, les métaphores qui apparaissent. C'est très difficile au niveau d'une dramaturgie. C'est à dire entre le corps dramaturge et la dramaturgie d'une pièce, il y a un écart qu'il faut enjamber. Et ce n'est pas dans la psychologie.

K.N : C'est à dire pour créer une pièce, vous partez d'un mot, d'un thème, d'une image ...

C.H : De la musicalité du mouvement par exemple. Après avoir quitté l'école de Decroux, on allait le revisiter de temps en temps. Et souvent, c'était des longs monologues de sa part. Il nous parlait de la politique, il parlait de plein de choses. Et puis un jour, il nous dit : "Entre mimes professionnels, est-ce que vous pouvez me dire ce que vous faites en ce moment ?" Alors, on lui explique qu'on était en train de travailler sur une pièce qui s'appelle *Équilibre instable,* inspiré d'un tableau de Paul Klee du Bauhaus. Et on lui explique qu'il s'agit des parties de corps qui rebondissent sur d'autres parties de corps. C'est l'idée de causalité d'une partie de corps sur l'autre. Et il fait : "Ah oui ! Je vois ! Vous faites du mime musical." Dans toute la scolarité chez Decroux, il n'avait jamais parlé de ça. Pour nous, c'était énorme. Le mime musical, mais oui, c'est ça. Et donc, la notion de la musicalité du mouvement, pour nous, elle a été prépondérante pour nous, tout le temps. Et on a eu des pièces spécialement sur la musicalité du mouvement. Il y a eu cette pièce, *Equilibre instable*. Et puis*, Encore une*

heure si courte, que j'ai créée avec des partitions musicales et des textes musicaux de Georges Aperghis, traitant de la relation musicalité du texte et musicalité du mouvement. La relation des deux types de musicalité, le mariage des deux, trouver des causalités d'un geste à un mot, d'un mot imaginaire avec une partie de corps, etc.

K.N : C'est à dire dans votre travail, un simple geste, par exemple monter un bras, ou une seule mesure d'un phrasé musical, pourrait donner naissance à un spectacle.

C.H : C'est ça. Par exemple, dans la dernière pièce que j'ai créée avec ma fille, moi, comme je travaille beaucoup avec l'objet, la marionnette, j'avais envie de travailler avec un fil, sur le lien, sur la transmission, de mère à fille, à petite fille, etc. Je voulais travailler sur le lien, ma filiation, qui attache la mère à la fille, à la petite fille. Et donc, on a travaillé juste avec ce fil. Explorer un fil entre deux doigts. Quels étaient les rapports qu'on pouvaient trouver ensemble, comment ça pouvait mettre le corps en jeu, comment on pouvait réduire la distance, la rallonger, comment ça pouvait se tendre ? Juste explorer ça. À un moment donné, cette séquence, s'est écrite, à partir de ce qu'on ressentait toutes les deux, sur cette relation, à travers, à partir du fil. En travaillant avec les marionnettistes, j'ai inventé une sorte de grammaire de la relation corps/objet, et j'ai travaillé particulièrement sur la notion de fixation. Parce que la notion de point fixe est fondamentale pour les marionnettistes. J'essayais de leur faire comprendre la notion de point fixe. Par exemple, la main peut rester fixe comme ça, sur le toucher, et le corps bouge autour de la main. Et puis, j'ai fait explorer beaucoup de choses à partir de ça. Moi-même, j'ai expérimenté pour moi. Dans *Bugs*, une pièce sur les insectes, j'ai travaillé là-dessus. Dans *Siège*, j'avais articulé la gestuelle de mon personnage autour du point fixe. C'était ma règle intérieure secrète. J'avais repéré que ça donnait une certaine organicité à mon corps.

Ainsi donc, pour *Aeterna,* j'ai proposé à Elsa de travailler sur ce principe de fixation. C'est devenu un solo d'Elsa sur la sensualité. Ça s'est déduit d'un principe technique. Je ne cherche pas forcément à partir d'une émotion comme la colère. Comme on travaillait avec deux flûtes, on les a utilisées de manière métaphorique. Elsa, est flûtiste. On commence avec une espèce de rituel de transmission à deux flûtes, et puis, petit à petit, ça circule, puis, ça résiste,

ça se contredit, ça se transforme en combat de flûtes, jusqu'au moment où elle se révolte et commence à se mettre en colère, se met à m'engueuler au son de la flûte jusqu'à me cracher un souffle au visage avec la flûte. C'est parti de l'objet flûte et ça a abouti à la colère. Et du coup, dramaturgiquement, on s'est dit, le travail avec le fil, ça représente la fusion des deux, mère et fille. Ensuite, avec les flûtes, c'est la jeune fille qui veut se désolidariser de sa mère, et qui veut sortir de cette relation-là. Puis, c'est la jeune fille, dont le corps passant sous sa main fixe, découvre la sensualité. On n'a pas dit qu'on va raconter l'histoire d'une jeune fille qui va se révolter contre sa mère. Ça s'est déduit des recherches et des explorations avec les objets, fil, flûte et main objectivée.

K.N : Donc, nous pouvons dire que votre travail c'est vraiment dans la continuité de ce que Decroux a commencé.

C.H : Je crois que je suis vraiment une enfant de Decroux. C'est sûr. Je suis enfant d'autres gens aussi. Pas uniquement de Decroux, parce que ça aurait pu être dangereux d'en rester uniquement là. J'ai vu des anciens assistants qui se sont desséchés là-dedans. Ils sont restés dans un dogme qui n'était pas de son fait. Il n'était pas dans le dogme. Il n'était pas dogmatique du tout. C'est les gens qui en ont fait un dogmatique. Mais au niveau de l'utilisation de ses principes, c'est sûr que je suis dans cette lignée-là. Après j'ai fait d'autres choses. J'ai expérimenté le clown avec Alain Gautré. J'ai expérimenté les techniques somatiques avec Moshe Feldenkrais, Gerda Alexander, Schultz et Jacobson. Par mes études d'éducation physique, j'ai appris beaucoup de choses, ça m'a nourri énormément : anatomie, physiologie, conscience du corps, analyse du mouvement, le corps dans tous ses états sportifs, pour des tas de choses comme ça. J'étais aussi danseuse, j'enseignais la danse classique, la danse contemporaine aussi, à l'époque on disait moderne. Je me suis payé un stage de six semaines aux États-Unis. Donc, j'ai traversé le corps de diverses manières, pour nourrir ce travail de Decroux, pour lui trouver une antidote aussi, pour ne pas rester bloquée dans une esthétique unique. Parce que le travail de segmentation peut segmenter, peut couper l'énergie.

K.N : Quand vous rentrez en 69 dans l'école de Decroux, vous aviez déjà commencé à créer ou pas ?

C.H : Il n'y avait pas de compagnie à l'époque. Moi, j'étais seule. J'enseignais la danse classique à l'École Normale Supérieure d'Education Physique et Sportive. J'avais créé un solo qui s'appelait *Un temps pour se taire, un temps pour parler*. J'avais travaillé avec Pinok et Matho auparavant, en expression corporelle. Je faisais partie de leurs conférences-démonstrations, dans lesquelles je jouais des petites séquences, il y avait un rapport avec le public, parce qu'il y avait toujours du public. Donc, disons que je n'étais pas indépendante là-dessus, mais j'enseignais la danse, j'avais ce solo, j'étais sur une dimension créative, même enfant. J'ai eu la révélation de la danse, de la scène, à l'âge de huit ou neuf ans. Donc, la scène, c'est quelque chose que je voulais faire. L'Opéra, je n'avais manifestement pas la morphologie pour ça, donc, je n'ai pas été prise. J'ai commencé à suivre des cours à la Schola Cantorum avec des professeurs de l'opéra, rue Saint-Jacques à Paris. Et puis, à un moment donné, mes parents ont déménagé, donc, la danse pour moi c'était fini. Donc, je me suis dit je serais professeur d'Éducation Physique. Or, dans le cadre de ces études, il y avait la possibilité de faire option danse. Je me suis lancée là-dedans. Et comme j'étais élève-prof, je me suis payée tous les cours que je trouvais. J'ai fait du Bharata-Natyam, des claquettes, du jazz, des transes africaines, du tambour, j'ai fait un peu de Grotowski ...

K.N : Avec lui-même ?

C.H : Non, non. C'était quelqu'un qui avait travaillé avec lui. Mais à l'époque, ce n'était pas ça que je cherchais. Et puis Pinok et Matho avaient travaillé avec Decroux. Et donc, à un moment donné, j'ai senti que, je voulais aller voir plus loin. Donc, j'ai décidé d'aller voir le « maître ».

K.N : Une fois rentrée chez Decroux, qu'est-ce que vous avez découvert chez lui que vous n'aviez pas découvert avant ou ailleurs ?

C.H : Disons que pour moi, il y avait une dimension magique. À l'époque, je n'avais jamais vu personne qui bougeait comme ça. Vraiment. En danse, on ne voyait pas ça. En théâtre, on voyait encore moins. Grotowski, il n'était pas encore vraiment connu en France. Decroux nous faisait vivre en poésie. Il y avait une poésie du geste, une poésie de mouvement, une poésie dans la manière dont il parlait. Il était un grand admirateur des poètes. Et il avait des expressions, des aphorismes, pour nommer les choses. Par exemple, antennes d'escargot, cristallisé, Dieu vous guide. Tous ces aphorismes qui sortaient. On était dans un bain poétique tout le temps. J' étais en admiration de ça, sans être sectaire. Il voyait bien que j'étais un peu particulière. Parce qu'il savait que j'enseignais la danse classique, et il avait une énorme admiration pour la danse classique. Il savait que je venais de l'ENSEPS de Chatenay-Malabry et que donc l'effort physique, je savais ce que c'était. Et puis, j'avais travaillé en expression corporelle. Donc, j'avais quand même une certaine idée de ce que devait être l'acteur corporel. Même si je n'étais pas une actrice confirmée ni une actrice de texte. Donc, pour moi, avec le travail de Decroux, s'est posée la question de divorce corporel. Les muscles de la danse et les muscles du mime corporel, n'allaient pas dans le même sens. Il y en avait un qui allait vers la terre, l'autre qui allait vers le ciel. Et donc, dans mon corps, c'était un vrai divorce. Une vraie lutte. Il s'agissait de trouver une gravité terrestre chez Decroux et de me dégager de la même gravité dans la danse. Et les expériences que j'avais faites avant m'ont permis de prendre un recul par rapport au travail de Decroux, de ne pas me faire avoir totalement, de ne pas rentrer dans un esprit sectaire. C'est souvent ce que les dogmatiques du mime corporel peuvent nous reprocher. Parce qu'on n'a pas reproduit du Decroux sur scène. Parce que le mime corporel, ça appartient à Decroux. Ça n'appartient à personne d'autre. Le vrai mime corporel c'était lui et personne d'autre. Il nous tirait vers quelque chose. Il y avait une utopie. Et on n'avait pas forcément ces utopies à ce moment-là. C'était mai 68. Mais moi, je ne comprenais rien de cela. En mai 68, je suis allée voir au conservatoire de danse de Paris. J'y ai rencontré Michelle Nadal, et travaillé avec elle sur l'écriture du mouvement, méthode Conté. Ça n'avait rien à voir avec Laban. Et ce que j'aimais bien c'est que c'était une partition gestuelle parallèle à la partition musicale.

K.N : Vous avez évoqué Grotowski. La première mise en scène de Grotowski que vous avez vu c'était laquelle ?

C.H : La première vraie mise en scène que j'ai vue c'était à la Sainte Chapelle. C'était *Apocalypsis cum figuris*. C'était magnifique. C'était le soir. Ils nous ont fait attendre longtemps dehors. Ils prenaient chacun par la main. Ils montraient la place de chacun. Ça a pris du temps, plus d'une heure.

K. N : C'était quelle année ?

C.H : Ça devait être 72 ou 73. J'avais lu *Vers un théâtre pauvre*. J'ai lu en anglais d'abord. Parce que ça n'existait pas en français. Et après, je l'ai acheté en français. Et pour moi, il y avait une connexion entre Decroux et Grotowski. Ce que je voyais de Grotowski, ça me faisait penser à Decroux des années 30. Au niveau des images. En slip, en train de faire les figures de sport, etc. Et il me semble que Grootwski a parlé de Decroux en disant : « Ah oui, le vieux Decroux ! » Et Eugenio Barba qui s'appuyait sur le travail de Decroux. Grotowski, j'ai commencé à le connaître, quand j'ai commencé ma thèse de doctorat. Mais théoriquement.

K.N : La thèse, vous l'avez commencé en quelle année ?

C.H : 1972. Avec Denis Bablet. Mais je n'ai pas fini. Je ne suis pas allée très loin. Parce que j'ai commencé à monter des spectacles. `

K.N : C'était à Paris III ou ...?

C.H (Elle essaie de se souvenir) : Je ne sais plus. Parce que c'était dans le cadre de l'Éducation physique. C'était les débuts de recherche des équivalences. L'Enseps, a été éradiquée pour en faire une école supérieure, la Nouvelle Enseps. J'ai passé le concours, et j'ai été prise dans cette école. Nous étions un groupe de professeurs d'éducation physique qui

devions faire un mémoire et une thèse de doctorat en 2 ans ! Et donc, nous étions intéressés par des thématiques différentes. Moi, j'étais la seule sur le théâtre, le corps, la gestuelle. (Elle réfléchit encore un peu.) C'était à Paris III. Il [Bablet] était très intéressé par ce que je proposais. J'essayais de faire le passage du corps usuel au corps formalisé. Du corps du théâtre au corps du mime et de la danse. C'était une espèce de transversalité entre les arts. Le passage, c'était mon aventure, en effet.

K.N : Et quelle était votre sentiment après avoir vu Apocalypsis cum figuris ?

C.H : J'étais sidérée. Je ne comprenais rien. J'ai rien compris. En plus, c'était en polonais. Et je voyais ce mec qui éjaculait en scène. Je voyais des trucs étranges. Des corps apocalyptiques. Et en même temps j'étais admirative et très perplexe parce que je ne savais pas ce que ça me racontait. Et puis, l'atmosphère de cette Chapelle, de nuit, avec des bougies, tout cela, c'était à la fois fascinant et très perturbant. Après, quand j'ai vu des films d'entraînement de Cieslak, j'ai été horrifiée. Parce que c'était un traitement du corps qui était, pour moi, monstrueux. C'était un truc à péter le corps. C'était violent. C'était raide. Quand j'ai vu ce film, je ne l'ai pas supporté. Parce que moi, j'étais en recherche sur les techniques somatiques, sur la prise de conscience du corps dans le mouvement. Pour moi ce film, c'était de la vieille gymnastique. Après, j'ai pu tempérer mes avis par rapport à ce qu'on peut comprendre de la théorie, de la recherche, de la politique aussi. Parce que, ce qu'ils vivaient en Pologne, ce n'était pas ce que nous vivions en France. Donc, son théâtre c'était à l'image de ce qu'il vivait. De plus, à l'époque, j'étais jeune. Par la suite, on a été beaucoup en relation avec Ludwik Flaszen. Ludwik, on l'a invité à Trielle, dans un lieu dans lequel on programmait des stages dans le Cantal. On l'a invité aussi dans les stages qu'on donnait à Paris. On l'a invité ici aussi. C'est quelqu'un que j'aime beaucoup et je crois qu'il m'aimait bien aussi.

K.N : Et sur quoi travaillait Flaszen dans les stages qu'il donnait chez vous ou avec vous ?

C.H : Je n'ai pas travaillé avec lui. Mais il nous a montré des films. Et il a des films magnifiques du travail de Grotowski. Il nous a fait ainsi l'honneur de montrer des choses vraiment sublimes.

K.N : C'étaient des films qu'il ne montrait pas dans des séances publiques ?

C.H : Non, non, non. Absolument pas. Il ne voulait pas. C'était un trésor. Il le montre mais il ne le donne pas.

K.N : Retournons à votre carrière. En 76, vous sortez de l'école Decroux et vous commencez tout de suite à créer des spectacles ?

C.H : Alors ! Nous, (Yves Marc et moi-même) on a commencé, tous les deux, par faire un premier spectacle en 73. J'avais travaillé avec Decroux, pas Yves, il y est allé plus tard. Je lui ai dit, si tu veux qu'on fasse quelque chose ensemble, il faut que tu ailles chez Decroux. Au début, en attendant, c'est moi qui l'ai fait travailler. Au bout d'un an chez Decroux, il est passé aux « anciens ». Parce qu'on faisait une première année et quand Decroux estimait qu'on était apte à passer aux anciens, jour pour jour, il nous invitait à passer dans le cours des anciens. C'est alors que j'y suis retournée. Et là, on était un peu les enfants français, parce qu'à l'école, l'essentiel des étudiants étaient des étrangers, des Américains, des Québécois, des Belges, des Nordiques, des Hollandais, des Israéliens, des gens des pays où Decroux était allé enseigner entre autre. Pendant qu'on était chez Decroux, on a créé *Les Mutants*, et *Variation pour un homme et une femme*. On a existé ainsi en duo pendant huit ans.

K.N : Il venait voir vos créations ?

C. H : Alors ! On l'avait invité, et puis, au dernier moment, il n'est pas venu. On avait tout organisé, la voiture, l'assistant qui pouvait l'amener, et puis, il n'est pas venu, c'est Madame Decroux qui n'a pas voulu. Donc, on a commencé à créer nos premiers spectacles pendant qu'on était chez Decroux. De 1975 à 1983, on a été en duo. En fait, la dénomination *Théâtre*

du Mouvement apparaît en 1977 au Festival du Marais. Les programmateurs nous ont dit, on aime bien votre travail, on veut vous programmer, mais on n'aime pas le mot « mime ». Si on met le mot « mime » sur les programmes, les gens qui aiment Marceau vont être très surpris par ce que vous faites. Et ceux qui n'aiment pas Marceau ne viendront pas de toute façon. Donc, trouvez un nom de genre. Bon, ce n'est pas évident de trouver un nom de genre du jour au lendemain. Donc, on a essayé « Théâtre du corps », « Théâtre du silence », etc. Finalement « Théâtre du Mouvement » c'était le moins pire. Et c'est la presse qui a entériné « Le Théâtre du Mouvement » de Claire Heggen et Yves Marc. Donc, à partir de 77, on s'est appelé « Théâtre du Mouvement ». Et puis, on s'est vraiment constitué en compagnie. En 1983, on a élargi la compagnie à 6 acteurs. Je donnais des cours réguliers à la compagnie, tous les jours. Je les formais, ainsi que des invités extérieurs. Des fois, ces gens-là participaient à un spectacle, des fois non.

K.N : Merci beaucoup Claire Heggen.

L'œuvre et la pensée de Decroux
Deuxième entretien avec Claire Heggen
Le 23 janvier 2018
Studio de Claire Heggen, Montreuil
Entretien lu, corrigé et augmenté par Claire Heggen

K.N : La dernière fois, vous avez dit que pour Decroux, le corps parfait c'était le corps de Jean Louis Barrault. Qu'est-ce qu'il voyait chez Barrault qu'il ne voyait pas chez ses autres élèves ?

C.H : Oui. C'était l'acteur idéal pour lui. Je pense qu'il y avait quelque chose de l'ordre de la proportion dans le corps. Et puis, la créativité. Je pense que c'est Barrault qui dit dans *Souvenirs pour demain* qu'il improvisait et que Decroux triait, qu'il essentialisait les principes. Je pense que chez Dullin, ils ont dû avoir une relation très forte, dans cette espèce de démarrage du mime corporel, et Decroux, il a eu un cobaye idéal. Alors, je me souviens que, quand j'étais chez Decroux, pas la première fois, la deuxième fois, il y avait un assistant qui s'appelait Georges Molnar. Et Decroux disait de lui : "Il a le corps idéal mais ce n'est pas un acteur." Pour lui, le corps idéal était un corps qui pouvait donner forme à sa géométrie. Mais chez Barrault, il y avait à la fois l'acteur et le bougeur avec des proportions corporelles idéales. Sinon avant, il montait des numéros avec sa femme comme *La vie primitive*.

K.N : Et moi, en lisant Barrault, je me suis dit, la parfaite entente entre Decroux et Barrault au début relevait peut-être de cette vie corporelle et charnelle qu'ils ont vécue tous les deux dans leur enfance et leur adolescence. Decroux à côté de son père maçon et Barrault dans son village où ils faisaient du vin et de l'agriculture.

C.H : Oui. T'as raison. Probablement. la dimension physique, manuelle, matérielle. Decroux était beaucoup sur les choses concrètes et matérielles. Il prenait toujours des exemples très concrets pour les transposer dans son mime corporel. Par exemple, l'antenne d'escargot. C'est une dynamique. Tous les enfants ont joué avec des escargots à faire se rétracter l'antenne d'escargot. Donc, il prenait la dynamique de l'antenne d'escargot, et puis il le transportait dans le corps, il le faisait avec le regard, il le faisait dans une figure. Et tout d'un coup, ça devient métaphysique. Ce n'est plus simplement du physique, ça devient métaphysique. Un autre exemple : la poussée des eaux sur le barrage. C'est ça le drame corporel. C'est très imagé, très vite, pour les étudiants. Il le transposait pas uniquement pour en faire une dynamique ou une forme, mais aussi parce que ça passait au-delà. Ça devenait, comme il dit, "sublime." Ça allait au-delà des limites, au-delà de la matérialité simple. Il me semble que c'est assez clair quand il dit qu'il a réparé le caoutchouc des frigidaires, qu'il a été apprenti boucher, qu'il a débité le corps de bœufs. Par ailleurs, il savait ce qu'était une articulation, un ligament, un muscle, comment s'articulait un squelette. Et comme le corps de l'acteur corporel, il est articulé en segments. Decroux se disait "ossiste." Il envisageait son système à partir des os, pas à partir de la peau. Il n'était pas dans la sensualité, il était dans l'os. Il voulait voir le muscle, pas la chair.

K.N : En lisant Decroux, je me suis rendu compte d'un paradoxe dans sa pensée. D'une part il fait l'éloge du travail organique du vieil artisan, d'autre part, il fait l'éloge de la machine. Comment on peut résoudre ce paradoxe ?

C.H : Là aussi, c'est concret. D'abord, ce qu'il fait, c'est le portrait du travail, le portrait du portrait. Et même le portrait du portrait du portrait. C'est à dire que l'important, ce n'est pas de deviner de quel travail il s'agit, mais de sortir l'essence même du travail. C'est à dire de faire le portrait de l'essence du travail, pour changer le monde effectivement. Par exemple, dans *L'Usine*, il est dans la métaphore tout le temps. Il n'est pas dans la reproduction, dans l'imitation de quelque chose. On y trouve les principes des contrepoids, de promesse des lignes, de l'objectivation du corps. Il y a tout cela derrière, et en même temps, c'est le portrait du travail, mais à travers l'idée de la machine. Il y a la métaphore de l'ouvrier, du

contremaître, de la machine, avec tous ses rouages, c'est l'horloge, c'est la pointeuse, etc. C'est très concret et c'est très abstrait en même temps. Parce que ce n'est pas important de deviner. Il était contre la devinette. Déjà un début de réponse. Après, je te donne un exemple concret. Par exemple, la lenteur. Il y avait une lenteur qu'il appelait "le fondu." C'est une vitesse lente, continue, sans accélération ni décélération. Il disait "qu'il n'y a pas de grumeau dans ce mouvement." Ça veut dire quoi ? Ça veut dire une lenteur machinique, que seule la machine peut accompliṙ. Parce qu'avec la gravité terrestre de tous les jours, notre manière de bouger est constamment soumise à des accélérations/décélérations. Mais lui, il cherchait cette lenteur inouïe qui donne une poétique sublime. C'est cela qu'il cherchait. C'est à dire de dépasser l'humain pour atteindre l'Homme. Ou de dépasser l'homme pour atteindre l'Humain. L'Homme de tous les hommes. Au-delà d'humain. Son éloge de la machine, c'est ça.

K.N : Il donnait des exercices ou des improvisations sur la machine ou les mouvements des machines ?

C.H : Non. On faisait des contrepoids, des figures d'action telles que les extenseurs, l'haltère, tirer la corde, sonner la cloche. Mais on n'improvisait pas sur la machine. On improvisait sur la pensée. Comment on peut faire le portrait de la pensée ? Ou on improvisait sur *Le duo amoureux*. Mais à sa manière à lui. Comme il avait envie de le faire. Ce n'était pas comme on pourrait l'improviser aujourd'hui.

K.N : Parce que vous avez évoqué Le duo amoureux, je vais vous parler d'un autre paradoxe que je vois dans le travail de Decroux. Il dit : « Le mime vous fait faire ce que Freud vous fait dire. » Comme vous analysez cette phrase alors qu'il ne voulait pas du tout rentrer dans la psychologie des personnage ni créer des personnages ?

C.H : Je pense qu'il était quelqu'un de son temps. Donc, il a dû aller de ce côté-là. Mais il se méfiait de toute psychologie. Je pense que, imprégné de Craig, il cherchait un acteur qui soit à la fois sujet et objet d'art, qui doit montrer son art sans montrer sa personne. Il ne

voulait pas qu'on soit les prisonniers de nos émotions, qu'on se laisse déborder par elles. Et pour improviser un duo amoureux, il en donnait le principe par la métaphore du creux et de la bosse, d'un cylindre rentrant dans un tube. Une bosse qui rentre dans un creux. Il fallait trouver des creux dans le corps de l'autre, ou en constituer dans son propre corps, pour que l'autre vienne s'y loger. Il était un homme du début vingtième, d'une culture très pudique. Ce qui se voyait dans la mise en forme, pudique, elle aussi. Même si, par ailleurs, en tant qu'homme, c'était un amoureux, et sexuellement, il devait être quelqu'un de très actif. Mais il cherchait l'abstraction de ça, la beauté de ça.

K.N : Des bosses et des creux. C'est ce qu'il cherchait Craig aussi quand il gravait le bois. Et Decroux devait être à la recherche de ça, lui aussi.

C.H : Oui. Les bosses et les creux, c'était pour *Le duo amoureux*. Mais tu vois ? (Elle arrondit son bras.) Si tu faisais ça, la tête de l'autre pouvait venir passer là. Mais il n'y avait pas de baiser. Ou s'il y avait un baiser, c'était très chaste, c'était un passage. Dans sa pratique régulière, il y avait les gammes, les figures, les marches, les contrepoids, et tout cela amenait le corps dans le volume, dans les trois dimensions, et apportait forcément des choses très sculpturales. Decroux, il dit : "J'aurais voulu être sculpteur." En fait, il sculptait le corps. Il appelait ça la statuaire mobile. Il cherchait l'abstraction des corps et leur idéalisation. Pas pour faire joli. Pour exprimer quelque chose qui va au-delà de l'expression intime de l'acteur.

K.N : Et dans les cours, il vous faisait travailler avec le visage couvert ou découvert ?

C.H : Le visage était découvert mais il était neutralisé. Il n'y avait pas d'expression de visage en soi. Par contre, dans les dernières années, quand il a travaillé sur le *Lyrisme politique* avec Nicole, il lui a demandé des expressions de visage très particulières. Avec le rire, avec le triomphe, etc. Mais à nous, il avait interdit l'accès à ce genre d'expression.

K.N : Il n'a jamais apporté le masque neutre ou expressif dans le cours ?

C.H : Non. La seule fois où j'ai vu le masque neutre chez lui, c'était le moment où il filmait Georges Molnar sur les gammes. Georges disparaissait complètement en blanc, avec les gants, le collant entier, les chaussons, la cagoule, le masque, tout était blanc. C'était une apparition presque fantomatique. Georges disparaissait et on ne voyait qu'une figure blanche. C'était le corps objectivé totalement.

K.N : Est-ce que Decroux parlait de Georges Carpentier dans ses cours ?

C. H : J'ai des souvenirs de lui parlant de Carpentier et de son élégance dans l'efficacité. Il ne faut pas oublier qu'il arrivait d'un milieu populaire, pas forcément argenté. Decroux le considérait comme un artiste qui dit et fait. Il le dit et le fait. Il dit qu'il va le faire et il le fait. Decroux, jusqu'à la fin, démontrait tout. Il était meilleur que tout le monde. À nous d'essayer de faire comme lui. Il n'était pas juste dans le discours. Il faisait. Il payait en nature.

K.N : On voit une cohérence dans la vie, l'œuvre et l'enseignement de Decroux, n'est-ce pas ?

C.H : Tout à fait. Quand il apprenait que quelqu'un faisait du spectacle, il le mettait à la porte. Lui, il faisait son œuvre. À toi de suivre ou de ne pas suivre.

K.N : Et je pense qu'il n'a jamais reçu de subventions.

C.H : Il refusait. À un moment donné, au Ministère de la Culture, ils ont vu arriver des compagnies comme nous, qui demandaient des subventions, et qui avaient travaillé avec un certain Etienne Decroux. C'est vrai que Decroux était connu au niveau des universitaires. Même s'il était beaucoup battu en brèche, il avait une certaine notoriété. C'est Jack Lang qui a proposé de subventionner l'école de Decroux et Decroux a refusé. Parce qu'il n'en avait rien à foutre. Il voulait être libre. Il voulait faire ce qu'il voulait faire. À partir du moment où tu es subventionné, tu rends compte de ce que tu fais. Il était cohérent jusqu'au bout. Il était logique jusqu'au bout.

K.N : Et il arrivait à gagner sa vie seulement par les cours qu'il donnait ?

C.H : Dans son école, dans sa cave. Tout son revenu c'était ça. Les acteurs avaient le droit d'enseigner chez eux. Il avait sa cave. Il était autonome. Il faisait ce qu'il voulait. S'il avait envie de renvoyer tout le monde, il renvoyait tout le monde. Il était maître chez lui. Il était logique jusqu'au bout. D'un bout à l'autre.

K.N : Le mouvement idéal de Decroux, comme il dit, c'est un mouvement à odeur d'attitude, comment vous interprétez ce concept ?

C.H : L'attitude est immobilité. Un mouvement est décomposable en plusieurs attitudes, comme les immobilisations inattendues dans le mouvement. Et qui vont témoigner de la pensée en mouvement. C'est à dire si je fais un mouvement et que je m'arrête, là, il y a quelque chose qui s'est passé. Ce n'est pas seulement l'interruption du mouvement, c'est aussi l'interruption de la pensée ou l'apparition d'une nouvelle pensée. Qu'est-ce qui dans la vie fait qu'on va s'arrêter ou suspendre un geste, ou qu'on ne va pas le terminer ? Parce que tout d'un coup une idée nous est passée par là. Une idée, une émotion, un ressenti. C'est pour cela qu'il était très intéressé par le portrait de la pensée. Donc, l'immobilité en soi, comme point de départ, oui, ou comme point d'articulation du mouvement. Si je fais ça (elle fait un mouvement avec sa main), il peut y avoir un arrêt ici et puis un choc...un choc…un choc. Ce sont des immobilités successives à l'intérieur d'un même mouvement. Et une autre chose qui est très importante pour lui, c'était l'immobilité transportée. C'est à dire je peux être dans une forme, une attitude fixée et puis je vais la transporter sans la défaire, sans la déformer. Ça faisait partie de sa poétique. Ce n'était pas simplement une astuce technique. Et si tu regardes Chaplin, c'est ça. Chez Chaplin, l'immobilité n'est pas le point de départ d'un mouvement. C'est sa manière de bouger, ou il y a de l'immobilité. C'est aussi ce qui fait la différence avec la danse. La danse, elle ne s'arrête jamais. Ça leur fait mal de s'arrêter. Dans la danse contemporaine, en ce moment, ils sont dans le free flow. C'est toujours en mouvement. Mais ce qui fait théâtre, c'est tout d'un coup, l'interruption du mouvement. Et si tu arrêtes les danseurs, ils ne savent plus quoi faire. Pourtant, Decroux avait une grande admiration pour la

danse classique. La danse moderne, il l'aimait moins. En même temps, il a connu Martha Graham. Il est photographié avec elle. Il y a eu des échanges probablement. Il a sûrement vu des choses à New York. Decroux a été très décrié. Par les danseurs en particulier, par exemple Dominique et Françoise Dupuy. Françoise détestait Decroux mais elle allait dans ses cours. Mais aussi par des écoles comme celle de Jacques Lecoq. Decroux, il cherchait sa statuaire mobile, il ne cherchait pas le bouffon ou le clown. C'est clair.

K.N : Et je pense qu'il n'a jamais mis en scène une comédie.

C.H : Il a une fois voulu re-monter avec moi *L'esprit malin*. C'est une pièce sensée être drôle. Je ne la trouve pas drôle du tout. Je crois que celui qui était comique, c'était Maximilien. Decroux, se méfiait du comique. Lui, il était très drôle dans la vie, ses pièces, elles, pas spécialement comiques. Quand il monte *Les arbres*, ce n'est pas seulement les arbres. C'est les esprits des revenants de la guerre de 14-18. Derrière chaque mouvement, il y a du sens. Les bourgeons, c'est la renaissance. Les oiseaux qui passent parmi les feuilles. Quand on voit ce corps de femme transporté par l'homme le plus grand derrière, c'est une espèce d'embrassement. Et *Le lyrisme politique*, c'est une sorte d'éloge de l'engagement. Il disait c'est dans les petites choses qu'on voit les grands hommes.

K.N : Vous avez connu son fils, Maximilien ?

C.H : Le père et le fils étaient fâchés. Quand on était à l'école, je me souviens qu'on n'avait pas le droit de parler de lui. Et c'est par l'intermédiaire de Jean Asselin qu'ils se sont finalement retrouvés. Et puis, Maximilien est venu donner des cours dans la cave. Il a même monté un spectacle avec les assistants de son père. C'était juste après qu'il nous ait mis à la porte parce qu'on faisait du spectacle. C'était très choquant, paradoxal. On se demandait comment Decroux avait accepté ça. Ça s'appelait *Le mime blanc de peur*. Il avait un compte à régler avec son père. Et le père aussi, d'ailleurs. Maximilien, il lui est arrivé des mésaventures de l'ordre d'aller faire un stage, Etienne était attendu, et c'était Maximilien qui arrivait. C'était une famille un peu compliquée.

K.N : Et sa femme, elle faisait quoi dans l'école ?

C.H : Suzanne, c'est elle qui gérait le matériel. Elle recevait l'argent. Elle marquait les présences. Elle faisait un peu la loi par rapport aux gens qui étaient acceptés à l'école ou pas. Un jour, je me souviens elle est descendue dans la cave pendant un cours pour montrer à quoi ressemblaient des topinambours, parce que les étudiants ne savaient pas ce qu'était. Ils en mangeaient pendant la guerre. Elle chantait. Decroux aimait beaucoup l'entendre chanter. Il y a beaucoup de chansons qu'il chantait dans les cours, que Suzanne lui avait apportées. Et elle, elle était cordonnière. Ils se sont rencontrés, je pense, par l'intermédiaire des rencontres anarchistes.

K.N : Dans un passage de son livre il dit que le mime c'est une statuaire sous globe. Qu'entend-il par globe ?

C.H : Je ne sais pas te répondre. Je ne me suis jamais posé la question. Peut-être cela veut dire que c'est sur place. Le mime sur place. Il ne se déplace pas trop. La marche sur place, quand, ils l'ont inventé, lui et Barrault, en 1931, c'était une belle idée. Donner l'idée qu'on avance en restant sur place. C'est très beau. C'est une condensation d'espace. Mais après, l'utilisation qui en a été faite, par Marceau et les autres, l'idée a été dévoyée. Ça épate. Ha ! C'est magnifique ! C'est tellement magnifique que ça devient une image de marque. La marche sur place c'est le mime, le mime c'est la marche sur place. Du coup, il ne l'enseignait plus. Il ne voulait plus. Parce que, comme il le disait, "ça épatait la concierge." Donc, je pense que c'est quelque chose comme ça. Ça correspond à tout ce qui est intra-corporel. Tout cet espace intra-corporel ne se déplace pas. Ça doit être ça, le mime sous globe.

K.N : Avez-vous connu d'autres gens du Vieux-Colombier ?

C.H : On a assisté avec Decroux à l'édition des cahiers de Copeau. À ce moment-là, il y avait Marie-Hélène Dasté qui était là. On a assisté aux retrouvailles de Decroux et Marie-Hélène. C'était très émouvant de les voir tous les deux. J'ai aussi croisé Jean Dorcy.

K.N : Et Marceau et ses élèves, vous les connaissiez ou pas ?

C.H : Nous étions les vilains petits canards du mime. Et les élèves des différentes écoles étaient interdits de venir voir nos spectacles. Ceux de chez Lecoq, c'était même pas la peine parce qu'on sortait de chez Decroux. Pour Ceux de l'école Marceau, on était trop decrousiens et pour ceux de l'Ange fou pas assez decrousiens.

K.N : Et Decroux savait qui était élève de qui ?

C.H : Bah oui. Bien sûr.

K.N : Le mime c'est une invasion, la danse c'est une évasion. Comment vous interprétez cette phrase.

C.H : Parce que ce ne sont pas les mêmes muscles qui travaillent. Ou si ce sont les mêmes muscles, ils ne travaillent pas de la même manière. Moi, j'ai vécu ce divorce-là. J'enseignais la danse et je dansais. Quand j'étais chez Decroux, je me disais, mais pourquoi lever la jambe, pourquoi tourner, sauter, etc. Quand je dansais, je me disais ça manque de racine. Et physiquement ce n'est pas la même chose. Il y a un qui va vers le sol, il y a l'autre qui va vers le haut. Il y en a un qui cherche le drame et l'autre qui veut y échapper.

K.N : Merci beaucoup Claire Heggen.

Chronologie de la vie et de l'œuvre de Decroux[1]

Marco de Marinis

traduis de l'anglais par Kiasa Nazeran

Ce qui est absent dans tous les écrits français abordant la vie et l'œuvre de Decroux, c'est une chronologie complète de ce qu'il a fait durant le demi-siècle qu'il consacra à la conception du mime corporel. Très récemment, Marco de Marinis a entrepris de produire cette chronologie. Vu que son livre, écrit en anglais, ne se trouve pas encore dans les bibliothèques des universités françaises et vu que le prix élevé de ce livre le rend inaccessible aux étudiants de théâtre, nous avons décidé de traduire cette chronologie et de l'annexer à cette recherche.

1898-1923

Etienne-Marcel Decroux est né à Paris le 19 juillet 1898. Jusqu à l'âge de 25 ans, il a exercé plusieurs métiers manuels, notamment dans le bâtiment : il était tour à tour constructeur (comme son père), plâtrier, plombier, couvreur, ouvrier, boucher, docker, laveur de vaisselle, aide-soignant et brancardier. Decroux n'a jamais cessé d'insister sur l'importance que la pratique discontinue de tous ces travaux avait pour lui et son éducation. D'une part, c'était une école de vie unique, d'autre part, une véritable éducation physique et une occasion sans pair pour comprendre et expérimenter directement les principes fondamentaux du mouvement et de l'action corporels. Par exemple, comme il l'a avoué plus tard, la première fois c'était en travaillant à la morgue de l'hôpital Beaujon à Paris qu'il s'est rendu compte de l'irrépressible indécence du visage humain, surtout à ces moments où ce

[1] *Cf.* Marco DE MARINIS, *Etienne Decroux and his laboratory*, London, Routledge, 1993, p. 212-229.

dernier reflète, comme un franc miroir, nos passions infâmes. Avec son goût habituel pour la provocation, Decroux affirme qu'« il n'y a rien de plus beau qu'un cadavre. » « Prenez, dit-il, un homme qui, toute sa vie, a été jaloux, fuyant, calculateur, menteur. Vous trouvez son visage intolérable. Mort, il est noble comme un pharaon. »

En même temps qu'il passait d'un travail à un autre, il essayait de voir dans quel métier artistique il pourra s'épanouir. Son père qui jouait un rôle important tant dans son éducation que dans ses choix éthiques et idéologiques, voulait qu'il devienne architecte. Or, lui-même caressait un autre rêve. Il voulait devenir poète et sculpteur. Anarcho-syndicaliste, il a rejoint plusieurs groupes de pensée poétique et politique, où il a pratiqué, entre autres, des exercices d'écriture automatique. En vue de se lancer dans la politique active, il a décidé de cultiver ses compétences vocales et oratoires. Il s'inscrivit donc à l'Institut Philotechnique, où il a suivi d'abord des cours de danse rythmique puis de diction, avec l'intention de devenir un bon orateur politique. En 1923, il voit dans *L'Humanité* une annonce déclarant l'ouverture des inscriptions de l'école du Vieux-Colombier. La même annonce disait que l'école acceptera aussi ceux qui n'avaient pas nécessairement l'intention de rentrer dans le théâtre professionnel. Decroux s'inscrit.

1923-1925

À l'automne 1923, Decroux réussit l'examen d'entrée de l'école du Vieux-Colombier. Il rejoint aussi le groupe *Instruction scénique* dirigé par Georges Vitray. Le groupe était composé de personnes qui, comme lui, voulaient assister à l'enseignement de l'école sans vouloir rentrer dans l'activité professionnelle (il y avait des jeunes écrivains, des critiques et des acteurs amateurs). Mais l'expérience la plus importante que Decroux a vécue, en cette première et unique année de son séjour au Vieux-Colombier, a été les cours de Suzanne Bing (la véritable directrice de l'école, "notre chef redouté", comme il l'appellera plus tard). Les cours de Bing avaient commencé deux ans avant la rentrée de Decroux dans l'école. Torse-nus, visages couverts par le masque neutre, les élèves y faisaient des improvisations silencieuses. Decroux a suivi ce travail uniquement en tant qu'observateur. Le 13 mai 1924, les élèves présentent un spectacle de fin d'année composé de diverses scènes, certaines

étaient sans parole. Au mois de mars de la même année, ils ont tous contribué à la mise en scène d'un Nô nommé *Kantan.* Celle-ci ne put être présenté au public à cause d'un accident survenu à l'acteur principal (Aman Maistre). Étant élève en première année, Decroux ne pouvait pas participer à la conception de ces mises en scène. Pourtant il en fut profondément inspiré.

Aigri entre autres par des obstacles administratifs et financiers, Copeau ferme le théâtre à la fin de ce mois de mai. Et à la fin de l'été, il déplace l'école au château de Morteuil en Bourgogne. Decroux l'a suivi. Dans cette première expérience collective, il y avait des moments exaltés, mais elle n'a pas duré longtemps. Les difficultés économiques poussèrent Copeau à dissoudre la communauté en février 1925. Pourtant, un groupe d'acteurs et d'élèves a décidé de poursuivre l'expérience en s'organisant en compagnie (Les Copiaus). Decroux n'était pas parmi eux, il est rentré à Paris le 25 février. Néanmoins, avant de se détacher définitivement de Copeau, Decroux a pu suivre les cours dispensés dès le début de cette période à Morteuil. Voici les matières enseignées : la gymnastique, les jeux, la diction, et surtout les exercices dramatiques. L'objectif de ces derniers consistait à travailler sur la "figuration mimée" et sur la recherche d' "expression corporelle différente de la pantomime traditionnelle". Tout le groupe s'est consacré à l'improvisation durant cet automne-hiver, même en dehors des heures de travail, dans un esprit de dramatisation ludique des différents moments de la vie communautaire. Ils allaient dîner masqués, et même les actes de mettre la table et de la débarrasser étaient parfois ritualisés. Enfin, il faut noter que c'est avec Copeau que Decroux a fait ses tout premiers pas en tant qu'acteur (même si plus tard il a dit que ses premières activités professionnelles étaient avec Gaston Baty peu après son détachement de Copeau). Quant à la date de sa première collaboration avec Copeau, elle remonte au 24 janvier 1925, là où espérant recevoir une subvention des industriels bourguignons, Copeau leur a présenté quelques scènes. La soirée comprenait un prologue écrit par Leon Chancerel, *(Le Fâcheux)* et une pièce en un acte écrite par Copeau, *L'Objet.* Le résultat fut cependant désastreux, notamment en raison de la nature trop explicite du texte de Copeau et de la perspective des futurs mécènes à éponger.

1925

Decroux quitte Morteuil à la fin du mois de février. D'après ce que note Suzanne Bing dans Le journal de bord des Copiaus, avec Jean Dorcy, ils voulaient préparer un numéro de music-hall. Prenant congé de Copeau, et revenant à Paris, Decroux entame une double existence artistique, celle d'acteur professionnel de théâtre (et occasionnellement de cinéma), pour gagner sa vie, et celle de chercheur-créateur, de plus en plus convaincu et inflexible, dans le domaine du mime. Grâce à la variété et à la qualité des différentes expériences qu'il put faire durant les vingt ans qu'il travaillait en tant que acteur parlant, il a réussi à se forger un style personnel. Dans la conception de ce style, ses expériences de mime jouaient sans doute un rôle important. Ce style unique lui vaut, entre autres, le respect d'un spectateur particulièrement exigeant tel qu'Artaud. Au théâtre, il a été mis en scène par Baty, Jouvet, Dullin, Artaud et Herrand dans plus de soixante-cinq productions. Au cinéma, il a travaillé avec L'Herbier, Pierre Prévert, Chenal, Becker, Gance, Allegret, Duvivier, Delannoy, Cluzot et Carnet dans plus de vingt films. Il n'en a pris au sérieux que trois : *L'affaire est dans le sac* (1932), *Le voyage surprise* (1946) et *Les enfants du paradis* (1945). Les deux premiers étaient réalisés par Pierre Prévert et le troisième par Marcel Carné. Dans ce film Decroux et Barrault ont joué les Deburau père et fils.

Après avoir fait ses débuts professionnels d'acteur à la fin de la saison 1924-25 avec Baty et avoir travaillé avec Jouvet à la Comédie des Champs-Elysées (interprète du Tambour de ville dans *Knock* de Jules Romains), Decroux rejoint Charles Dullin à l'*Atelier*. Le premier rôle qu'il joue chez Dullin c'est Maschacott dans *La dame sourde*, une pièce de J. Neis. Il restera chez Dullin pendant huit ans assumant également, au besoin, les fonctions de régisseur ou d'assistant metteur en scène. Aux acteurs de Dullin, il donne des cours de mime et d'éducation physique. Pour citer les plus importants rôles qu'il a joués à l'*Atelier* : Corvino dans *Volpone* de Ben Johnson (1928), Sancho Panza dans *Le Fils de Don Quichotte* de Pierre Frondaie (1930), Trotsky dans *Tsar Lénine* de François Porché (1931) et Polemo dans *La Paix* d'Aristophane (1932). Après cette mise en scène, Decroux quitte la compagnie de Dullin, mais il continue à assurer chez lui les cours ci-haut mentionnés, là où il élabore l'art du mime corporel.

1927-28

Tout en travaillant avec la compagnie de Dullin, Decroux participe aux expériences menées par Artaud au théâtre Alfred Jarry. (C'est d'ailleurs dans l'*Atelier*, offert par son directeur, qu'Artaud commence les répétitions de la première production de la compagnie, présentée au Théâtre de Grenelle les 1er et 2 juin 1927.) Decroux participe notamment à la mise en scène de la troisième production, *Le Songe* de Strindberg - jouée en matinée les 2 et 9 juin 1928 au Théâtre de l'Avenue - dans le rôle du contrôleur de quarantaine.

A la même époque, Decroux travaille avec *Une Graine*, un groupe amateur très engagé dans la propagande socialiste. La seule personne qui, autant que je sache, mentionne cette petite expérience oubliée est l'universitaire français Michel Fauré. Celui-ci est d'avis que c'est d' *Une Graine* qu'est né le groupe amateur *Prémices*, ancêtre direct du *Groupe Octobre*.

Malheureusement, Fauré est inexact dans certains détails. Premièrement, *Prémices* prend forme en 1929 et non en 1927 comme il le suggère. Deuxièmement, contrairement à ce que dit Fauré, Decroux n'a jamais fait partie de ce groupe. Dans *Soir* du 13 mars 1929, nous ne pouvons pas trouver son nom dans la liste des fondateurs du nouveau groupe. Donc, il faut douter de ce que dit Fauré quand il présente Decroux et Dorcy comme enseignant de l'expression physique au sein de *Prémices* et quand il présente Decroux et Legris (remplaçant de Georges Vitray) comme instructeurs de la communication orale. Bien sûr, on peut supposer que Decroux avait été un collaborateur externe du groupe, mais je crois que Fauré a un peu confondu les faits d'*Une Graine* avec ceux relatifs aux *Prémices*.

1930

Decroux épouse Suzanne Lodieu. Celle-ci a donné naissance peu après à Maximilien, futur collaborateur de son père, un mime à part entière.

1931-2

Découragé par l'inconstance de ses collègues à l'*Atelier* et ailleurs, Decroux travaille seul à la préparation de sa première pièce de mime, *La vie primitive*, présentée en une seule fois le 13 juin 1931 au Théâtre Lancry avec la participation de son épouse, Suzanne Lodieu.

Entre-temps, fin janvier, Jean-Louis Barrault, à peine âgé de vingt et un ans, arrive à l'école *Atelier*, accepté gratuitement par Dullin. Très vite, il s'inscrit auprès de Decroux. En automne, Suzanne, Decroux et Barrault présentent une nouvelle version de *La vie primitive*, une seule représentation privée à l'*Atelier*. Decroux a ensuite proposé, avec les mêmes participants et au même endroit, une autre pièce, *La vie médiévale* (ou *La Vie artisanale*). De nombreuses pièces et figures qui deviendront plus tard un élément incontournable du répertoire de Decroux apparaissent déjà dans ces deux premières créations. Pour n'en citer que quelques-unes : le combat, le pêcheur, le chasseur, le charpentier et la lavandière. Parallèlement, Barrault fait ses débuts d'acteur le 8 septembre, à l'occasion de ses vingt et un ans, dans le rôle d'un serviteur de *Volpone*, mise en scène par Dullin. Toujours en 1931, Decroux écrit son premier article, réédité dans *Paroles sur le mime.* Il l'intitule : « Ma définition du théâtre. »

Ces deux années furent les années d'une étroite collaboration entre Decroux et Barrault. Celui-ci, rappelons-le, quitte son ami en 1933 afin de faire son service militaire. Malgré le scepticisme et les moqueries des autres acteurs de l'*Atelier*, les deux nudistes et végétariens, vivants dans un état d'exaltation continue, ont réussi à fonder durant cette courte période quelques-uns des principes fondamentaux du mime corporel. Pour n'en citer que quelques-uns : contrepoids, déséquilibre, la marche sur place (ou glissée), etc. Or, au début de 1933, la rigueur et la jalousie de Decroux d'une part, et la fervente passion de Barrault pour expérimenter de nouvelles choses d'autre part, ont conduit les deux amis à la rupture de leur relation. Même les deux ou trois rencontres professionnelles sporadiques ayant lieu plus tard entre eux n'ont pu réparer leur relation.

1933-39

Parallèlement à ses activités d'acteur professionnel de théâtre et de cinéma, Decroux a continué à travailler sur ses expérimentation personnelles, se consacrant tant aux chœurs

parlés dans les partis socialistes qu'au théâtre à moitié parlé et à moitié joué. Pendant ce temps, il continue à enseigner à l'école de Dullin tous les jeudis en tant que responsable de l'entraînement physique (avec le professeur d'hébertisme).

Paradoxalement, c'est le "déserteur" Barrault qui a été le premier à présenter au public le résultat des recherches qu'ils ont menées tous les deux en vue d'élaborer l'art du mime. Il l'a fait en insérant des scènes mimées dans ses trois premières mises en scène : *Autour d'une mère* (1935), une performance presque entièrement silencieuse, *Numance* (1937), et *La Faim* (1939).

1937

Decroux a participé (dans le rôle du voyageur mystérieux) à l'émission radiophonique de *Bonne nuit Capitaine*, de Jacques Prévert, pour le Club d'Essai. C'est le texte qu'un membre du dissous *Groupe Octobre* avait tenté de mettre en scène quelques mois auparavant sous la direction de Tchimoukow et avec une musique de Kosma. Le programme a été diffusé pour la première fois en 1948.

1938

Interprétant le rôle du protagoniste dans *Captain Smith* de Jean Blanchon (mis en scène par Marcel Herrand pour Le Rideau de Paris), Decroux a connu le plus grand succès de sa carrière d'acteur de théâtre. L'éloge des critiques est unanime : « un artiste au-dessus de toute acclamation (Orthis) » ; « l'un des acteurs les plus puissants de notre temps (Darbois) ». Pendant ce temps, il a développé un numéro de mime individuel et l'a présenté une centaine de fois dans la salle à manger de sa propre maison devant une ou deux personnes à la fois.

1940

Decroux ouvrit sa propre école de mime à Paris dans la rue de la Neva (il déménagea plus tard dans les rues Cadet, Vigée-Lebrun, Gergovie et Falguière, pour finalement s'installer, au

retour des Etats-Unis, chez son père à Boulogne-Billancourt, avenue Édouard Vaillant, où l'école était située jusqu'à sa fermeture en 1987. C'est là qu'il présente ses nouvelles productions solo. Pour ne citer que les plus importantes : *Le Menuisier*, *La Lessive*, *La vie primitive*, *Le professeur de boxe*, *L'haltérophile*, et *Marche de personnage sur place*. Il a donné une centaine de représentations devant trois ou quatre personnes à la fois.

1941

Grâce à quelques aides financières, Decroux a réussi à créer une petite compagnie avec ses élèves, d'où a émergé, entre autres, Catherine Toth. Avec cet ensemble, il présente sa première grande pièce collective, *Camping*, à la Comédie des Champs-Elysées, dans une représentation privée.

1942

Avec ses élèves et dans son école, Decroux a donné une soixantaine de présentations privées d'un nouveau programme (*La Chirurgie esthétique, La dernière conquête, Passage des hommes sur la terre, Le Feu*). Les spectateurs n'étaient jamais plus que dix. Entre eux se trouvaient les personnalités les plus prestigieuses du milieu intellectuel et artistique parisien (Pablo Picasso, Jean Cocteau, Charles Dullin, Gaston Baty, Marcel Achard, Jacques Hebertot, Fernand Divoire, Lenormand, et les chansonniers, René Dorin et Paul Colline), ainsi que les journalistes et les critiques des revues artistiques. Il y a eu des lettres de louanges de la part des premiers et des critiques favorables de la part des seconds. Le même programme a été présenté en octobre en seulement deux représentations au Salon d'Automne et au Théâtre des Ambassadeurs.

Ces courtes représentations furent à l'origine d'un désaccord entre Decroux et Baty (son premier réalisateur). Après avoir assisté à l'une des séances privées de l'école, Baty lui écrit une lettre ouverte. Il la publia le 26 mai dans le magazine *Aujourd'hui.* Dans cette lettre il accuse Decroux de mutiler « le grand art », le théâtre, « au profit de l'une de ses manifestations mineures [le mime]. » « Une telle amputation, dit Baty, ne nous offre même

pas un corps dont un membre a été coupé, mais plutôt un seul membre coupé de son corps. Et le danger est d'autant plus grand que le talent de Decroux est grand. » Dans sa réponse (publiée à *Paris-Midi* le 16 juin), Decroux a eu l'occasion de mettre en lumière l'un des principes clés de la poétique du mime : « Je pense, dit-il, qu'un art est plus riche quand il est pauvre en moyens. (…). Je pense qu'un art n'est complet que s'il est partiel. (...) Notre mime qui tente de suggérer la vie de l'esprit en n'utilisant que les mouvements du corps, sera, s'il réussit, un art complet. » A la fin de l'année, les élèves se sont dispersés et la compagnie est morte.

1943

Decroux interrompt la présentation de ses numéros de mime pour commencer une nouvelle phase de recherche sur les principes et les possibilités expressives du mime corporel. Le dépassement de la géométrie exacerbée des premières créations date probablement de cette période.

Marcel Carnet réalise *Les enfants du paradis*, écrit par Jacques Prévert, avec Barrault dans le rôle du célèbre Pierrot du XIXe siècle, Jean-Gaspard Deburau (Baptiste), et Decroux dans celui de son père Anselme (ainsi que le gendarme dans le premier mime et le marchand de vêtements dans le second). Le film sort en 1945 avec la première mondiale au Palais de Chaillot le 2 mars), rendant cette pantomime blanche universellement populaire. Et c'est Marceau qui la réanime quelques années plus tard sur les scènes des théâtres parisiens et mondiaux.

Après avoir étudié avec Decroux et fait partie de sa compagnie, Catherine Toth fait ses débuts en tant qu'actrice parlante dans la dernière mise en scène de Jacques Copeau, *Le miracle du pain doré*. Par la suite, elle a créé la compagnie du Myrmidon avec son mari, acteur et metteur en scène, A.Reybaz. Ils se sont consacrés à la découverte et au développement d'une nouvelle dramaturgie.

1944

Decroux donne des représentations privées dans la petite salle du foyer des Beaux-Arts pour un public variant entre dix et cinquante personnes à chaque représentation. En décembre, il a été invité à présenter ses pièces (*La Machine* et *Les Arbres*) au Théâtre Sarah Bernhardt (nouveau siège de l'*Atelier*). À cette occasion, Barrault a donné une conférence sur le mime.

Poursuivi par la Gestapo en tant que résistant, Marcel Marceau, originaire de Limoges, se réfugie dans une école primaire à Sèvres, où il devient professeur de théâtre. Puis, en avril, sous un faux nom, il arrive à l'*Atelier* chez Dullin. Ici, avec une autre nouvelle élève, Eliane Guyon, Marceau devient immédiatement un disciple fervent de Decroux. La même année, Marceau présente ses premières créations de mime à Decroux : *Pantomime japonaise* (avec trois personnages, tous interprétés par lui-même), *Le Désœuvré* et *L'Assassin*, (inspiré du *Crime et Châtiment* de Dostoïevski). Marceau et Guyon ont aussi suivi les cours que Decroux donnait dans sa propre école.

1945

Decroux a composé un interlude intitulé *Le combat terrestre* pour une mise en scène d'*Anthony et Cleopatra* joué à la Comédie-Française le 28 avril. Barrault était son partenaire. Cette scène, il la représentera plus tard à différentes occasions avec un nouveau titre, *Le combat antique*, et un nouveau partenaire, son fils Maximilian.

Le 27 juin, à la Maison de la Chimie à Paris, une séance de mime corporel s'est tenue sous la présidence d'honneur de Gordon Craig, devant une salle comble de plus de mille personnes. Il a été la première consécration publique majeure de la recherche que Decroux avait menée depuis plus de quinze ans. La soirée a été un énorme succès. Le programme annonce :

> Conférence introductive du maître de cérémonie, Jean Dorcy, consacrée à « mettre en lumière le lien doctrinal de Craig à Copeau, de Copeau à Decroux, de Decroux à Barrault », évoquant également « l'œuvre d'Appia ».
>
> Une série de numéros de mime, solo ou collectif. Evocation des actions matérielles : *Le Menuisier, La Lessive, La Machine*, de et avec Decroux. Exercices d'élèves dans une étude du

contrepoids avec l'école Decroux. Personnages : Le boxeur, Le lutteur, Le bureaucrate, quelques passagers, de et avec Decroux. *Le passage des hommes sur la terre* de Decroux, avec Decroux, Barrault et Elian Guyon. *Le Cheval* avec Barrault, statuaire mobile avec le visage couvert : *Maladie-agonie-mort* (Barrault) *Différence entre admiration-adoration-vénération*, (Decroux) les deux sur le même thème : La Volonté, Combat antique, de et avec Decroux et Barrault (dans une collaboration indivisible).

Une conférence de Decroux intitulée : « Qu'est-ce qui distingue la pantomime du mime corporel ».

« Enfin un créateur, venant du théâtre, dans le théâtre ». Tel est le titre que Craig choisit pour un article qu'il publie, le 3 août, dans le magazine Arts. Parlant de l'évènement ci-haut décrit et rejetant toute paternité personnelle à l'égard du mime corporel, Craig loue Decroux et ce qu'il considère comme "une tentative sérieuse de créer un art pour le théâtre". Adoptant un ton prophétique, il parle aussi des difficultés que cet art nouveau rencontrera sur son chemin et déclare que son objectif devrait consister à persuader un grand nombre de crédules « sans qui la victoire ne sera gagnée qu'à moitié ».

1946

Après le grand succès de l'année précédente, Decroux a animé cinq soirées publiques de mime à la Maison de la Chimie, puis deux et puis trente autres au Théâtre d'Iena. Voici le titre des nouvelles créations : *La voiture embourbée, Le Bureaucrate, L'esprit malin, L'Usine, Les arbres*. Le programme de ces soirées était soigneusement équilibré. Il y avait tant des mimes que des lectures poétiques de Victor Hugo, Jacques Prévert (*Le temps des noyaux* surtout) et Jean Aicard (*Boulanger, fais ton pain*, avec lequel, selon le magazine Zig-Zag de Agnès Capri, Decroux a connu un grand succès au théâtre de la Gaité-Montparnasse). Le point fort de ces soirées : il y avait une alternance entre les pièces comiques et les pièces dramatiques. Il est assez surprenant de constater que les critiques, tout en stigmatisant presque tout l'hermétisme des créations classiques comme *Les arbres, L'Usine ou (plus tard) Méditation*, étaient unanimement d'accord pour louer les numéros légers et ils ont tous

admiré le jeu « bouffon, comique et étrange » de Decroux dans *Le Menuisier, Les Passants, Les Boxeurs et Le Bureaucrate.*

1947

Decroux et sa compagnie font leurs premières tournées à l'étranger, en Belgique et en Suisse. Ils partent ensuite pour la Suisse en 1948, pour Israël en 1950, pour la Hollande et l'Angleterre en 1951-1952.

1949

Parallèlement aux tournées, Decroux a commencé le cycle de son enseignement à l'étranger par un séjour à Amsterdam.

1950

A l'occasion de la tournée en Israël, Decroux a présenté sa plus longue pièce de mime, *Petits soldats*, qui a duré 75 minutes sans pause.

1951

Deux nouvelles créations de Decroux à l'occasion des tournées en Hollande (*Le Toréador*) et en Angleterre (*Jeu de dames*).

1952

Au cabaret La Fontaine des Quatre Saisons, Pierre Prévert a présenté le nouveau spectacle de Decroux, composé de *Jeu de dames, Le poète vaincu, Relai de Dulcinées et de petits soldats*. Decroux a enseigné pendant un an à l'Université de la Sorbonne. La première version de *Méditation* a été créée au cours de cette année.

1953

D'abord au Grand Théâtre International de la Cité Universitaire (18 mai) puis au Cercle Paul Valéry (du 19 mai au 2 juin), à Paris, Decroux et sa compagnie ont présenté un nouveau spectacle composé de *Le Champ de concentration, Le Fauteuil du mort et Coup de clairon* de Victor Hugo (conférence de Decroux). Les membres de la compagnie étaient : Marise Flash, Jacqueline Metzger et son fils Maximilian. Decroux a enseigné pendant sept mois (d'octobre 1953 à mai 1954) à l'école du Piccolo Teatro de Milan.

1954

En mai, à la fin de son séjour comme professeur de mime au Piccolo Teatro de Milan, Decroux présente un spectacle composé d'une douzaine de pièces, dont *Jeu de dames, Chirurgie esthétique, Les arbres, Passants vus de la fenêtre, Le Combat antique, L'Usine, Chanteur et son musicien,* et *Soirée* (présentée pour la première fois à cette occasion). Il a également enseigné pendant deux mois à Stockholm et pendant quatre mois à Zurich.

1955

Decroux poursuit son cycle d'enseignement à l'étranger (deux mois à Oslo et trois à Stockholm).

1957

Decroux a commencé un long séjour aux États-Unis, où il a fait des tournées avec sa compagnie, enseigné, donné des conférences-démonstrations, et inspiré la création d'une école de mime. Le premier séjour commença le 20 septembre, lorsque Decroux arriva à New York et y resta jusqu'en mai 1958. Pendant ces six mois, il a donné des cours à l'Actor's Studio et au Dramatic Workshop, l'école fondée par Erwin Piscator et dirigée par son épouse

Maria. Julian Beck et Judith Malina ont commencé leurs carrière à cette école. En ce temps, l'école de Paris était confiée à son fils Maximilien.

1959

En janvier, Decroux part pour son deuxième séjour aux États-Unis. Il y reste jusqu'en juin 1960. Il donne dix conférences dans dix universités et fonde une école de mime. Il enseigne à l'université de New York du 13 octobre au 22 décembre et à la New School de New York, du 23 septembre au 24 janvier 1960. Le 22 novembre, il présente un spectacle de mime avec des acteurs formés à l'école de New York (Michael Coerver, Sterling Jansen, Leslie Show, Sunia Svendsen, Nell Taylor, et Jewel Walker) dans un programme comprenant un choix de son répertoire et une nouvelle création. *La Statue*, un duo dans lequel il interprète lui-même le rôle du sculpteur. Deux représentations de ce spectacle ont eu lieu dans la salle Kaufmann. La salle était complète et à la fin du spectacle, les spectateurs l'ont appelé dix-sept fois. Le 20 décembre, le même programme a été présenté dans un petit espace, le Cricket Theatre, où il a joué pendant cinq semaines. La presse a été très élogieuse.

1960

Lors de son deuxième séjour aux Etats-Unis, Decroux a reçu trois offres pour faire un film de quelques numéros de son spectacle. Richard de Rochemont a été choisi comme producteur. Le tournage a commencé le 23 mai. En juin, Decroux revient en France.

1961

Le spectacle de Decroux avec sa compagnie américaine au Carnegie Hall de New York était sa dernière vraie performance publique (à part quelques soirées poétiques et des performances-démonstrations sporadiques).

1963

De retour de son troisième et dernier séjour aux Etats-Unis, Decroux rouvre son école dans la nouvelle et définitive base de Boulogne-Billancourt en banlieue parisienne. A partir de ce moment, il se consacre à la recherche et à l'enseignement, sans toutefois renoncer aux créations artistiques avec les élèves et les collaborateurs. La première pièce composée après son retour en Europe fut *La Ville*, inspirée par son séjour américain et née de la collaboration avec Leonard Pitt, l'élève américain qui devint son premier assistant. Toujours en 1963, un recueil de textes de Decroux sous le titre *Paroles sur le mime*, est publié chez Gallimard sous la direction d'André Weinstein. C'était une œuvre destinée à devenir, en peu de temps, la Bible du mime contemporain et l'un des grands livres du théâtre du XXe siècle.

1968

Avec ses vieux élèves, dirigés par Yves Lebreton, Decroux a longtemps travaillé sur une performance-démonstration intitulée *Pièces détachées*. En mai, quand tout est prêt, le projet s'effondre à cause de la rupture entre Decroux et Lebreton et de l'éloignement des autres membres de la petite troupe.

1970-71

Avec la collaboration de Thomas Leabhart, Decroux a présenté une performance-démonstration à la Maison de la Culture de Rennes puis à Copenhague. Aux côtés de pièces classiques telles que *Le Menuisier* et *La Lessive* (interprétées par Leabhart), Decroux a proposé une sélection d'exercices pour les mains et les bras. Ses deux présentations sont éventuellement les deux dernières présentations publiques de Decroux en tant qu'artiste mime.

1972

Decroux a présenté une soirée de lecture de poésie à Gand, en Belgique.

1972-81

Avec l'aide de son assistant Georges Molnar, Decroux a développé un important travail de systématisation de la statuaire mobile et du contrepoids, qui a été filmé. Il a aussi créé trois *Duo amoureux* avec ses assistants Jeans Asselin et Denise Boulanger : *Dieu les conduit, Ils regardent autre chose,* et *La galerie de peinture abstraite*.

1981

Decroux a créé deux nouvelles pièces : *Lyrisme politique*, pour Nicole Pinaud, et *Belle figure sans histoire* pour Monique Desjardin.

Le livre d'Eugenio Barba, *La corsa dei contrari : Antropologia teatrale*, a été publié en Italie. L'auteur rend hommage à Decroux et le présente comme le seul maître du théâtre occidental ayant atteint le niveau des maîtres du théâtre asiatique.

1983-4

Avec ses assistants français et américains Corinne Soum et Steve Wasson, (élèves depuis 1978), Decroux s'est consacré à une période très intense de création en composant de nombreuses nouvelles pièces pour et avec eux. Il s'agit d'une série de duos pour les deux. *L'enlèvement, Casque à pointe, Le baiser, Le Prophète*, pour Wasson. *La Femme-Oiseau et Le fauteuil de l'absent* pour Soum. De plus, il décide de leur transmettre son répertoire pour qu'ils puissent le faire revivre sur scène dans l'avenir.

1983

La première édition italienne complète de *Paroles sur le mime* a été publiée par Edizioni de corpo, avec une préface de Giorgio Strehler - malheureusement, c'est une version pleine de fautes et de malentendus. Pendant longtemps, Decroux a prévu de présenter un spectacle

au Piccolo Teatro de Milan à l'occasion de la publication du livre ; mais l'initiative n'a pas réussi en raison d'un changement d'attitude de la part du théâtre.

1984

Corinne Soum et Steve Wasson fondent « L'école de mime corporel dramatique » à Paris, où ils proposent l'enseignement de la technique de Decroux et continuent à développer les recherches qu'ils avaient commencées avec lui. La même année, ils créent une compagnie, « Le théâtre de l'Ange Fou », avec laquelle ils produisent ensuite un certain nombre de spectacles caractérisés par une ouverture progressive vers tous les moyens expressifs de l'acteur, voix comprise, et par une récupération mesurée de la scénographie, des accessoires et des costumes, mais toujours fidèle à une dramaturgie physique, non réaliste et non narrative, basée, à la Decroux, sur la transposition, la référence, l'évocation, la vision. Ils ont mis en scène : *Croisade* (1985), *Au-delà du jardin* (1987), *Le petit dictateur* (1988), *La chambre envahie* (1991).

1985

Une édition anglaise de *Paroles sur le mime*, intitulée *Words on mime*, a été traduite et éditée par les anciens élèves Mark Piper et Thomas Leabhart.

1987

Gravement malade, Decroux ferme son école en mars

1988

Dans le cadre des célébrations du neuvième centenaire depuis sa fondation, l'université de Bologne a décerné un doctorat honorifique au Decroux. En raison de sa maladie, Decroux n'a pas pu la recevoir en personne.

1989

Thomas Leabhart a publié le livre *Modern and postmodern mime* aux États-Unis, avec des chapitres sur Copeau, Decroux, Barrault, Marceau, Lecoq et Mummenschanz, postmodern mime et les nouveaux mimes.

1991

Le 12 mars, à l'âge de 93 ans, Decroux meurt dans sa maison à Boulogne-Billancourt.

Bibliographie

Sur le contexte historique du XXe siècle :

DUVAL-STALLA Alexandre, *André Malraux-Charles de Gaulle : une histoire, deux légendes*, Paris, Gallimard, 2016.

JUDT Tony, *Après-guerre*, Paris, Fayard, 2017.

LOYER Emmanuelle, *Une brève histoire culturelle de l'Europe,* Paris, Flammarion, 2017.

VIGARELLO George, *L'histoire du corps, De la révolution à la grande guerre,* Paris, Seuil, 2005.

WINOCK Michel, *Décadence fin de siècle,* Paris, Gallimard, 2017.

ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier*, *Souvenirs d'un Européen,* Paris, Gallimard, 1983.

Science et philosophie, essais et critiques :

BONDY Alain, *Nouvelle histoire des idées*, Paris, Perrin, 2018.

BOUDOT Pierre, *Nietzsche et les écrivains français*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

DROIT Roger-Pol, *Maîtres à penser*, Paris, Flammarion, 2011.

DUVIGNAUD Jean, *Le théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971.

GIDE André, *Essais critiques,* Paris, Gallimard, 1999.

HAZAREESINGH Sudhir, *Ce pays qui aime les idées, histoire d'une passion française*, Paris, Flammarion, 2017.

HENRY Charles, *Sensation et énergie*, Paris, Hermann et fils, 1911.

HINGLEY Ronald, *Les écrivains russes et la société,* Paris, Hachette, 1967.

MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation*, Paris, Minuit, 1963

MILOSZ Czeslaw, *La pensée captive,* Paris, Gallimard, 1953.

NORDAU Max, *Dégénérescence,* Paris, L'Age d'Homme, 1894.

PALMIER Jean-Michel, *Sur Marcuse,* Paris, Union générale d'édition, 1969.

STEINER Georges, *Poésie de la pensée,* Paris, Gallimard, 2011.

STEINER Georges, *La culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1973.

Histoire, esthétique et théorie de l'art au XIXe et au XXe siècle :

ouvrages :

APPIA Adolphe, *Œuvre complètes*, t. III : 1906-1921, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.

GODEFROID Philippe, *Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde,* Paris, Gallimard, 1994.

VON KLEIST Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mayenne, Sillage, 2012.

VON GOETHE Johannes Wolfgang, *La vocation théâtrales de Wilhelm Meister,* Paris, Grasset, 1924.

articles :

Adolphe Appia, « L'Œuvre d'art vivant », dans Adolphe APPIA *Œuvre complètes*, t. III : 1906-1921, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.

Vassily Kandinsky, « De la composition scénique », dans Klaus LANKHEIT, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Kilincksieck, 1987.

Stéphane Mallarmé, *La dernière mode (1874)*, dans *Les Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, 2003.

Pascal Rousseau, « La synesthésie sur la scène symboliste du Théâtre d'Art », dans Isabelle MOINDROIT (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle époque,* Paris, Premières Loges, 2007.

Victor Segalen, « Les synesthésies et l'école symboliste » dans *Mercure de France*, n°148, avril 1902.

Le théâtre et les théâtres d'art au XXe siècle, histoire, théorie, mémoires et écrits :

histoire :

AMIARD-CHEVREL Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer ensemble*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

BANU George (dir.), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, Paris, éditions Théâtrales, 2000.
DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, éditions THEATRALES, 1997.

JOSKI Daniel, *Artaud*, Paris, Éditions Universitaires, 1970.

ROBERTI Jean-Claude, *Histoire du théâtre russe,* Paris, PUF, 1981.

SZYDLOWSKI Roman, *Le théâtre en Pologne*, Varsovie, Widawnictwo Interpress, 1972.

WARNET Jean-Manuel, *Les Laboratoires, Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.

théorie et esthétique :

BARBA Eugenio et SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

DORCY Jean, *À la rencontre de la mime et des mimes*, Neuilly-sur-Seine, Les Cahiers de danse et culture, 1958.

FERAL Josette, *Les chemins de l'acteur,* Montréal, Québec Amérique, 2001.

FREIXE Guy, *Les Utopies du masque*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

GORDON CRAIG Edward, *De l'Art du Théâtre,* Paris, Circé, 1999.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2016.

LORELLE Yves, *Le corps, les rites et la scène*, Paris, L'Amandier, 2003.

PICON-VALLIN Beatrice, *Vsevolod Meyerhold,* Paris, Actes Sud-Papier, 2005.

PRONKO Leonard, *Theatre east and west, perspectives toward a total theatre*, Berkeley, University of California Press, 1967.

SARAZZAC Jean-Pierre et CONSOLINI Marco (dir.)*, Avènement de la mise en scène/Crise du drame,* Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

TANANT Myriam, *Giorgio Strehler,* Actes sud-papier, 2007.

mémoire :

BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain,* Paris, Seuil, 2010.

BARRAULT Jean-Louis, *Une vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2010.

DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Audette Lieuteur, 1946.

écrits :

VAKHTANGOV Evgueni, *Ecrits sur le théâtre,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2000.

articles :

Georges Banu, « La préface d'un passeur », dans Jean François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe Siècle*, Paris, éditions THEATRALES, 1997.

Franco Ruffini, « Boxeurs et acrobates, maîtres des acteurs du XXe siècle », dans Josette FÉRAL, *Les chemins de l'acteur,* Montréal, Québec Amérique, 2001.

La danse au XXe siècle :

théorie et histoire :

DALY Anne, *Done into dance : Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

JORDAN Stephanie, *Moving music : Dialogues with music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000.

LISTA Jiovanni, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Danse, 2006.

SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012.

WALKOWITZ Abraham, *Isadora in Her Dances*, New York, Girard, Haldeman-Juluis Publications, 1945.

Écrits des danseurs :

DUNCAN Isadora, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1932.

Isadora Duncan, « La danse de l'avenir » [Der Tanz der Zukunft, Leipzig : Eugen Diederichs, 1903], trad. , dans Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, suivi de *Regards sur Isadora Duncan*, (par Élie Faure, Colette, André Levinson), textes choisis et trad. par Sonia SCHOONEJANS, Bruxelles, Complexe, 2003.

SHAWN Ted, *Chaque petit mouvement*, Bruxelles, Complexe, 2005.

Pratiques somatiques et éducation physique :

ouvrages :

BERCHTOLD Alfred, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'âge d'homme, 2000.

DALCROZE Émile Jacques, *Le rythme, la musique et l'éducation,* Lausanne, Foetische frères, 1965.

PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, La Villette, 2011.

WAILLE Franck, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : des interactions dynamiques*, thèse de doctorat, Lille : ANRT, 2011.

articles :

Théodore Vienne, « Grand Congrès International d'Éducation Physique », dans *L'Éducation Physique,* n° 6, 31 mars 1913.

Roman, pièce, poème et prose :

BECKETT Samuel, *Fin de Partie,* Paris, Les éditions de Minuit, 1957.

BLOK Alexandre, *Œuvres en prose,* Lausanne, L'âge d'homme, 1974.

GOGOL Nicolas, *Théâtre complet,* Arles, Actes Sud, 2006.

ZOLA Emile, *Nana,* Paris, Livre de poche, 1983.

MANN Thomas, *Les Buddenbrook*, Paris, Le livre de Poche, 2008.

De Stanislavski :

STANISLAVSKI Constantin, *Notes artistiques*, Paris, Circé, 1997.

STANISLAVSKI Constantin, *Entretiens au Studio du Bolchoï et L'Ethique*, Paris, Circé, 2012.

STANISLAVSKI Constantin, *Ma vie dans l'Art*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980.

STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 2016.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1979.

STANISLAVSKI Konstantin, *Correspondance*, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem, 2017.

Sur Stanislavski, son théâtre et son *système*

ouvrages :

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *La ligne des actions physiques*, *répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, 2007.

GOURFINKEL Nina, *Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955.

MELIK ZAKHAROV S. et BOGATYREV Ch., *Constantin Stanislavski 1863-1963,* Moscou, Progres, (?), p. 323. Ce livre est un recueil de lettres composé d'après la documentation de l'édition commémorative « Stanislavski » [Ed.« Iskousstvo », M., 1963] préparé par S. Mélik-Zakharov et Ch. Bogatyrev, et la documentation fournie par N. Solntsev.

POLIAKOV Stéphane, *Constantin Stanislavski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2015.

TCHERKASSKI Sergei, *Stanislavski and Yoga*, Routledge, London, 2016.

articles :

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », dans la Revue Russe, n°29, 2007.

Christophe Bident, « Stanislavski et la scène de l'argent brulé, un épisode critique et fondateur de la mise en scène », dans Jean-Pierre SARAZZAC et Marco CONSOLINI (dir.)*, Avènement de la mise en scène/Crise du drame,* Torino, Edizioni di Pagina, 2010.

De Mikhaïl Tchekhov :

CHEKHOV Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995.

CHEKHOV Michael, *Etre acteur*, Paris, Pygmalion, 1986.

Sur Mikhaïl Tchekhov :

ouvrages :

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

articles :

Christine Hamon-Siréjols, « Mikhaïl Tchekhov et Andreï Biely, de la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de Pétersbourg » dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Vladislav Ivanov, « Evguenï Vakhtangov et Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Andreï Kirillov, « Du système de Stanislavski à la technique de jeu Tchekhovienne », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre,* Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Stéphane Poliakov, « Dessin, couleur, figure : La psychologie de l'image de Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre,* Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Laurence SENELICK, « La vacuité existentielle du Khlestakov de Mikhaïl Tchekhov », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Mikhaïl Tchekhov, de Moscou à Hollywood, du cinéma au théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

De Jacques Copeau :

ouvrages :

COPEAU Jacques, *Registres I, Appels,* textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, notes de Claude Sicard, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1974.

COPEAU Jacques, *Registres IV. Les registres du Vieux-Colombier II : América,* textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1984.

COPEAU Jacques, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, textes recueillis et établis par Suzanne Maistre Saint Denis avec Marie-Hélène Dasté, documentation, notes et index de Norman Paul, introduction de Clément Borgal et de Maurice Jacquemont, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1999.

COPEAU Jacques, *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*, textes établis présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1999.

COPEAU Jacques, *Registres VII, Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présenté et annotés par Maria Inès Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 2017.

COPEAU Jacques, *Souvenirs du Vieux-Colombier,* Paris*,* Nouvelle édition latine, 1930.

COPEAU Jacques, *Le Théâtre Populaire*, Paris, PUF, 1942.

Jacques COPEAU, *Journal 1916-1948,* Paris, Seghers, 1991, p. 192.

articles :

Jacques Copeau, « Réflexion sur un comédien » dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.) , *Copeau l'éveilleur (Bouffonnerie N°34),* Lectoure, La Cerisaie, 1995.

Jacques Copeau, « L'école du Vieux-Colombier », dans *Les Cahiers du Vieux-Colombier*, n° 2, Paris, Le Vieux-Colombier, novembre 1921.

Jacques Copeau, « Children and the future art of theatre », article publié d'abord dans « The Modern School », New York, octobre 1918. La traduction française paraît dans Jacques COPEAU, *Registre VI : L'Ecole du Vieux-Colombier,* textes établis présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1999.

Jacques Copeau, « Introduction » au *Paradoxe sur le comédien*, Denis DIDEROT, Paris, Plon, 1929.

Sur Jacques Copeau et le Vieux-Colombier :

ouvrages :

BORGAL Clément, *Jacques Copeau,* Paris, L'Arche, 1960.

CONSOLINI Marco et DOYON Raphaëlle (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, La Comédie-Française, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, L'avant-scène théâtre, 2014.

FREIXE Guy, *La filiation Copeau Lecoq Mnouchkine, une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.

Milos MISTRIK (dir.), *Jacques Copeau, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Amandier, 2014.

GIGNOUX Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale*, Vevey, L'aire, 1984.

THOMASSEAU Jean Marie et PAVIS Patrice, (dir.), *Copeau l'éveilleur (Bouffonnerie N°34)*, Lectoure, La Cerisaie, 1995.

articles :

Vincent Chambarlhac, « Les Copiaus, des comédiens au village », dans Marco CONSOLINI et Raphaëlle DOYON (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, La Comédie-Française, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, L'avant-scène théâtre, 2014.

Fabrizio Cruciani, « La tradition de la naissance » dans Marco CONSOLINI et Raphaëlle DOYON (dir.), *Jacques Copeau,* Paris, La Comédie-Française, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, L'avant-scène théâtre, 2014.

Norman H. Paul, « Jacques Copeau et les petits théâtres américains » dans Patrice PAVIS et Jean Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveilleur (Bouffonnerie N°34)*, Lectoure, La Cerisaie, 1995.

Maurice Jacquemont, « Souvenir…à bâton rompu », dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller (bouffonnerie N°34)*, Lectoure, La Cerisaie, 1995.

Thomas John Donahue, « Jacques Copeau et Jacques Rouché, réformateurs jumeaux, rénovation et innovation théâtrales au début du vingtième siècle », dans Milos MISTRIK (dir.), *Jacques Copeau, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Amandier, 2014.

Pierre Philippe-Meden, « Georges Hébert, un gymnastique de référence pour Jacques Copeau », dans Milos MISTRIK (dir.), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui,* Paris, L'Amandier, 2014.

John Rudlin, « Copeau et la jeunesse : la formation du comédien » dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller (Bouffonnerie N°34),* Lectoure, La Cerisaie, 1995.

Claude Sicard, « Jacques Copeau et l'école du Vieux-Colombier » dans Patrice PAVIS et Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Copeau l'éveiller* (*Bouffonnerie N°34)*, Lectoure, La Cerisaie, 1995.

De Etienne Decroux :

ouvrages :

DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime,* Paris, Librairie Théâtrale, 1963.

Sur Etienne Decroux :

ouvrages :

DE MARINIS Marco, *Etienne Decroux and his theatre laboratory*, London, Routledge, 2015.

LEABHART Thomas, *Etienne Decroux*, London, Routledge, 2007.

PEZIN Patrick, *Etienne Decroux, le mime corporel,* Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003.

articles :

Edward Gordon Craig, « Enfin un créateur », dans Patrick PEZIN, *Etienne Decroux, mime corporel,* Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003.

De Jerzy Grotowski :

ouvrages :

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971.

GROTOWSKI Jerzy, *Jour saint et autres textes*, Paris, Gallimard, 1973.

articles :

« Tu es le fils de quelqu'un », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.

« Le Prince constant de Ryszard Cieslak », dans Georges BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.

Cours et séminaires :

Jerzy GROTOWSKI, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Collection « Collège de France. Aux sources du savoir », Houilles, Le Livre Qui Parle, 2009, transcrit de la bande sonore CF 934-04.

Jerzy GROTOWSKI, *La valeur ou l'obscénité de la nudité dans le théâtre*, séminaire donné à la Brooklin Academy, ?, transcription dans La Quinzaine littéraire du 1er au 15 sept. 1970.

Sur Jerzy Grotowski, ses activités théâtrales et para-théâtrales :

ouvrages :

BARBA Eugenio, *La terre des cendres et des diamants*, Saussan, L'Entretemps, 2000.

BROOK Peter, *Avec Grotowski*, Paris, Actes-Sud Papier, 2009.

FLASZEN Ludwik, *Grotowski et compagnie*, Lavérune, L'Entretemps, 2015.

FRET Jaroslaw et MASLOWSKI Michel (dir.), *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, l'Amendier, 2013.

KUMIEGA Geniffer, *The theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1987.

OSINSKI Zibgniew, *Jerzy Grotowski's journey to the East*, London, Routledge, 2014.

OSINSKI Zibgniew, *Grotowski and his laboratory*, New York, PAJ, 1986.

SCHECHNER Richard and WOLFORD Lisa (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.

articles :

Georges Banu, « Brancusi, Craig et Grotowski, la modernité des antimodernes », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, l'Amendier, 2013.

Georges Banu, « L'Icare du théâtre », dans Georges BANU (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.

Eugenio Barba, « Theatre laboratory 13 rzedow », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.

Monique Borie, « L'acteur grotowskien, médiateur et héros culturel », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski,* Paris, l'Amendier, 2013.

Marco de Marinis, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, Paris, l'Amendier, 2013.

Malgorzata Dziewulska, « Calendrier Grotowski, calendrier public : correspondance », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski,* Paris, l'Amendier, 2013.

Robert Findlay, « Grotowski's laboratory theatre, dissolution and diaspora », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.

Jaroslaw Fret, « L'espace scénique chez Grotowski (interview avec Jerzy Gurawski) », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski,* Paris, l'Amendier, 2013.

Marc Fumaroli, « Grotowski ou le passeur de frontières », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski,* Paris, l'Amendier, 2013.

Ion Kott, « Why should I take part in the secret dance », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook,* London, Routledge, 1997.

Zibgniew Osinski, « Le Théâtre Reduta (1919-1939), théâtre d'art polonais » dans George BANU (dir.), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, Paris, éditions Théâtrales, 2000.

Joanna Pawelczyk, « Inspirations spirituelles et enseignement social du laboratoire polonais Reduta » dans Marie-Christine AUTANT MATHIEU (dir.), *Créer ensemble,* Montpellier, 2013.

Jean-Marie Pradier, « Grotowski et la science », dans Jaroslaw FRET et Michel MASLOWSKI (dir.), *Anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski,* Paris, l'Amendier, 2013.

Richard Schechner, « Theatre of Productions, 1957-69 », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook,* London, Routledge, 1997.

Lisa Wolford, « Grotowski's journey through the theatre », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.

Entretiens :

Margaret Croyden, « I said yes to the past, interview with Grotowski » dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook,* London, Routledge, 1997.

Richard Schechner and Theodore Hoffman, « Interview with Grotowski », dans Richard SCHECHNER and Lisa WOLFORD (dir.), *The Grotowski sourcebook,* London, Routledge, 1997.

Documentaires et émissions radiophoniques :

Jean-Claude Bonfanti, *Pour saluer Etienne Decroux,* documentaire produit et diffusé par Atmosphère Communication,1992.

Marie-Christine Navarro et Isabelle Yhuel, *Une vie, une œuvre, André Gide ou les métamorphose de Protée*. Emission radiophonique diffusée pour la première fois sur France Culture le 6/10/1994. Pour la réécouter : https://www.youtube.com/watch?v=hQIFL9EEabY.

With Jerzy Grotowski in Nienadowka, documentaire réalisé par Jill Godmilow, 1980.

L'énergie du désespoir, La révolte du Ghetto de Varsovie, documentaire réalisé par David Kaufman, diffusé en 2002 sur la chaine canadienne History Télévision.

Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000, court métrage enregistré en 1962 à villa Santo Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat, rediffusée par ina.fr. Cet enregistrement est consultable à l'adresse suivante: https://www.youtube.com/watch?v=3-t1Wo8JEdQ.

Georges STEINER, *Poésie et Origine*, séminaire donné au Collège de France en 1992. Mise en ligne : 31.12.2019 Pour l'écouter : https://www.youtube.com/watch?v=7e_RGFLE8cQ

Table des matières

Sommaire……7

Introduction……10

Première partie : École russe

Chapitre I :
Stanislavski, la quête de l'organicité, la quête du Soi……22

Souvenirs d'enfance, le système dans sa forme embryonnaire…….. 24
La science, la danse et le théâtre en quête de la Source……28
Loïe Fuller, femme/feu/fleur/flamme……33
Isadora Duncan, dépasser la partition, danser sur la musique-flot……34
Quêter la vitalité ailleurs, Stanislavski et yoga……..44
Pouchkine, Gogol, Chtchepkine, une passion pour la vérité et l'organicité……59
Les symbolistes russes, une autre incitation à l'organicité et à l'intégrité……62
Anton Tchekhov, maître caché de l'action organique……64
Se passer de « Comment faire ? » Révéler l'âme de l'acteur……70
Stanislavski, était-il un acteur organique ?…… 78
La mission d'un théâtre d'art……79
Le testament du maître, le théâtre-temple, l'acteur prêtre……..80

Chapitre II :
Le système*, ébauche de *la via negativa……..82

Surveiller sa fusion avec le personnage……82
Vers une communion purificatrice……..84
Un masque facial révélateur de l'âme de l'acteur/personnage……..85
Éveiller la mémoire musculaire par la pantomime……88
Une attitude débordée par l'âme de l'acteur/personnage……91
Plutôt agir que jouer l'émotion……..93
Saisir l'âme du mot……94
Le « si magique » et la vérité des émotions……96

Revivre le personnage dans les trois cercles d'attention……97
Le tempo-rythme, la base de l'existence scénique……100
Objectif et rayonnement, deux déclencheurs du courant intérieur……105
La ligne des actions physiques……108
L'état d'être, là où les impulsions dépassent les actions……110
L'état d'être sur la scène, l'état d'être dans la vie……112

Chapitre III :
Mikhaïl Tchekhov, une âme disloquée en quête d'intégrité……114

Un père caricaturiste……116
Maître et élève, accords et désaccords……116
De l'eurythmie à Hamlet, découverte des failles de l'âme……117
Le « Moi supérieur », le vrai créateur……121
Le geste psychologique, clé de la création organique……123
Le centre imaginaire, récepteur et émetteur des pulsions……125
La volonté, maître du processus créatif……126
L'atmosphère et la psychologie du personnage……129
Création : improvisation permanente……130
Héritage des deux maîtres : « Dépassez les limites du courage ! » ……131

Deuxième partie : École française

Chapitre I :
Decroux en quête de « l'âge d'or »……136

Suzanne Bing en quête d'un autre corps……137
Le masque neutre, libérateur des pulsions……140
Heinrich von Kleist et son ours organique……147
Craig et sa marionnette enflammée……150
Le mime, l'art de se déconstruire et de se reconstruire……155
Transmission d'une expérience vécue par les muscles……157
Révolutionnaire authentique et ses manières artisanales……159
Le mime vous fait faire ce que Freud vous fait dire……163
La guerre, l'absurde, espoir et désespoir……168
Chaplin, inventeur du carnaval moderne……174
L'intelligentsia européenne à la recherche de vitalité, de virilité et de fertilité……175
La technique du mime corporel……182

Action, inaction, mouvement et immobilité……..…..183
Decroux vu par les autres……184
Grammairien et organique ?……188

Chapitre II :
Copeau en quête de l'Origine……..……..192

Nietzsche et ses disciples français…….……..192
Faire une lente révolution au sein d'une église…….……..194
Copeau et son piège à vieillard, Grotowski et son piège à intellectuel…….……..200
En attendant Beckett…….……..205
Former un acteur organique…….……209
Dalcroze, le rêve d'un être harmonique……..……210
Méthode Hébert, se connecter à la nature, à soi-même…….……..……218
Masque, oubli du « moi », redécouverte du « Soi »…….…….……..220
Fuir Paris……..…223
L'enracinement……..……..223
Dernier mot sur Copeau…….……229

Chapitre III :
L'École en quête d'un corps transparent…….……..….232

Insuffler la vitalité animale dans le corps de l'acteur…….……..……232
Créer une histoire à partir d'une action physique simple…….……..……234
La quête d'une diction organique…….……..……..239
Suzanne Bing mobilise les membres du corps…….……..….240
Lecoq, une nouvelle tentative pour fuir aux antipodes de la littérature…….…….……243
Le masque, un voile qui dévoile…….…….……..……246
Organique sur la scène, intègre dans la vie…….……..……..…250

Troisième partie : École polonaise

Chapitre I :
Grotowski en quête de l'homme primordial…….…….……254

Naître dans un temps joyeux ……..255
Josef Pilsudski, ou la deuxième incarnation de Kordian ……..……..257
Limanowski et la résurrection des mythes nationales ……..……..……259

Les prophéties de Witckacy ……263
Quatre rencontres….. ……265
Lire la Bible en compagnie des cochons ……266
« Who is before your eyes ? » ……271
Jésus de Renan….. ……275
Le corps peut révéler l'intérieur…… ……276
Le Ghetto de Varsovie et son « acte total » ……279
L'insurrection de Varsovie ……284
Le silence de Grotowski ……287
Après la guerre, premiers heurts avec le communisme……291
Zavadski atteint par la rhinocérite ……296
Une pantomime du monde entier ……298
L'art prend le dessus sur la politique ……299
Les chaises et *Orphée*, dispersion des illusions……303
Premier voyage en France ……308
L'existentialisme mis en scène à la Meyerhold ……308
Rencontre avec Marceau ……310
Devenir mature, souci majeur des intellectuels slaves……311
Le Ketman, ou l'art de feindre croire au nouveau ……314
Grotowski rencontre Gurawski ……318
La double vie des classiques polonais sous le communisme ……323
Dziady (Les aïeux) , début d'un long chemin ……326
Kordian, le Don Quichotte polonais……332
L'acteur organique se profile dans la dernière scène d'Akroplis ……335
Docteur Faustus et les associations intérieures de Cynkutis ……341
Étude-Hamlet, le Docteur Stockmann de Grotowski……343
La constance……345
Apocalypsis cum figuris ou la finalité de l'organicité……350
Le para-théâtre, le théâtre des sources et le flux ……356

Conclusion……360

Annexes :

Entretiens :

Grotowski, la période théâtrale :

Entretien avec Eugenio Barba…….370
Entretien avec Jerzy Gurawski…..……..…….388

Grotowski, la période para-théâtrale :

Entretien avec François Kahn…….398
Deuxième entretien avec François Kahn…..……..……..……..422

L'œuvre et la pensée de Stanislavski, entretien avec Jean-François Dusigne……..……444

L'œuvre et la pensée de Decroux, entretien avec Claire Heggen……...……..…….480
L'œuvre et la pensée de Decroux, deuxième entretien avec Claire Heggen…… ……..477

Traduction :

Chronologie de la vie et de l'œuvre de Decroux……..……490
Marco de Marinis
Traduit de l'anglais par : Kiasa Nazeran

Bibliographie…...……..……508

Table des matières…..…….520